

ELNI ELISA WILLMS
ROGÉRIO DE ALMEIDA
MARCOS BECCARI (ORGS.)

DIÁLOGOS ENTRE ARTE,
CULTURA & EDUCAÇÃO

DIÁ
LOGOS
ENTRE
ARTE
CULTURA
EDUCAÇÃO

· FEUSP

**DIÁLOGOS ENTRE ARTE,
CULTURA & EDUCAÇÃO**

Conselho Editorial:

Alberto Filipe Araújo, Universidade do Minho, Portugal
Alessandra Carbonero Lima, USP, Brasil
Ana Guedes Ferreira, Universidade do Porto, Portugal
Ana Mae Barbosa, USP, Brasil
Anderson Zalewski Vargas, UFRGS, Brasil
Antonio Joaquim Severino, USP, Brasil
Aquiles Yañez, Universidad del Maule, Chile
Artur Manuel Sarmento Manso, Universidade do Minho, Portugal
Belmiro Pereira, Universidade do Porto, Portugal
Breno Battistin Sebastiani, USP, Brasil
Carlos Bernardo Skliar, FLASCO Buenos Aires, Argentina
Cláudia Sperb, Atelier Caminho das Serpentes, Morro Reuter/RS, Brasil
Cristiane Negreiros Abbud Ayoub, UFABC, Brasil
Daniele Loro, Università degli Studi di Verona, Itália
Elaine Sartorelli, USP, Brasil
Danielle Perin Rocha Pitta, Associação Ylê Seti do Imaginário, Brasil
Edesmin Wilfrido P. Palacios, Un. Politecnica Salesiana, Ecuador
Gabriele Cornelli, Universidade de Brasília, Brasil
Gerardo Ramírez Vidal, Universidad Nacional Autónoma de México
Jorge Larossa Bondía, Universidade de Barcelona, Espanha
Ikunori Sumida, Universidade de Kyoto, Japão
Ionel Buse, C. E. Mircea Eliade, Unicersidade de Craiova, Romênia
Isabella Tardin Cardoso, UNICAMP, Brasil
Jean-Jacques Wunnenberger, Université Jean Moulin de Lyon 3, França
João de Jesus Paes Loureiro, UFPA, Belém, Brasil
João Francisco Duarte Junior, UNICAMP, Campinas/SP, Brasil
Linda Napolitano, Università degli Studi di Verona, Itália
Luiz Jean Lauand, USP, Brasil
Marcos Antonio Lorieri, UNINOVE, Brasil
Marcos Ferreira-Santos, USP, Brasil
Marcos Sidnei Pagotto-Euzebio, USP, Brasil
Marian Cao, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Mario Miranda, USP, Brasil
Marta Isabel de Oliveira Várzeas, Universidade do Porto, Portugal
Patrícia P. Morales, Universidad Pedagógica Nacional, Ecuador
Pilar Peres Camarero, Universidad Autónoma de Madrid, Espanha
Rainer Guggenberger, UFRJ, Brasil
Regina Machado, USP, Brasil
Roberto Bolzani Júnior, USP, Brasil
Rogério de Almeida, USP, Brasil
Soraia Chung Saura, USP, Brasil
Walter Kohan, UERJ, Brasil

**ELNI ELISA WILLMS
ROGÉRIO DE ALMEIDA
MARCOS BECCARI
(orgs.)**

**DIÁLOGOS ENTRE ARTE,
CULTURA & EDUCAÇÃO**

DOI: 10.11606/9786550130022

· FEUSP

SÃO PAULO - SP
2019

© 2019 by Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

Coordenação editorial: Elni Elisa Willms, Rogério de Almeida, Marcos Beccari

Revisão: Paulo Barroso + autores dos capítulos

Projeto Gráfico, Capa e Editoração: Rogério de Almeida e Marcos Beccari

Os autores autorizam a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citadas fonte e autoria. Proibido qualquer uso para fins comerciais.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

D536 Diálogos entre arte, cultura & educação. / Elni Elisa Willms, Marcos Beccari, Rogério de Almeida (Organizadores). São Paulo: FEUSP, 2019. 705 p.

Vários autores

ISBN: 978-65-5013-002-2 (E-book)

DOI: 10.11606/9786550130022

1. Educação. 2. Arte. 3. Arte-educação. 4. Cultura. 5. Imaginário. I. Willms, Elni Elisa. II. Beccari, Marcos. III. Almeida, Rogério de. IV. Título.

CDD 22^a ed. 377.4

Ficha elaborada por: José Aginaldo da Silva CRB8a: 7532

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo
Avenida da Universidade, 308
São Paulo - SP - CEP 05508-040

SUMÁRIO

Apresentação	10
Do acalanto como forma: apontamentos sobre o cantar como trilha pedagógica André Luis Pereira dos Santos	16
A arte de ouvir e contar estórias: mas que história é essa? Fabiana de Pontes Rubira	31
Celebração do Corpo na Cultura, na Arte, no Amor e na Poesia João de Jesus Paes Loureiro	47
Insaciabilidade do olhar Nádia Tobias	59
“Sofrimento dividido é sofrimento diminuído”: narrativas de experiências do Projeto de Extensão Leituras sem grades Elni Elisa Willms & Paulo Barroso	75
Arte, psicologia, educação e psicoterapia: promoção, prevenção e tratamento no desenvolvimento humano Natália Abido Valentini, Milady da Silva Oliveira & Paola Biasoli Alves	101

Nas narrativas de si: as estéticas de existência em corpos infantis que interrogam a vida em desenvolvimento	114
Raquel Gonçalves Salgado & Marcelo Santana Ferreira	
Corpocriação: ensaio sobre a autoformação do corpo-mar	133
Barbara Muglia Rodrigues	
A casa que me habita, a história em que habito: as narrativas de morada e de vida na história em quadrinhos <i>O jogo das andorinhas</i>	162
Sabrina da Paixão Brésio	
Tecer o visto, o vivido e o vislumbrado no urdume do invisível: a abordagem antropológica na pesquisa em educação	177
Sirlene Gianotti	
A linguagem reanimada em Bachelard	199
Glória Kirinus	
Espelho:	208
uma leitura hermenêutica sobre imagens e narrativas na obra de Suzy Lee	
Camila Teresa da Silva	
Danças circulares, ancestralidade e pesquisas em educação: atravessamentos e travessias	235
Marina Luar de Souza Duvidovich & Luciana Esmeralda Ostetto	
Arte-educação-ambiental no esperançar do quilombo Mata Cavalo	256
Cristiane Carolina de Almeida Soares, Regina Aparecida da Silva & Michèle Sato	

Numa canoa de barro: travessias poéticas do rio ao mar	274
Miraci Tamara Castro	
Vivência estética: linhas de força para a experimentação	297
Marcos Namba Beccari & Renato Camassutti Bedore	
Infancia(s) del espacio	316
o una estética provocativa para una poética del cuidado	
Alejandra Manena Vilanova y Patricia Pérez Morales	
Plumária de povos nativos: carnalidade-corpo próprio e sinestesia	331
Luiz Augusto Passos & Tereza Ramalho de Azevedo Cunha	
Lima de Freitas: imaginário lusitano e remitologização	375
- contributos para uma estética educacional	
Lígia Rocha	
Tutaméia:	395
estórias como verdade de modo grande ou a pedagogia do faz de conta	
João Batista Santiago Sobrinho	
Alice no País das Maravilhas:	410
imaginário e iniciação	
Alberto Filipe Araújo	
Literatura e Educação:	431
análise simbólica da saga <i>Crepúsculo</i>	
Júlia Porto & Rogério de Almeida	
Ânsias de um teatro itinerante para o educar	456
Camila Maria Santos de Pinho	

El Cine en la reconstrucción de la memoria colectiva, sus comprensiones sobre el conflicto armado y sus aportes a la construcción de paz y el posconflicto armado em Colombia	474
Tito Hernando Pérez, Karin Viviana Suárez Puentes & Diego Fernando Barragán Giraldo	
Observar o brincar espontâneo de um menino, ou o que aprendi com os Guarani Mbya	500
Soraia Chung Saura & Sandra Eckschmidt	
Um encontro com as crianças: o que elas nos dizem sobre o que é arte	525
Rosvita Kolb Bernardes & Ana Cristina C. Pereira	
Louis Moreau Gottschalk no Brasil: uma fantasia triunfal do Segundo Reinado	538
Roni Cleber Dias de Menezes	
Da galáxia ao tacho de barro	560
Danielle Perin Rocha Pitta	
Orides & Eurídice: a âni­ma de uma fontela	571
Marcos Ferreira-Santos	

Apresentação

Elni Elisa Willms - UFMT/CUR
Rogério de Almeida - FE-USP
Marcos Namba Beccari - UFPR
Organizadores

...a organização na beleza da pluralidade é harmonia.

Gilbert Durand¹

Em capítulo dedicado a Hermes, Karl Kerényi (2015)² explora os múltiplos sentidos desse multifacetado arquétipo mitológico grego. Hermes representa a energia daquele que cria e provoca e que é também um mediador entre os mundos. Tudo nesse deus leva ao transbordamento, à concepção, geração, à fertilidade e ao crescimento, “como livre acaso” (p. 118). A figura de um deus grego que nos ensina a estarmos “preparados não só para o diretamente inteligível, mas também para o estranhamente misterioso” (p. 117). Esta coletânea, de alguma forma, foi organizada e inspirada por esses princípios hermesianos. Agora, com as asas online, ganha o mundo.

De mãos dadas com outros deuses e deusas do panteão (grego e outros), entregamos ao público essa coletânea de textos que foram fruto de um transbordamento multifacetado de temas que têm, no entanto, um ponto a partir do qual se deslocam: a arte e a educação

1. DURAND, Gilbert. *A fé do sapateiro*. Brasília: Editora da UNB, 1995, p. 98.

2. KERÉNYI, Karl. *Arquétipos da religião grega*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2015.

em suas diversas manifestações. Desde as cantigas de ninar às contribuições das histórias e estórias, passando pelas ilustrações e pelo design, a literatura, a música, a dança, o teatro, o cinema, a poesia, a fotografia, as histórias em quadrinhos, as danças circulares, as questões ambientais, de gênero e sexualidade, os quilombolas, as crianças, os jovens, as mulheres, os homens em processo de desintoxicação química, nossos povos originários e os afrodescendentes, o brincar, enfim, a grandiosa tecelagem do vivido em forma de textos aqui se apresentam como se fosse numa canoa que se lança rio adentro para esse grande mar que é a vida.

A ideia inicial de trazermos a público a produção de um Grupo de Pesquisa, o Lab-Arte – Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – FEU-USP, fecundou-se com a contribuição de outros grupos de pesquisa de algumas universidades públicas das cinco regiões brasileiras, da América Latina (Equador, Colômbia), de Portugal e Espanha, a saber:

1. LAB_ARTE - Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura;
2. GEIFEC - Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura, ambos da FE-USP.
3. GEIJIC - Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Infância, Juventude e Cultura Contemporânea, da UFMT/CUR.
4. CIEd Centro de Investigação em Educação do Instituto de Educação da Universidade do Minho, Braga – Portugal.
5. CIEBA – Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa – Portugal.
6. InEd – Centro de Investigação e Inovação em Educação, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto – Portugal.
7. Grupo de investigación PIRKA-interinstitucional. Universidad Nacional de Educación. (UNAE), Ecuador
8. Grupo Interinstitucional de Estudios sobre Oralidad. Universidad Nacional de Educación (UNAE), Ecuador.

9. Grupo de investigación Narrativas Cantadas y Descolonización. Corporación Universitaria Minuto de Dios - Colombia.
10. Centro de Estudios del Imaginario y Creación Artística – Universidad Autónoma de Madrid, sobre mitohermenêutica e criação artística social
11. Grupo PULA de Estudos Socioculturais da Educação Física, Esporte e Lazer (EEFE-USP)
12. Grupo de Pesquisa Núcleo Infância, Comunicação, Cultura e Arte (NICA) da linha de pesquisa Educação e Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
13. Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre o Imaginário da UFPE
14. Associação Ylê Setí do Imaginário (Recife-PE-Brasil)
15. Grupo de pesquisa: Poéticas e políticas da transmissibilidade em pesquisas em Psicologia Social, da Universidade Federal Fluminense (UFF)
16. Grupo de Pesquisa FIAR - Círculo de estudo e pesquisa Formação de professores, Infância e Arte, UFF
17. Grupo de Pesquisa Laboratório GESTOLab (Grupo de pesquisa CNPQLaboratório do Gesto) da UFMG
18. GPEA – Grupo de Pesquisa em Educação Ambiental, Comunicação e Arte – PPGE-UFMT
19. Grupo de Pesquisa Movimentos Sociais e Educação, do PPGE UFMT
20. Grupo de Estudos Educação & Merleau-Ponty, do PPGE UFMT
21. “Discurso, Cultura e Poesia”, “Tecnopoéticas”, e “Literatécnica: Estudos sobre Literatura, outras Artes e Técnica”, do CEFET-MG
22. Grupo de Pesquisa “Poesia Portuguesa Contemporânea”, da UFMG.
23. NAPLus - Núcleo de Antropologia e Saberes Plurais - UFMT
24. Grupo Processos de desenvolvimento e suas interfaces com a saúde psíquica - UFMT
25. Grupo de Estudos Discursivos em Arte e Design - UFPR
26. GPIEB - Grupo de Pesquisa Intelectuais da Educação Brasileira.

Produções teóricas dos mais diversos campos de pesquisa eclodem nestes *Diálogos entre arte, cultura e educação*: são 29 textos de 37 pesquisadores que singularmente, em dupla ou trio aceitaram o objetivo da coletânea: “Abordar a arte como processo de criação que possibilita ao artista – e aos educadores – ordenar e configurar a realidade. Artistas e educadores, impregnados de valores culturais, se valem dos elementos, recursos e materiais concretos e subjetivos para agir e produzir algo que se apresenta ao público como vivência estética, portanto educativa. Muitas vezes esses processos ocorrem fora da escola. Trazer outras vozes, outros movimentos, outras paisagens para a cena para que solicitem tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos ainda se apresentam como objetivos das artes e da educação na contemporaneidade”.

Forjados pelos contornos de uma Educação de Sensibilidade, assumimos que estamos continuamente a caminho, no trânsito entre razão e sensibilidade nos permitimos borrar as fronteiras entre esses dois polos, recursivamente. De alguma forma intentamos organizar um certo – sempre provisório, portanto inacabado – autoconhecimento e, ao mesmo tempo, uma busca pelo conhecimento do mundo que nos cerca como um itinerário de formação. Nesse trajeto ultrapassamos os muros escolares: encontramos a música, o cinema, o teatro, a literatura, cantamos, desenhamos, fotografamos, contamos histórias e estórias, escrevemos, dançamos, enfim, desejamos construir a nossa humanidade no exercício da imaginação e da experimentação com as tantas áreas e práticas educativas e estéticas da nossa sociedade. É uma divisa educativa que pode ser formulada ao modo nietzschiano “*Torna-te o que tu és*”, expressão do *Amor Fati*: amor pelo saber ou *philo-sophia*. Essa prática experimental e educativa pressupõe abertura ao Outro e o diálogo com tudo aquilo que é humano e, tantas vezes, contraditório. Trata-se de um SIM sem reservas a favor da vida, afirmação da paixão e da autonomia da pessoa em realizar-se, essa capacidade humana de afrontar a existência no exercício de uma pedagogia da escolha. Uma tarefa trágica, sabemos e sentimos! Mas é nela que nos equilibramos nessa travessia humana para nos tornarmos Pessoas.

As imprevisíveis contribuições para a aventura assim convocada se deram na

frequência da instabilidade comum às pesquisas e experiências que se inventam no curso de seus próprios processos de acontecimento. À guisa de um arranjo provisório dessas reflexões, a presente coletânea evidencia a criação (*poièsis*) como afirmação da vida. É a concepção da vida como obra de arte o que dá o tom à expressão educacional, aos nuances dos olhares, aos sabores do corpo e, sobretudo, **ao ininterrupto jogo de poetização da pesquisa**. Defendemos, portanto, a fruição do gesto artístico que, na perspectiva ora alvitrada, coincide com o ato educacional. Fruição necessária ao impulso poético que abre a si mesmo formas mais afirmativas, mais intensas e mais eloquentes de viver e conviver. Os textos aqui agrupados, então, em vez de abalizarem os contornos de qualquer ideia paradigmática de educação, mantêm a vitalidade plena de seus desvios e possibilidades, na conjugação singular-plural de seus (re)agentes, como um abalo permanente que emana do fundo-sem-fundo humano e resplandece como paroxismo de beleza cultural.

Levando em conta a descontinuidade e o inacabamento de toda criação – como obra sempre por vir –, é possível assinalar uma dimensão poética operando no fundo de cada capítulo que compõe esta coletânea. Não por outra razão, encerra esta coletânea o monumental estudo de Marcos Ferreira-Santos sobre a poesia de Orides Fontela intitulado “Orides e Eurídice: a alma de uma fontela”. As 132 páginas que o compõem não poderiam ser mutiladas para caber, comprimidas, no espaço convencional de um artigo. Assim, o ensaio mitohermenêutico de Ferreira-Santos aparece aqui como um presente aos leitores e uma homenagem aos autores aqui reunidos, muitos deles orientados por ele, outros tantos companheiros de jornada, todos irmanados pelo estado poético que seu texto contempla e provoca.

Desse modo, este livro quer ser o registro do acaso dos encontros, dos afetos que se proliferam e, enfim, do livre escoamento da arte, da cultura e da educação. O que persiste são as forças gravitacionais de uma mesma e sempre diferente expressão vital. Pois não há um ponto onde termina a obra e começa a vida. A obra medeia a vida de quem a cria, e a vida é a matéria com a qual a obra se realiza. O gesto artístico, que coincide com o educacional, é o movimento que entrelaça vida e obra, uma oscilação que se volta, uma vez mais, e sempre mais de uma vez, para o que resta a ser criado.

Esperamos que a leitura deste livro suscite novos diálogos e criações, como uma expressão inexata, um desvio inusitado, um pensamento gaguejante que tanto se volta quanto surpreende a si mesmo. Não sabemos o que essa expressão quer dizer antes ou fora do momento em que ela propriamente se expressa. Mas essa expressão desliza por uma trama que, enlaçando arte, cultura e educação, compõe a obra que chamamos de vida.

Do acalanto como forma: apontamentos sobre o cantar como trilha pedagógica

André Luis Pereira dos Santos¹

*If the doors of perception were cleansed everything
would appear to man as it is: infinite.²*

William Blake

Os nossos olhos, mais do que janelas da alma, são portas da percepção em que se conectam as coisas que trancamos por dentro e as que, involuntariamente, recebemos de fora. Portais tecidos na forja das fronteiras em que tanto se entra como se sai. O olhar é uma forma de se conectar o visível ao que se crê ou ao que se pensa. Carrega em si uma miríade de conceitos e intenções que advém de uma malha complexa de experiências. Desse modo, o pensamento cientificista, lógico-operatório, não consegue sozinho lidar de maneira plena com as possibilidades implícitas nessa relação. É preciso retornarmos para o âmbito das emoções e da corporeidade para que construamos uma percepção mais apurada dos anseios e detalhes do olhar. No entanto, para alguns, as verdades mais profundas quase nunca entram especificamente pelos olhos; forjam-se nas almas, no fogo onírico dos sonhos, como nos conta Hampatê-Bá (2003, p.15):

Outra coisa que às vezes incomoda os ocidentais nas histórias africanas

1 Músico, Arte-Educador, Gestor Escolar, Doutorando e Mestre em Cultura, Organização e Educação – FEUSP; E-mail: andrelps@usp.br

2 Se as portas da percepção fossem limpas, tudo pareceria ao homem como *é: infinito*. Tradução livre do autor.

é a frequente intervenção de sonhos premonitórios, previsões e outros fenômenos do gênero. Mas a vida africana é entremeada deste tipo de acontecimentos que, para nós, são parte do dia a dia e não nos surpreendem de maneira alguma. Antigamente, não era raro ver um homem chegar a pé de uma aldeia distante apenas para trazer a alguém um aviso ou instruções a seu respeito, que havia recebido em sonhos. Feito isso, simplesmente retornava, como um carteiro que tivesse vindo entregar uma carta ao destinatário. Não seria honesto de minha parte deixar de mencionar este tipo de fenômeno no decorrer da história, porque faziam e, sem dúvida, em certa medida ainda fazem parte de nossa realidade vivida.

É dessa relação que brota a travessia necessária entre estes dois mundos simbólicos (o do sonho e o da vigília) que, em uma concepção lógico-cientificista, são considerados como realidades estritamente distintas. Contrariamente a essas concepções advindas das ciências empíricas, há uma compreensão holística, advinda da maioria das sociedades tradicionais que concebe a realidade como uma continuidade indissociável entre o material e o onírico. O corpo, sequestrado e domado por visões limitadoras acerca de suas funções, é arrastado frequentemente a uma condição menor dentro do campo do conhecimento, negando-se as possibilidades de reflexão que a corporeidade propicia. O olhar é a expressão de nosso corpo quando vê. Ainda mais, é uma forma de intuir ligações entre o visível e as reflexões que dele realizamos em nosso interior. Do mesmo modo, nossa voz é o nosso corpo enquanto som, enquanto canto. Toda experiência corpórea é plurissensorial e advém de um turbilhão de sensações que dissecamos, na maioria das vezes, sem compreendermos que a força de interpretação destas características da corporeidade se dão primordialmente no todo, perdendo sua essência se nos ativermos apenas às abstrações que a mente pode fazer delas mesmas. Dessa maneira, é imprescindível a percepção de que a sensibilidade, instrumento corpóreo que nos conecta ao mundo, é uma parcela constituinte da maneira que tecemos as relações que produzimos para sobrevivermos neste mesmo mundo.

O visível à nossa volta parece repousar em si mesmo. É como se a visão se formasse em seu âmago ou como se houvesse entre ele e nós uma familiaridade tão estreita como a do mar e da praia. No entanto, não é possível que nos

fundemos nele nem que ele penetre em nós, pois então a visão sumiria no momento de formar-se, com o desaparecimento ou do vidente ou do visível. Não há, portanto, coisas idênticas a si mesmas, que, em seguida, se oferecem a quem vê, não há um vidente, primeiramente vazio, que em seguida se abre para elas, mas sim algo de que não poderíamos aproximar-nos mais a não ser apalpando-o com o olhar, coisas que não poderíamos sonhar ver *inteiramente nuas*, porquanto o próprio olhar as envolve e as veste com sua carne. [...] Qual a razão por que, envolvendo-os, meu olhar não os esconde e, enfim, velando-os, os desvela? (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 128).

Disso advém que a ligação, nem sempre percebida, entre o olho e a voz, permite a constatação de que um auxilia no “desaprisionamento” do outro. Quando encontramos a nossa “voz” inevitavelmente os olhares se transformam. O modo como percebemos o visível se alonga na extensão daquilo em que os nossos olhares se projetam, propiciando novas percepções das coisas e temas a que o nosso pensamento se dedica. Por extensão, quando nos abrimos a lançar novos olhares, inevitavelmente ampliamos nossa “voz”, aqui entendida como a maneira por meio da qual nos colocamos perante a realidade que nos cerca e as atitudes que tomamos, no sentido de transformá-la.

É na dor e no sangue que se nasce para a existência. Mas é no maravilhar-se que é possível, bem ou mal, ir vivendo. É integrando tudo isso que se saberá ser o menos infiel possível à efervescência existencial característica da socialidade contemporânea. Nietzsche aconselhava a “fazer do conhecimento a mais potente das paixões”. Para além das querelas de sábios, mas mantendo uma exigência intelectual, justamente a da “gaia ciência”, talvez seja possível que uma tal paixão culmine com um pensamento que se tenha reconciliado com a vida (MAFFESOLI, 1992, p. 29).

O cantar, assim, é aqui compreendido como uma forma de olhar para o mundo, uma tomada de posição, a princípio inconsciente, que reflete, porém, uma escolha de não simplesmente ser levado pelas circunstâncias, mas de trilhar um caminho que concilie o racional e o sensível em uma jornada que leve de um a outro de maneira bicondicional. “A reminiscência funda a cadeia da tradição.

Que transmite o acontecimento de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. [...] Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si” (BENJAMIM, 1987, p. 211). Todo processo de autoformação consiste em uma conciliação destes dois aspectos em que as primeiras reminiscências do cantar se encontram nos cantares das mães, amas e babás, gravados como um selo em nossa memória afetiva, neste espaço simbólico em que o canto se irmana ao conto, essa narrativa mítica em que entoamos nossas jornadas pessoais de formação: “[...] Nosso espaço adormecido torna-se logo a autonomia de nossa retina, na qual uma química minúscula desperta mundos” (BACHELARD, 1985, p. 160).

Os cantos destinados a adormecer as crianças permeiam culturas e povos do mundo todo. Poucos se dedicaram a estudá-los aprofundadamente em suas potencialidades e significações. Ainda mais, aqueles que o fizeram, se ativeram mais aos seus aspectos sociológicos ou literários, deixando de lado as possíveis ressonâncias mitológicas associadas a eles.

Pessoas como Frederico Garcia Lorca, Silvio Romero e Florestan Fernandes já produziram reflexões sobre as cantigas de ninar. Há algo no acalanto que flerta com a magia. Mas também há nele aspectos físico-corpóreos que são determinantes para que as crianças durmam: o embalar, o ritmo, a monotonia, por exemplo. No entanto, não podemos limitar seu estudo apenas a esses aspectos. Podemos encontrar no acalanto uma infinidade de significações que os permeiam, traduzindo diversas visões de mundo e percepções da realidade, como se uma experiência de transitar entre mundos se configurasse de maneira inconsciente, levando-nos a um não lugar entre o sono e a vigília, que somente é possível no momento da experiência do acalantar, pois o instante anterior ao canto ainda pertence ao lugar dos despertados, e o posterior já se configura como sonho. O canto que faz adormecer consiste em um instante poético habitado simultaneamente pelo que entoa e pelo que escuta, fato que nos leva a constatar que o acalantar não é um conhecimento e uma arte dada a todos. É necessário ser versado nessa mística para que essa transição aconteça de maneira natural. A cantiga de ninar nos leva a um tempo fora do tempo. É neste entremear que podemos compreender o poder de transporte que ela possui.

Há um acesso imediato a esse instante habitado quando recorremos ao cantar acalentador. Desse modo, não é estranho percebermos que mesmo as personagens dos contos tradicionais e das jornadas heroicas são acalentadas em momentos de desespero, desconsolo ou desistência. Muitas vezes isso se dá de maneira simbólica, em outras, ocorre literalmente. Aventurar-se em meio ao desconhecido pode criar expectativas assombrosas em algumas pessoas. Quando recebemos um convite ou uma notícia de que deveremos enfrentar uma realidade desconhecida, nossa primeira reação é a de negar essa travessia. Permanecer no conforto daquilo que nos é familiar. Mas se não há movimento, não há avanço. É preciso que algo nos impulse a investigar o que nos leva além daquilo que somos e esperamos.

O sono nos conduz para um lugar semelhante. Ao mesmo tempo, que podemos pensar que o adormecer é algo reconfortante e apaziguador, devemos manter em mente que a travessia entre a vigília e o sono é um caminho que também adentra o assombroso e o desconhecido. De certa forma, consiste em uma entrega ao nada e à escuridão. Não é sem motivo que a criança reluta em adormecer. Para ela, essa experiência é assustadora. É, como experiência, o vivenciar de uma pequena morte. “Morte e sono: duas palavras associadas no léxico, na literatura psicanalítica, na linguagem diária, na tradição folclórica. O sono é um momento solitário por natureza, um momento de recolhimento subjetivo, de mínima atividade fisiológica” (JORGE, 1988, p.104). Uma experiência de suspensão temporal semelhante ao acolhimento intrauterino.

Podemos ir além se pensarmos que o “reconhecimento da ordem simbólica na relação mãe-filho traz em seu bojo a necessidade da separação. Separação que aparece como solidão, ou que pode ser sentida como morte” (JORGE, 1988, p. 100). Começar pelo acalanto é partilhar dessa reminiscência. O acalanto é um subterfúgio que prepara a travessia entre os mundos ou entre os limiares que dividem estes mundos. Ao contrário das cantigas de ninar ocidentais, muitas dessas melodias na África ou entre os povos indígenas são vibrantes e percussivas. Talvez porque o movimento seja o mecanismo que propicie essa travessia entre o mundo da vigília e o mundo dos sonhos, em um trânsito bilateral entre os dois.

Ouvi, há pouco tempo, da boca de um *griot*, mestre da tradição oral em determinadas regiões da África, chamado Toumani Kouyate, que “a música é

irmã do conto”. Ele também partilhou que cada conto é como um conselheiro que carregamos conosco. Se conhecermos cinquenta contos, teremos cinquenta conselheiros dentro de nós. Acreditamos que algo semelhante se dá com o cantar. Cada canção que carregamos em nós é uma espécie de conselheiro com que a vida nos brindou. As canções nos ensinam a suportar provações, nos ajudam a atravessar dificuldades, se travestem em mensageiras da alegria e, além disso, são conselheiras magníficas quando nos pomos verdadeiramente a escutá-las.

Desse modo, não é de todo estranho quando buscamos, no interior do canto, processos semelhantes ao dos contos tradicionais. Realmente eles se irmanam. Muitas vezes uma narrativa é permeada por uma série de cantos. Em outras, os cantos se tornam narrativas e se agigantam em histórias sedutoras e inesperadas.

Campbell (2008) defende que ao lidarmos com as mais variadas mitologias, tradições e ensinamentos, é sempre com a mesma história que estamos lidando, visto que não lidamos apenas com as imagens imediatas colocadas por narrativas específicas, mas com os símbolos produzidos por nossa psique e que remetem a origens ancestrais que nos ultrapassam, pois partilhamos delas como mero rastro de existência de nossa espécie.

O sonho é o mito personalizado e o mito é o sonho despersonalizado; o mito e o sonho simbolizam da mesma maneira geral, a dinâmica da psique. Mas, nos sonhos, as formas são distorcidas pelos problemas particulares do sonhador, ao passo que, nos mitos, os problemas e soluções apresentados são válidos diretamente para toda a humanidade (CAMPBELL, 2008, p. 27-28).

Toda história pressupõe um caminho, um deslocamento de um lugar físico, temporal ou psicológico para outro. Este percurso que deve ser trilhado em um movimento que se configura em “uma separação, uma iniciação e um retorno” (CAMPBELL, 2008, p. 36) é o que de maneira muito superficial caracteriza a essência do que ele define como Jornada mítica do herói:

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL, 2008, p. 36).

Porém, em que esse processo das histórias tradicionais se relaciona à essência do acalanto? Antes de tudo é necessário compreender que Campbell percebeu as estruturas da maioria das histórias que percorrem o mundo como sendo intrigantemente semelhantes entre si. É possível estabelecer passagens análogas que se relacionam na maioria das narrativas que conhecemos. Campbell descreve várias delas, as explica de maneira detalhada e as detecta em contos e mitos de várias culturas espalhadas pelo mundo. No entanto, para nós, é interessante apenas relacionarmos o acalantar a passagens que, em Campbell, se configuram com o início da jornada.

Como dissemos, o caminho do herói começa sempre com uma separação, um acontecimento ou infortúnio que o impele a deixar a tranquilidade do seu lugar comum. Quando ele realiza essa travessia, passa por um primeiro limiar que o lança em um mundo muito diferente do seu, o mundo da aventura.

Em uma dessas passagens, chamada "*O ventre da baleia*", o autor denomina a travessia como uma experiência de auto-aniquilação. Uma morte momentânea. Momentânea porque "*o herói vai para dentro, para nascer de novo*". Essa imagem nos remete às inúmeras situações em que, nas histórias, seus protagonistas são lançados boca adentro de criaturas assustadoras, como é o caso de Jonas, engolido por um grande peixe³ e outros. Mas esse caminho em direção ao ventre pode ser representado por uma queda em um buraco escuro, o adentrar em um templo perdido, o prender-se em uma caverna, dentre tantas outras possibilidades de representação. O ventre da baleia é como o interior de um templo em que o herói se reconhece, lembra do que é e renasce fortalecido para o que o espera. "Uma vez no interior do templo, pode-se dizer que ele morreu para a temporalidade e retornou ao útero do mundo" (CAMPBELL, 2008. p. 93).

Aqui, nessa irmandade que estamos assumindo entre o canto e o conto, é importante lembrar que o acalanto também propicia, de certa maneira, essa experiência de retorno ao útero, compreendendo-o como símbolo do refúgio ancestral, o qual inconscientemente desejamos re-habitar.

Se nas jornadas míticas há uma ruptura involuntária que arremessa o herói ao interior de uma criatura mitológica; no adormecer, por mais que relutemos, há

3 Narrativa encontrada na Bíblia cristã, Jonas, cap. 2, versículos 1-2.

uma entrega inconsciente ao mundo do sonho. Esse deixar-se devorar pelo sono, indo ao encontro do ventre e da escuridão, é uma experiência de transporte que nos renova e ressuscita.

Dessa forma, ser devorado não é absolutamente aterrador e mais nada, pois será sempre aterrador, mas também passa a ser entendido como a única forma de renascermos com nossas forças vivificadas (RUBIRA, 2015, p. 24).

O ventre assume uma significação que aporta aos símbolos da maternidade, passando de um temeroso processo de deglutição a um necessário processo de acolhimento e gestação. A ideia é a de que haja um retorno à experiência de um útero primeiro, visto que o adentrar em um novo mundo exige um novo nascimento. Neste sentido, a cantiga reveste-se de veículo de travessia entre as fronteiras desses mundos, acordando as divindades detentoras do sono e permitindo fluidamente essa passagem.

Como um precioso acalanto africano nos faz lembrar, toda criança deseja retornar ao calor do útero materno, e o desejo das mães é facilitar esse retorno, mesmo que simbolicamente:

*“Kama ndoto yako imekusumbua
Kama inaogopa, kama imani yako imeondoka
Kama unaniita
Ukitaka unaweza kurudi ndani ya moyo yangu
Ulale malaika
Ulale mwana wangu
Ulale ulale...”*

*(“Se teus sonhos te perturbarem
Se ficares com medo, se tua fé te deixar
Se tu chamares por mim
Podes retornar para as profundezas do meu coração
Podes retornar para as profundezas de meu útero
Então, dorme, meu anjo... dorme minha criança
Dorme, dorme...”)*⁴

Somi, “Ulale Malaika Wangu”,
Cantiga de ninar em swahili
Uganda, 2004

⁴ Tradução livre do autor.

O tríptico - que se dá entre a mãe que canta, o próprio cantar e o caminho afetivo-mitológico trilhado pela criança em adormecimento - é uma chave para compreender esse trajeto de descida a um útero ancestral que acolhe e prepara a jornada. É como entregar-se a um templo que cura as angústias e incertezas e afina nossa alma em direção ao caminhar que se inicia. Se pensarmos no dormir, esse é um círculo realizado todas as noites em busca de encararmos nossas jornadas diárias. Mas, dentro do significado simbólico do acalanto, retornar para as profundezas do coração, para as profundezas do ventre, é encararmos nossas emoções e trilharmos o caminho, seja ele qual for. Esta mãe ancestral que nos convida a deixarmos os vacilos do medo é também o esteio que incentiva a passagem e nos dá força para o suportarmos.

Mesmo que possamos realizar uma análise sociológica do ato de entoar cantigas de ninar, a pessoa que as canta acessa involuntariamente esse universo simbólico capaz de nos lançar nessa rede de significações que se mostra impressa em nossa ancestralidade.

Se cantar é respirar – e portanto seu ritmo e tonalidade expressam o nível de ansiedade e o estado das emoções de quem canta – cantar equivale a outras “expirações”, como o riso e o choro. De fato, quando se vê no canto uma função órfica ou de encantamento, de permitir o prazer e esconjurar perigos, a este nível simbólico do canto corresponde uma catarsis das emoções. Daí que cantar alivie tensões (JORGE, 1988, p. 106).

Desse modo, podemos pensar o processo do adormecimento em um duplo movimento, que primeiramente é descensional e adentra o mundo dos sonhos, e um outro que ascende e retorna à vigília, passando por certo entrecruzamento entre os dois.

O movimento descensional se expressa em um recolhimento à intimidade, e o poder encantatório do canto permite um retorno poético a um lugar do acolhimento. É como se, por um instante, pudéssemos reviver o envolvimento propiciado pelo útero, como se a melodia e as palavras nos sequestrassem e nos levassem de volta ao interior desse ninho primordial. Como constatamos, para atravessar os limiares do mundo dos sonhos é preciso que haja uma morte simbólica,

que nos leve a um processo de renascimento nesse novo mundo. Entretanto, mais do que isso, esse retorno ao ventre é um entregar-se ao aconchego da intimidade, do repouso e do refúgio.

Enfim, as imagens da intimidade não escapam da fonte materna, é de fato a mãe, a grande mãe, a mãe terra, a mãe doadora da vida, matriz que aproxima ventre, berço e túmulo, fazendo do nascimento uma morte e da morte um novo nascimento, de onde se originam os rituais iniciáticos que materializam a passagem encenando a morte simbolizadora do segundo nascimento, o nascimento do xamã, por exemplo (FERREIRA-SANTOS & ALMEIDA, 2012, p. 25).

Em determinada passagem de seu livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Gilbert Durand argumenta que este apreço pelo íntimo é uma característica da interpretação *mística* das coisas (na vertente noturna dos regimes de imagens), que se reveste da feminilidade noturna do aconchego, descendo à intimidade dos seres (2001, p. 281-282). Para compreendermos melhor essa afirmação, é importante que tenhamos em mente o que são as estruturas de sensibilidade para esse autor.

A classificação das imagens é feita por meio de três estruturas que correspondem às três estratégias básicas empregadas pelo imaginário para responder à angústia existencial da morte e do tempo que passa: estrutura heroica, de combate à negatividade da morte; estrutura mística, de inversão da negatividade; e estrutura dramática, em que há coincidência dos opostos, espécie de síntese que não apaga a tensão dos opostos, mas as mantém em sua dinamicidade (FERREIRA-SANTOS & ALMEIDA, 2012, p. 19).

Essas três estruturas estão, para Durand, inseridas em dois regimes de imagens que ele classifica como *diurno* e *noturno*. No primeiro estaria contida a estrutura heroica, e no segundo, a mística e a dramática. Entretanto, Ferreira-Santos defende que esta última pertenceria a um terceiro regime: o *crepuscular*.

Em nossa discussão é importante estabelecermos uma contraposição entre os dois primeiros regimes, visto que o diurno configura-se a partir de imagens que

estão ligadas à ascensão e a dissensão; enquanto o místico está ligado às imagens de descida e de conjunção. Isto é, enquanto no regime diurno a morte é um mal a ser combatido, no místico não há batalhas, ela é um fato a ser compreendido e vivenciado. Portanto, há uma eufemização dos aspectos que se mostravam terríveis no regime diurno.

Na linguagem mística tudo se eufemiza: a queda torna-se descida, a manducação engolimento, as trevas adoçam-se em noite, a matéria em mãe e os túmulos em moradas bem-aventuradas e em berços. É assim que para os grandes místicos a linguagem da carne recobre a semântica da salvação, é o mesmo verbo que exprime o pecado e a redenção (DURAND, 2001, p. 273).

Nessa trajetória que conduz aos refúgios íntimos, podemos pensar o útero como a casa primeira, assim como é o ninho para o pássaro e a concha para o molusco: “O bem-estar nos devolve à primitividade do refúgio. Fisicamente, o ser que recebe o sentimento do refúgio se fecha sobre si mesmo, se encolhe, se esconde, se oculta” (BACHELARD, 1978, p. 256-257). Esse voltar ao útero é também a experiência da posição fetal que inconscientemente assumimos ao adormecermos, sentimos na carne os resquícios do acalanto que nos reconduzem a esse não lugar. O entoar do acalanto traduz esse momento em que se vivencia um tempo fora do tempo, a sensação da eternidade e o desejo irrealizável de habitá-la: “A ânsia dolorida por uma volta a uma situação ou um espaço [...] que nem sempre implica um retorno ao passado, à infância [...], onde se dá aquilo que não acontece no presente. Evidentemente [...] uma realidade não cotidiana: a utopia, o não lugar” (MENEZES, 1982 *apud* JORGE, 1988, p.189). É inevitável que busquemos, nessas imagens ligadas à casa, ressonâncias dessa travessia que nos leva ao adormecimento. Escolhemos o pronome *nós*, pois não se trata aqui apenas de se adormecer crianças. Algo muito maior nos atinge quando vivenciamos a experiência do acalanto. É essa experiência do retornar que propicia os devaneios.

Este signo do retorno marca infinitos devaneios, pois os retornos humanos se fazem sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas as ausências através do sonho. Sobre as imagens

aproximadas do ninho e da casa repercute um componente de íntima fidelidade (BACHELARD, 1978, p. 262).

Assim como o ninho, a concha se mostra como uma casa primeira, um refúgio que nos conduz ao lugar da intimidade. Entretanto, se a construção do primeiro se dá de fora para dentro, a da segunda se dá de dentro para fora: “É preciso viver para construir sua casa e não construir sua casa para viver nela” (p. 267). É o corpo do molusco que se doa na construção de sua própria casa. Estar em movimento é uma construção dinâmica que baila de maneira diferente com a intimidade.

Nosso objetivo não é esgotar essas imagens que trouxemos em auxílio às nossas reflexões sobre as cantigas de ninar, mas sim compreender como esse retornar é uma maneira de encontrar a dupla sacralidade que se dá na mãe-refúgio e na criança-caminhante. Esse encontro que se dá pela força do canto permite que o corpo adormeça, mas ao mesmo tempo acorde para uma nova dimensão onírica que se agiganta na experiência da plenitude: “Cantar é expressar pela sonoridade vocalizada a falta básica, a solidão fundamental humana. Acalantar é embalar pela melodia essa falta que se repete inexoravelmente num ritmo onde ecoa lenta e cadenciadamente a repetição do desejo de complementaridade” (JORGE, 1988, p.193). Nesse lugar tênue do reencontro, do complemento, a experiência do instante transporta a quem se acalenta ao encontro da grande mãe divina e majestosa, permitindo que o caminho se abra para a jornada.

Em suma, o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna. Outros amores virão, naturalmente, enxertar-se nas primeiras forças amantes. Mas todos esses amores nunca poderão destruir a prioridade histórica de nosso primeiro sentimento. A cronologia do coração é indestrutível. Posteriormente, quanto mais um sentimento de amor e de simpatia for metafórico, mais ele terá necessidade de ir buscar forças no sentimento fundamental. Nestas condições, amar uma imagem é sempre ilustrar um amor; amar uma imagem é encontrar sem o saber uma metáfora nova para um amor antigo. Amar o universo infinito é dar um sentido material, um sentido

objetivo à infinitude do amor por uma mãe. Amar uma paisagem solitária, quando estamos abandonados por todos, é compensar uma ausência dolorosa, é lembrar-nos daquela que não abandona. (BACHELARD, 2013, p. 120).

Há entre os Mbyá-Guarani a crença de que as crianças possuem um canal direto que se comunica com os espíritos ancestrais. Para eles o canto, e sobretudo, o canto delas, é o elemento que propicia essa comunicação:

Nessa música sagrada, cada ser que nasce trará seu tom, portará sua coluna e se erguerá com o tempo, podendo tornar-se um coração – valoroso é o desejo dos Bem-Amados Mestres Trovões –, para que as qualidades supremas de amor e sabedoria que os ventos distribuem possam ser manifestadas no mundo terreno, assim como o é no universo” (JECUPÉ, 2001, p. 90).

Aprendemos com eles que o que importa é nos tornarmos unos com nossas naturezas internas. Para eles todo o universo é um desdobramento de Ñamandu, nosso pai primeiro, daí decorre que tudo se desdobraria de uma fonte única “formando uma trama sagrada de relações e inter-relações, de modo que tudo se conecta a tudo” (JECUPÉ, 1998, p. 61).

Talvez o acalantar seja a possibilidade de nos desconectarmos da materialidade e nos reconectarmos à nossa mãe primeira: a natureza, a grande mãe, a mãe-terra. Nossa relação com os elementos primordiais e a sedutora sensação de sacralidade que vivenciamos quando nos colocamos diante deles. Por exemplo:

O mar-realidade, por si só, não bastaria para fascinar, como o faz, os seres humanos. O mar canta para eles um canto de duas pautas, das quais a mais alta, a mais superficial, não é a mais encantatória. E o canto profundo... que, em todos os tempos, atraiu os homens para o mar. Esse canto profundo é a voz maternal, a voz de nossa mãe: Não é porque a montanha é verde ou o mar azul que nós os amamos, ainda que demos essas razões para a nossa atração; é porque algo de nós, de nossas lembranças inconscientes, no mar azul ou na montanha verde, encontra um meio de se reencarnar. E esse algo de nós, de nossas lembranças inconscientes, é sempre e em toda parte resultado de nossos amores da infância, desses amores que a princípio se dirigiam apenas

à criatura, em primeiro lugar à criatura-abrigo, à criatura-nutrição que foi a mãe ou a ama de leite (BACHELARD, 2013, p. 120).

Em sua tese de doutorado, Silvia Machado faz uma análise de alguns sons recorrentes nas canções de ninar e, entre os Guaranis, aponta a importância do som *u* e do som *tu*. Baseada no livro de Kaká Werá Jecupé, demonstra que essas sonoridades “relacionam-se ao equilíbrio, estruturação, arraigamento e fluência do ser humano. Pronunciar *tu(s)* e *u(s)* nas canções de ninar, especialmente nas de origem tupi, é mobilizar esses núcleos vitais, no entoador e na criança embalada” (MACHADO, 2012, p.151).

Partindo desse pressuposto, compreendemos que, por meio do acalanto, se acessa uma possibilidade de encontro que se delinea na interligação entre as ressonâncias possíveis que vão da materialidade ao onírico. Olhar para o acalanto é uma maneira de iniciar a jornada, mas também é uma forma de acessar esse *não lugar* que somente se torna possível pela poética e pelo devaneio musical. Talvez a forma mais pueril do cantar. Porém, justamente por isso, permita essa ponte que ultrapassa o visível e nos prepara para um voo da *Anima*.

Cada pessoa que existiu, existe ou existirá, possui sua música. Não é uma música escrita por outra pessoa. Ela tem sua própria melodia, sua própria letra. Poucas pessoas chegam a cantar sua própria música. A maioria de nós teme que não façamos jus a ela com nossa voz, ou que a letra seja muito boba, ou muito franca, ou muito estranha. Então, em vez disso, as pessoas vivem suas músicas (GAIMAN, 2011, p. 172).

Talvez o acalanto propicie a primeira experiência do instante e da suspensão temporal por ele propiciado. Vivência mesma que partilha da divindade, desse devir que nos ultrapassa em uma heterocronia avassaladora. “Num contexto ritual e mítico como este, a música é um espelho da ressonância cósmica, que compreende todo o universo sob a dimensão – demasiado humana – da voz” (WISNIK, 1989, p.38). Dessa entrega nascem os vestígios de demiurgia: o instante poético surge desse não lugar, desse não estar, dessa temporalidade desaprisionada dos mecanismos de controle, onde o tempo do relógio sucumbe ao tempo da vida e da experiência.

Referências

- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Coleção Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BACHELARD, G. **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1985.
- BENJAMIM, W. **A magia, a arte e a técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2008.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA-SANTOS, M. & ALMEIDA, R. **Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética**. São Paulo: Képos, 2012.
- GAIMAN, N. **Os filhos de Anansi**. São Paulo: Conrad, 2011.
- HAMPÂTÉ-BÁ, A. **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo: Palas Athenas, 2003.
- JECUPÉ, K. W. **A terra dos mil povos**. São Paulo: Peirópolis, 1998.
- JECUPÉ, K. W. **Tupã Tenondé**. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- JORGE, A. **O acalanto e o horror**. São Paulo: Escuta, 1988.
- MACHADO, S. **Canção de ninar brasileira: aproximações**. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2012.
- MAFFESOLI, M. **O Elogio da razão sensível**. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.
- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- RUBIRA, Fabiana. **Dançando com o Minotauro nas noites: narração de histórias e formação humana**. 2015. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, USP, São Paulo, 2015.
- WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

A arte de ouvir e contar histórias: mas que história é essa?

Fabiana de Pontes Rubira¹

O Mercador e o Papagaio

Era uma vez um mercador que mantinha um papagaio preso em uma gaiola.

Quando estava para ir à Índia, em uma viagem de negócios, ele disse ao pássaro:

- Eu estou indo à sua terra natal.

Você tem alguma mensagem para os seus parentes selvagens?

- Simplesmente diga a eles – disse o papagaio – que estou vivendo aqui em uma gaiola.

Quando o mercador retornou, falou ao papagaio:

- Eu sinto dizer que tão logo encontrei os seus parentes selvagens lá na floresta e os informei de que você estava engaiolado, o choque foi muito forte para um deles. Assim que ouviu a notícia, caiu do galho onde estava e não tenho dúvidas de que morreu de tristeza.

Imediatamente, assim que o mercador terminou de falar, o papagaio teve um colapso e caiu inerte no chão de sua gaiola. Penalizado, o mercador tirou o papagaio da gaiola, colocando-o do lado de fora, no jardim. Então o papagaio, tendo captado a mensagem, levantou-se e voou para fora do alcance do mercador.

(RUMI, 1992, p. 45-46).

¹ Professora e contadora de histórias. Graduada em Letras Português e Espanhol pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Mestre em Linguagem e Educação pela Faculdade de Educação da Universitária de São Paulo (FEUSP). Doutora pelo programa de pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP), na área de Cultura, Organização e Educação. Pesquisadora no Laboratório de Arte-Educação & Cultura da FEUSP (Lab_Arte). E-mail: fabianarubira@hotmail.com

Em de julho de 2015, finalizou-se mais uma de minhas oficinas no Núcleo de Narração de Estórias do Lab_Arte – Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura, da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Após doze semestres de intensa entrega a este trabalho de conduzir as pessoas, a maior parte delas educadores em formação, pelos labirintos das narrativas de tradição oral, encerrei este ciclo de investigação poética que resultou em minha tese de doutoramento². Ao ser convidada para escrever esse texto, lembrei-me de meu primeiro contato com as pessoas que sábia e sensivelmente criaram esse espaço de vivências e experimentações artísticas.

Em 2004, fui convidada por Vinícius Medrado, um dos alunos de graduação da FEUSP, que viria a ser um dos fundadores do Lab_Arte, para ministrar uma oficina sobre narração de estórias, uma das primeiras que realizei, em um evento coordenado pelo Centro Acadêmico do qual ele fazia parte. Nesse mesmo evento, contei estórias no jardim da faculdade, acompanhada por Medrado e sua bela e melodiosa harpa paraguaia. Eu o havia conhecido anos atrás, quando participamos juntos do projeto Carapuruy-Mirim (2001) – lugar onde minha trajetória como contadora de estórias de fato se iniciou, a convite do professor Marcos Ferreira-Santos. Aquela primeira oficina e narração no jardim foram momentos muitos significativos para mim, principalmente quando terminei minha pesquisa de mestrado e passei a me interrogar sobre qual caminho seguir a partir daquele ponto.

Durante a elaboração da dissertação de mestrado³, entendi a importância das estórias como um material riquíssimo para a formação humana, para a humanização do ser. Mas havia uma questão importante a ser respondida: como levar essas estórias até as pessoas, de modo que essas narrativas ancestrais cumprissem sua função primordial? Sentia-me numa encruzilhada e pus-me a experimentar caminhos. Por quatro anos saí a errar pelas estradas que se insinuavam à minha frente, com o intuito de encontrar-me dentro desse contexto da narrativa oral, eu sabia que esse era o meu mundo.

2 **Dançando com o Minotauro nas Noites:** Narração de Estórias e Formação Humana, sob a orientação de Marcos Ferreira-Santos, março de 2015.

3 **Contar e Ouvir estórias:** um diálogo de coração para coração acordando imagens, sob a orientação de Marina Célia Moraes Dias, abril de 2006.

Felizmente, “perder-se também é caminho” (LISPECTOR, 1949, p. 186). E foi me perdendo que, por fim, construí o meu. Na verdade, depois de muito caminhar, me reencontrei e me reencantei num espaço já tão conhecido, onde tudo havia começado: ao lado do professor, mestre e amigo, Marcos Ferreira-Santos, na Faculdade de Educação. O desejo de criar um núcleo de Narração de Estórias – e precisava ser estória, grafada com E de eternidade, e não história com o H das horas que nos devoram⁴ – nasceu de uma participação artística que fiz com o grupo do Lab_Arte em meados de 2007. Era uma palestra-espetáculo, na qual o professor Marcos falava sobre a educação de sensibilidade e o ser educador. Ele recopilou o mito Chinês “A pequena jardineira e o gigante”, que nos fala de como por acidente o desatento gigante Pan Gu acabou por rasgar o céu e de como a pequena jardineira, que o perseguia, porque ele havia arrancado as flores de seu amado jardim, o ajudou a remendar o céu partido, escapando assim da fúria dos deuses da água e do fogo que queriam puni-lo. O mito nos conta como a pequena jardineira *Chou Mee Kwai* transformou-se, após morrer, na “ancestral jovem deusa *Nü Wa*, a bela mãe natureza, a deusa casamenteira que remenda o céu partido, remédio para o espírito”⁵. Durante essa apresentação, da qual participei por três vezes, acontecia a narração desse conto. Enquanto eu narrava, o professor Marcos Ferreira-Santos e alguns monitores do núcleo de música tocavam e cantavam, ao mesmo tempo que monitoras e participantes do núcleo de dança dançavam a estória. Foi uma experiência reintegradora, não apenas no sentido de reunir e aproximar as pessoas envolvidas no processo, ou por reviver a narração mítica em seu modo de celebração mais ancestral – contando, cantando e dançando –, mas foi uma experiência reintegradora dos nossos si-mesmos. Foi quando eu consegui agulha e linha para remendar vários céus partidos, começando por aqueles que estavam e estariam dentro de mim mesma, e depois muitos outros.

4 Utilizo a grafia ‘estórias’, desde minha dissertação de mestrado, quando optei por ela com a intenção de marcar o caráter atemporal que os contos, principalmente os da tradição oral, possuem. Ao me dedicar ao estudo da narração de **estórias**, naquele momento eu “abdiquei do ‘h’ das horas, do tempo cronológico linear que nos devora, em favor do ‘e’ da eternidade que nos imortaliza”. (RUBIRA, 2006, p. 57).

5 Trecho do conto “A pequena jardineira e o gigante”, recopilado por Marcos Ferreira-Santos, 2007. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12961767/a-pequena-jardineira-e-o-gigante-marculusnet>. Acesso em: 30/11/2018.

Remédio para o espírito... Ao examinar os itinerários formativos dos participantes do núcleo de narração de estórias do Lab_Arte, sobretudo, ao examinar meus próprios itinerários, percebi o quanto esse mito se mostra como a espinha dorsal de um trabalho que fora realizado durante seis anos. Mas, como disse, isso ocorreu em meados de 2007. Foi só em julho de 2009 que fui até o professor Marcos Ferreira-Santos e lhe pedi para me ceder um espaço no Lab_Arte. Como de costume, ele me acolheu muito amorosamente; então, fui convidada para a reunião de monitores, a que antecede o início de cada semestre letivo, e comecei, sem ter muito ideia de como conduziria aqueles encontros, sem saber ainda que eu deveria ser e seria conduzida por eles.

Jornada interpretativa, trajeto antropológico e itinerários de formação

Ainda que a palavra método traga em seu cerne significativo a ideia de 'seguir um caminho', o que se utilizou nessa pesquisa é algo que pode ser melhor definido como um estilo investigativo fundamental, atrelado a uma área na qual toda a reflexão e pesquisa, desde uma perspectiva antropológica, pressupõem uma jornada interpretativa, que traz em si o comprometimento entre a prática e a teoria vivenciadas pelo pesquisador junto com os pesquisados. Nesse estilo interpretativo a pesquisadora propõe-se a refletir sobre as situações experimentadas no Lab_Arte e fora dele, assumindo a tarefa hermenêutica de vivenciar experiências significativas capazes de constelar sentidos, sempre levando em conta o fato de que neste modo heideggeriano de buscar o sentido das coisas, percebemos que nós é que damos sentido a elas, e isso implica assumir que ao buscar entender o outro, pessoa ou obra, distancio-me de mim e acabo por me remeter ao mais interior de minhas próprias descobertas pessoais.

A jornada interpretativa é, precisamente, esse momento antropológico em que eu deixo o gabinete, a comodidade do lugar-comum, o meu lugar, o meu *locus* (lugar) e *domus* (casa), então, viajo. Vou contemplar essa paisagem desde o seu interior, vou dialogar com as pessoas concretas lá. E aí, então, nessa explosão de sentidos, é que ocorrem as descobertas da constituição de nossa alteridade, numa reconstrução pessoal de sentidos.

Pois é essa busca no interior da substância de uma imaginação criativa que caracteriza as práticas educativas, como pretexto prático e plástico para o exercício de uma mitohermenêutica dos elementos ao modo bachelardiano, que produz metáforas, imagens e símbolos capazes de organizar a compreensão de si, do Outro e do mundo em que estamos mergulhados; não como polos isolados, mas como nós de uma trama que só se constitui enquanto tal na *socialidade* das amarras, laços e cisões, ataduras e rupturas, sobre os fios das existências. (FERREIRA-SANTOS & ALMEIDA, 2012, p. 44).

Como anteparo simbólico, os contos de tradição nos servem como mapas de busca do nosso si-mesmo e como espelhos reflexivos do nosso processo autoformativo, pois eles nos oferecem o que Gilbert Durand chama de “momento mítico de leitura”, no qual entendemos que nossa interpretação de um texto literário, oral ou escrito, vai sempre depender do momento de vida em que nos encontramos (FERREIRA-SANTOS & ALMEIDA, 2012). Essas narrativas são obras de arte de tempos imemoriais, fontes de um possível aprendizado profundo e contínuo, uma produção criativa cultural capaz de testemunhar e de revelar as constantes transformações que constituem a construção humana de qualquer pessoa.

Nesse sentido, nenhuma verdade é eterna, nenhuma conclusão final, mas assumimos a condição neo-nata e inacabada da pessoa. A cada dia, uma nova leitura. A cada leitura, a jornada se cumpre e se estende. A cada jornada, novas paisagens se abrem e aquilo que éramos se re-organiza em novas constelações a requerer novas bússolas. (FERREIRA-SANTOS & ALMEIDA, 2012, p. 44).

Meu compromisso nos encontros do laboratório, assim como em outras oficinas que ministro sobre narração oral de estórias, antes de pensar sequer em oferecer tecnicismos que regulem uma prática narrativa eficiente, ou dita eficiente, é sempre promover um diálogo profundo entre ouvintes, estórias e com a própria arte de contar e ouvir estórias. Por isso, proponho um estudo criativo⁶ do conto a

⁶ Esse estudo criativo pode ser: desenhar o percurso percorrido pela personagem principal da estória ouvida, recontar a trama só com gestos, criar uma dança ou uma música a partir da narrativa, e outras formas criativas de reelaborar o conto, dialogando com suas imagens internas.

ser vivenciado pelo ouvinte, para que este possa depois ser narrado de cor, com a honestidade de quem teve uma experiência real com aquela estória e que, portanto, pode apresentar-se como um autêntico guia conhecedor daquelas paisagens. Um guia que entenda a importância de não se limitar os passos do outro e de não tentar conformá-lo a uma pretenciosa verdade única que se queira ensinar, porque ele mesmo nesse caminho coloca-se como um eterno mestre-aprendiz, que sabe que a única verdade eterna que regulamenta essa jornada é a mudança, a transformação constante dos caminhos e dos viajantes.

As estórias nos ajudam a encontrar nossa própria luz, cumprindo assim elas mesmas uma função de mestria em nossa vida. Uma mestria interior, ancestral, que acontece, necessariamente, mediada pelos outros e pelo mundo, algo de fundamental importância no processo autoformativo do ser. Contar e ouvir estórias é uma prática essencialmente educativa, na qual o ato de narrar faz circular os bens simbólicos da cultura humana, numa troca dialógica e recursiva entre o ser e o mundo, o que nos leva ao conceito de trajeto antropológico, que permeia todo o processo de formação da pessoa, colocando em evidência o que Durand chama de neotenia humana (apud FERREIRA-SANTOS & ALMEIDA, 2012), que é a condição básica do inacabamento humano, do ser humano como constante “arte em obra” (FERREIRA-SANTOS, 2000, p. 58), sempre aberto às possíveis transformações e a novos aprendizados, e da própria vida como obra de arte.

A vida como obra de arte inscreve-se como sua afirmação, como *amor fati*, ou seja, amor pelo destino, não como futuro preestabelecido, mas como sentido que dou à minha história, somatória das escolhas que faço com o fortuito da existência. Daí a necessidade de uma pedagogia da escolha, que restabeleça a faculdade criativa na própria inscrição da arte de viver. (FERREIRA-SANTOS & ALMEIDA, 2012, p. 151).

Ao se constituírem elas próprias como um possível itinerário de formação humana do ser, as estórias da tradição oral revelam-se como obras de arte conscientes de tempos imemoriais e “como prática simbolizadora, as Artes são a mais perfeita tradução da construção humana. Significa e aponta um sentido, nos reclama um olhar e uma ação. O olho e a mão de uma corporeidade em processo.” (FERREIRA-SANTOS, 1997, p. 37).

Um laboratório labirinto

Mitologicamente, o labirinto é um espaço de provação e o laboratório – que compartilha com a palavra labirinto a raiz *lab* de *labor* – traz em seu significado essa possibilidade de se ter um lugar no interior do qual se realiza um trabalho. Mais que tudo, o estar em um laboratório nos permite experimentar, não é um local para se ingressar repleto de certezas, há que se estar aberto para vivenciar tanto quanto para proporcionar vivências. Sempre houve uma intenção clara de minha parte em proporcionar vivências significativas para os alunos da graduação de Pedagogia e Licenciaturas, com a milenar arte de contar e ouvir histórias, tendo-se em vista que, em geral, a formação acadêmica docente pouco se preocupa com a formação humana do professor, na qual as teorias e as metodologias, além de inúmeras horas de estágios de observação do fazer alheio, tomam a maior parte de todo o processo. Eu queria oferecer àqueles futuros professores a oportunidade de encontrarem sua ‘voz contadora de histórias’, queria que eles, ouvindo e contando histórias, se lembrassem da criança permanente que os habita – “essa criança que enxerga grande e enxerga belo!” (BACHELARD, 1988, p. 97) – para poderem recuperar a capacidade de se espantarem diante do mundo e do outro, reacendendo a chama do aprender, aquela curiosidade ardente que nos impele a querer saber, aquela ousadia poética de reinventar o mundo, cobrindo-o com as carnes de nosso próprio olhar, revestindo-o com significados profundos, ligando-nos a ele, levando-nos a segurar as pontas dos fios que nos ata ao nosso destino e que nos permite caminhar nosso caminho com confiança.

Os encontros no Laboratório de Narração de Histórias nunca visaram resultar num curso sobre técnicas para formação artística de contadores de histórias, ainda que nos últimos semestres eu tenha tido a grata surpresa de receber contadores de histórias interessados em se aproximar e vivenciar esse “diálogo de coração para coração” do qual eu falava em minha dissertação e palestras. Fiquei feliz de poder contribuir com essas pessoas e escutá-las dizer, por exemplo: “Esse seu curso me deixou muito feliz; ele me libertou e estabeleceu uma ligação entre as histórias e mim mesma, que eu nem imaginava que poderia acontecer”⁷. Liberdade

⁷ Fala de uma das participantes do Lab_Arte, 2015.

com vínculos! Pude entender profundamente o que essa pessoa me dizia, como os olhos brilhantes e coração palpitante de quem acabara de compartilhar belas histórias numa roda iluminada pela luz de um candeeiro, contando e ouvindo. Sem cenário, sem figurinos, sem distâncias, todos olhando para a mesma direção: a história de tradição oral, que se revela como uma mensagem enviada especialmente para cada um, pelos seus antepassados, ao mesmo tempo em que é enviada para um futuro, para além de nós, onde, nesse exato momento, alguém também escuta e conta essa mesma história. Liberdade com vínculos produz felicidade autêntica, pois, nesse instante mítico onde passado e futuro se encontram num presente narrativo, podemos sorrir para Cronos, o deus que devora seus filhos, e numa ciranda de eternidade dançamos a música das esferas, mergulhando e bebendo das águas frescas da fonte viva da memória que nos eterniza.

Labirinticamente dançamos, ou ainda, perambulamos pelos caminhos imaginários das histórias de tradição oral e não houve como não perceber o caráter iniciático e mitológico que se estabeleceu desde o princípio, mesmo que isso não estivesse tão claro para mim desde o começo. Ao possibilitar que as pessoas chegassem até o centro delas mesmas, eu acabei, por inúmeras vezes, chegando e habitando o meu próprio centro, e lá estava Ela, a Senhora dos Labirintos: Ariadne, uma das mil faces da Deusa Mãe ancestral, a Senhora da Vida, que com seus fios nos salva da morte definitiva. Assim como na narrativa mítica grega, na qual Ariadne é aquela que inicia o herói, mas também é iniciada por Dioniso, a quem fora desde sempre prometida, ao experimentar a catábase – morte e descida aos inferos – e anábase ao dar à luz a três filhos do deus do êxtase no reino de Hades e ressurgir imortal, ascendendo ao Olimpo (FERREIRA-SANTOS, 2009), todos no ‘laboratório labirinto’ pudemos experimentar, provar, viver essa iniciação de descer ao fundo de nós e renascer mais vivos a cada encontro. Cada um pôde levar dali o que lhe pareceu mais importante e essencial. Para mim, ficou essa minha ligação com uma imagem primordial que ao se corresponder com a figura de Sherazade, a sultana contadora de histórias das Mil e Uma Noites (RUBIRA, 2015), possibilitou-me um encontro com o mito fundador da pessoa contadora de histórias. Um encontro que resultou num entendimento profundo sobre a natureza do trabalho que realizo, narrar à beira do precipício, na eterna atualização de um ato mitológico que prediz: quem viver narrará e quem narrar viverá.

Encontros, diálogos e um aprendizado redondo sob a luz de um candeeiro

Por sua própria natureza, a maioria das sociedades tribais e nômades não possui um sistema de escrita. No final das contas, são abençoados. Dependem uns dos outros para obter entretenimento e estímulo. Reunidos ao redor da fogueira, os contadores de histórias transmitem a sabedoria coletiva da tribo. Sua tradição oral é aperfeiçoada e sem arestas, como as pedras de um rio, arredondadas pelo tempo. A informação possui uma dimensão extra porque entra no corpo através dos ouvidos e não pelos olhos. Escute, olhe fixamente para as chamas, e a imaginação se revela. (SHAH, 2009, p. 141-142).

Os encontros no laboratório sempre foram finalizados com rodas de histórias. Nesses momentos de partilha está o coração desse trabalho. Dentre muitas atividades que podem proporcionar um diálogo mais profundo e significativo com contos da tradição oral, a tarefa principal dos participantes foi sempre a de buscar uma história para ser compartilhada com os demais no final do curso. Eu sempre lhes conto sobre um costume antigo berbere de buscar a história do seu coração. Os povos berberes acreditam que, “quando uma pessoa nasce, ela vem ao mundo com uma história dentro de si, trancada, no seu coração. As histórias cuidam das pessoas, protegem-nas” (SHAH, 2009, p. 43), como verdadeiros anjos, mensageiros divinos. As pessoas teriam então a tarefa de buscar essa história em tudo o que fazem e, quando a encontram, é como se a mente delas se acendesse e suas vidas, depois disso, passa a ser plena de realizações.

Realizar-se. O príncipe, *príncipe*, tornar-se rei, senhor de seu próprio destino (RUBIRA, 2006). Felicidade autêntica impossível de ser alcançada sem que aconteça o encontro e o casamento sagrado com sua *anima*, a princesa que desperta o Amor, que, por sua vez, dá a direção ao *animus*, princípio realizador sempre passível de perder sua humana condição quando não ama. Essa promessa de felizes para sempre, que se dá na dimensão interna do ser, permeia muitos dos contos tradicionais, principalmente os contos de fadas, que partilham de centelhas primordiais do mito de Eros e Psique. A narração oral que faço desse mito é um dos momentos mais marcantes de nossos encontros, ao lado da narrativa que faço da

estória moldura das Mil e Uma Noites. Aliás, os encontros míticos, de modo geral, são os momentos mais importantes de todo esse processo que é experimentado no laboratório de narração de estórias. É quando esse entendimento sobre si, sobre estar no mundo com o outro, se amplia e se aprofunda, levando-nos a uma catarse libertadora. Algo que me levou a perceber, que não é na narrativa de nossas venturas e desventuras no mundo dos desencantados que está nossa verdade, pelo menos não é nessas “lembranças puras” (BACHELARD, 1988, p. 108), histórias que cremos como reais, por acontecerem historicamente no plano linear do real que encontramos o que há de mais humano em nós. Apenas quando devidamente entrelaçado ao que há de eterno em nós, ao que há de estórias em nós, ou ainda, só quando nossas histórias e estórias se tornam narrativas mestiças, filhas do sonho com a razão, abertas para o imemorial, é que o nosso ato de narrar pode carregar o gérmen da felicidade, a semente da cultura que, assim realizada, é um outro nome para a esperança.

Por isso, tantas vezes, nos reunimos em torno de um candeeiro, símbolo máximo de *lumina profundis*, um olhar que ilumina e faz lembrar, pois nos leva a habitar uma região selvagem onde todas as culturas se comunicam, visando a busca dinâmica de sentido para nossa existência (FERREIRA-SANTOS, 2010). Nesse círculo cantamos e contamos, unindo nossas vozes e mesclando nossas histórias e estórias, provando da redondeza e do aconchego da roda. Nesse espaço entramos em contato com a Palavra Viva ancestral que soa e ressoa em nós e para além de nós, que de tão lapidada pelo fluxo constante do tempo, que flui feito um rio, acaba por arredondar nossas arestas.

As cartas e a ciranda de vozes

Nada do que fiz ou faço como contadora de estórias e educadora seria possível sem as pessoas que generosamente me emprestam seus ouvidos ou adoçam os meus, com suas narrações. Portanto, trago um pouco do vivenciado numa seleção de trechos de cartas que me foram escritas, muitas delas do jeito mais tradicional, ou seja, à mão, pelas pessoas que passaram pelo Lab de estórias nesses seis anos.

Era uma vez, um lugar onde tudo era possível. Lá, uma voz encantadora enchia os ouvidos de todos com muita calma e amor. Alguns até chamavam esse lugar de terapia.

O lab_arte foi um oásis na minha vida corrida [...] Foi uma pausa do meu dia, aquela hora mágica em que deixamos tudo o que nos aborrece (ou não) do outro lado da porta da sala 130.

Estar no lab_arte de narração de estórias é para mim estar num mundo encantado que traz para a alma uma leveza que contrasta com a correria do dia a dia.

Sinto-me anestesiada com as coisas que acontecem durante a semana, mas, sem dúvida, quinta-feira, é o dia mais esperado por mim. Dia de me sensibilizar.

Quando saio das sessões de contação de estórias no Lab, sinto-me como se o meu sangue voltasse a circular pelo meu corpo... Como se a unidade do meu ser fosse estimulada.

Durante seu curso eu fui retomando um contato mais profundo com minha “menina” adormecida, pois estava passando meus dias apenas em companhia de meu lado “mulher”, imersa em preocupações com o futuro, com a vida profissional, e eu andava pouco ou quase nada existindo de verdade.

Confesso que foi difícil acompanhar as aulas no lab, pois na maioria das vezes, eu chegava extremamente cansada, pois ia correndo para a USP, depois de um dia inteiro de trabalho com crianças pequenas. Chegava tão cansada que precisava cochilar algumas vezes na aula, mas o tanto que eu conseguia permanecer ali, alimentando esse lado simbólico, era suficiente para que eu saísse de lá feliz e em paz.

Acredito que o Lab_Arte me fez uma pessoa melhor. Depois de uma semana cansativa, eu sempre pensava que na quinta-feira à noite eu receberia uma força, um incentivo, uma paz interior para terminar a semana. Eu me sentia mesmo muito bem às quintas à noite, era como se uma tranquilidade, uma felicidade faceira, tomasse conta de mim...

Sempre saí melhor do que entrei dos nossos encontros do Lab.

Os colegas de curso e suas histórias de vida, assim como suas estórias contadas na roda, encheram meu coração de alegria e paz. Aprendi muito com cada um.

No Lab me senti verdadeiramente parte da aula, uma peça de um quebra-cabeça que éramos todos nós, uma sensação inigualável...

Essa é uma experiência que amplia a percepção de si, da alma, do corpo, do coração.

O Lab foi minha cura.

Cada estória que eu ouvi e contei entrava no meu coração e me ajudava a crescer.

Cada estória ouvida e contada se transformava em um pedacinho do meu coração...

Percebi que fora da roda não é tão bom contar estórias. Pretendo contar estórias para meus alunos, crianças ou adultos, sempre no círculo.

No Lab_Arte pude experimentar a essência do que é narrar estórias. Nada de espetáculo, luzes, ação, figurino e afins. É sentar em roda e compartilhar algo que te conquistou, cativou, fez pensar, fez rir ou chorar. Era isso que eu estava procurando e fiquei verdadeiramente feliz ao encontrar.

Talvez o que tenha me marcado de forma especial foi o fato de que cada um teve seu tempo respeitado! Isso foi muito importante e essencial para mim, pois mostra como devemos agir em sala de aula como educadores, devemos respeitar o tempo individual que cada aluno possui.

Mas, a minha mais linda descoberta foi a de contar estórias olhando nos olhos de alguém.

Apreendi que os instrumentos mais importantes para se contar bem uma estória são os olhos que brilham e o coração que pulsa.

Vejo nos olhos das minhas crianças quando vou contar estórias para elas na escola: uma fome profunda de um mundo onde haja maravilha, uma profunda satisfação com cada palavra oral não rebuscada, e acima de tudo, um orgulho de possuírem uma estória que elas poderão recordar por si mesmas.

Nós educadores temos tantos destinos passando por nossas mãos. Cabe a nós, como senhoras fiandeiras, ajudar a tecê-los.

As rodas finais foram, sem dúvida, especiais, pude lembrar algumas estórias e conhecer outras, lindíssimas. A gente que é professor costuma falar muito. É sempre bom parar para ouvir.

Percebi que o bom narrador, assim como o bom professor ou educador, é um ser humano que acima de tudo precisa ser um bom ouvinte.

Enfim, acho que aprendi a escutar mais e melhor, tanto “me escutar” como escutar os outros, os meus colegas. Outro aprendizado importante foi quanto ao porquê se deve contar estórias: simplesmente porque é bom e agradável.

Ouvir uma estória é sempre reconfortante e às vezes nos esquecemos disso.

Saio do curso muito feliz por, além de ter me divertido bastante, saber que tenho possibilidades de reinventar minhas práticas em sala de aula.

Rodeada de relatórios de estágios para concluir, de textos para serem lidos e de normas da ABNT para serem respeitadas, as únicas coisas que me parecem verdadeiras agora é essa carta que escrevo, a estória que narrei ontem na roda do lab e as estórias que lá ouvi também.

... decidi que iria guardar as estórias mais lindas que eu ouvisse durante o lab no meu

coração, porque usamos cada vez menos o coração para guardar as coisas. Por isso, tenho contado e recontado essas estórias muitas vezes.

Da experiência vivida no Lab, me ficou o convite: conte, reconte, sonhe, experimente ir por esses caminhos que nos levam a mundos tão distantes e tão plenos de representações significativas.

O contato com a arte de narrar estórias, fica como um caminho que eu posso voltar a trilhar para descobrir mais sobre os seres humanos.

Depois desse trabalho com você e tudo que venho aprendendo, entendo que as estórias são realmente estruturas que reproduzem o que há de mais puro em nós. Não são meras representações simbólicas, mas espelhos de nossa pureza, não são remédios para aliviar dores, mas a prova de que na essência nunca estivemos doentes.

Obrigada por nos proporcionar a cada semana um incrível feliz para sempre...

A cada fim de semestre, eu chegava em casa com essas cartas, que eu pedia aos participantes para escrever, contando sobre sua experiência no núcleo de narração de estórias, sentava-me em um canto bem especial e, à meia luz, lia todas, de uma só vez. Às vezes eram mais de trinta cartas. Esse diálogo interpessoal, desde o início, foi minha bússola, farol a me guiar pelas minhas escuridões de pesquisadora. “Mas nesse labirinto, não é você a guia? Não é você que vai a frente com o candeeiro na mão? Não é você que deve conhecer o caminho?” Eu mesma me fazia essas perguntas. Por fim, entendi que cada estória é um mapa que nos conduz ao centro de nós mesmos; logo esse é um trajeto individual e único que cada um fará no seu próprio tempo e no seu próprio ritmo. No entanto, essa é uma das realizações individuais que precisamos fazer em grupo, pois a humanização do ser só se dá na presença de outros seres que vivenciaram e vivenciam esse mesmo processo. Aquele que porta a luz e vai à frente iluminando o caminho é também um buscador. Quando sua busca está em consonância com esse processo humanizador e ele se propõe a compartilhá-la, os indispensáveis companheiros de jornada aparecem para lhe ajudar a fazer existir a estrada, corrigindo os cursos previamente traçados, apontando novas possibilidades e direções. Foi o que aconteceu comigo.

Em princípio, minha pesquisa de doutorado visava, por meio da investigação dos processos simbólicos e itinerários de formação dos participantes, verificar a importância da arte de contar e ouvir estórias na formação de docentes. Mas

ao receber as cartas e lê-las, percebi que para além das barreiras escolares e das questões práticas e tecnicistas que pautam a formação profissional de professores, havia a formação humana daquelas pessoas, que estavam ali diante de mim tão carentes de vivências significativas que as acolhessem em suas necessidades mais primordiais. Ávidas, por mais que nos possa parecer estranho, não por um ‘felizes para sempre’, mas por um momento de eternidade centralizador e restaurador que um ‘era uma vez’ pode nos proporcionar. Buscavam paz, alegria, acolhimento, pertencimento, amor, vida pulsando.

Sei que jamais terei certeza sobre o que aprendi ou ensinei nesses meus encontros realizados no Lab_Arte. Contudo, o sorriso sincero daqueles que me cumprimentam pelos corredores da faculdade e pelas ruas do mundo, assinalam a possibilidade de ter contribuído humanamente para a formação daquele ser humano que mutuamente atuou na minha autoformação. Pois, acredito que a palavra que ensina mobiliza a personalidade de quem ensina, tanto quanto essa palavra evoca a personalidade de quem é ensinado. Esse verbo, que é sempre ação, não serve de fonte para certezas pedagógicas nem é nascedouro de metodologias, mas é um verbo que sabe e nos mostra que:

Não há sensibilidade propriamente intelectual, distinta da sensibilidade global do ser humano. No decurso da lição mais abstrata, o mestre que expõe é também a matéria de sua exposição; e os ouvintes, na sua atenção ou até sua desatenção, encontram-se expostos àquilo que ele diz, que a todo instante evoca intenções globais que subtendem esta ou aquela presença no mundo. Porque toda palavra é encantação. A despeito de todas as ignorâncias e de todas as precauções, a palavra é um pacto, ela pressupõe um pacto tácito de compromisso mútuo e de implicação das existências. Cada palavra é uma entrevista para seres que esperam; ela assinala uma vida comum, em que cada um dispõe do poder extremo de desiludir ou de satisfazer. Claro que é preciso aqui ler nas entrelinhas; mas o que se acha nas entrelinhas, o que continua inconfessado, importa mais do que aquilo que é dito. (GUSDORF, 1970, p. 221-222).

Contando e ouvindo estórias da tradição oral lidamos com o mistério, e por mais contrassenso que isso nos possa parecer, herdeiros que somos de uma

tradição ocidental na qual heróis solucionam enigmas e matam ou destroem o que não compreendem, o mistério não existe para ser desvendado, pois é vendado que ele realiza sua tarefa mítica essencial de nos guiar no escuro. O mistério solicita de nós um pacto, porque é nesse pacto que ele, numa pedagogia feita na linguagem de *anima*, estabelece conosco esse acordo de viver e deixar viver – no caso de uma estória, esse pacto consiste em manter a estória viva enquanto vivermos, e ela fará o mesmo por nós. Um acordo que nos acorda para dentro, para que possamos despertar para fora, para o mundo, para existirmos enquanto possibilitamos que outros existam conosco.

Dentre os vários aprendizados possíveis fica o de a narração de histórias, em especial as de tradição oral, abrir canais comunicativos entre quem conta e quem ouve, constituindo-se em um meio de se estabelecer laços, vínculos. Nesse ato ancestral, tão antigo quanto a própria humanidade, a fala que materializa uma história é nosso ponto de encontro, onde passado, presente e futuro convergem para uma existência plena. Para um centro de energia revigorante, no qual mergulhamos e restabelecemos o nosso pulsar primordial. Nesse lugar não há interior ou exterior, nem sagrado ou profano, nem real ou imaginário. Ali, os contrários se dissolvem, se unem e se articulam, completando-se. No entanto, as distâncias não são eliminadas, são franqueadas para que as ressonâncias possam nos permitir vibrar, pois não há reverberação sem vibração e é essa reverberação que mantém viva nossas vozes narrativas que nos eternizam. Nessa trama da vida, onde cada um de nós somos seres feitos de histórias e histórias, cada existência se afirma como linha da vida e, como tal, ela não vem de lugar nenhum, tampouco rumo em direção ao nada. Cada linha é resultado da tessitura de várias outras que, por sua vez, servirão para a fiação de muitas outras mais, numa narração sem fim, que permitirá que aquela mensagem de nossos parentes selvagens chegue a todos nós para sempre e nos liberte.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. *O olho e a mão: alternativas mytheadológicas na compreensão da sala de aula*. São Paulo: Instituto Butantan, 1997.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. Música & Literatura: o sagrado vivenciado. In: *Tessituras do imaginário: cultura & educação*. PORTO, M. et al. Cuiabá: Edunic/CICE/FEUSP, 2000.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. *Mitologia na arte: labirintos iniciáticos*. Recife: Formação Continuada de arte/educadores, alunos, aprendizes e monitores de museus, no conhecimento da obra de Francisco Brennand. Associação dos Amigos da Arte Cerâmica de Francisco Brennand & Prefeitura do Recife, 2009.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. O sagrado e a religiosidade na educação caminhando com Nikolay Berdyaev. In: FERREIRA-SANTOS, M.; GOMES, E. S. L. (Org.). *Educação & religiosidade: imaginários da diferença*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2010.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogerio. *Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012.
- GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* Lisboa: Moraes Editores, 1970.
- LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1949.
- RUBIRA, Fabiana de Pontes. *Contar e ouvir estórias: um diálogo de coração para coração acordando imagens*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.
- RUBIRA, Fabiana de Pontes. *Dançando com o Minotauro nas noites: narração de estórias e formação humana*. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP). São Paulo, 2015.
- RUMI, Jalaluddin. *Masnavi*. Tradução de Mônica Udler Cromberg e Ana Maria Sarda. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1992.
- SHAH, Tahir. *Nas noites árabes: uma caravana de histórias*. Tradução de Pedro Ribeiro. Rio de Janeiro: Roça Nova, 2009.

Celebração do Corpo na Cultura, na Arte, no Amor e na Poesia

Uma rapsódia teórica

João de Jesus Paes Loureiro¹

*O corpo “... uma imbricação do físico e do
espiritual, do fisiológico e do psicológico,
sua reconciliação na aceitação de suas
especificidades respectivas
bem como de suas interações...”*

Jean-Marie Pradier

*Etnocenologia. “... âmbito da experiência e da expressão
e dos ideias de beleza compartilhados.”*

Armindo Bião

“Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma.

...

*Deixa teu corpo entender-se com outro corpo.
Porque os corpos se entendem, mas as almas não.”*

Manuel Bandeira

¹ Professor voluntário da Universidade Federal do Pará – UFPA. Graduado em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal do Pará (1976), Bacharel em Direito pela Universidade Federal do Pará (1964), Mestre em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1973) e Doutor em Sociologia da Cultura - Université de Paris IV (Paris-Sorbonne) (1994). Tem experiência na área de Artes e Comunicação, pesquisando e atuando com os seguintes temas: Arte, Comunicação, Imaginário, Amazônia, Cultura, Cultura Amazônica, Magistério, Criação Literária, Poesia, Encantaria e Mito.
E-mail: jjpaesloureiro@gmail.com

O corpo é lugar de festas porque a celebração da vida no corpo se faz. A vida desdobra no corpo a sua liturgia. Seja o corpo como escultura de carne e osso; seja o corpo como construção do imaginário; seja o corpo como alegoria do cosmos; seja o corpo sacralizado ou divinizado pelo misticismo. O corpo é uma complexidade lógico-lúdica feito de carne e osso, razão e sentimento, concretude e imaginário, pensamento e intuição, vivência e sonho, individualidade e relação, tempo e circunstância. Espaço social em que se dinamiza a dialética do ser e não-ser. Eis, porque, no corpo feito poética viva, todas as dimensões da existência se encontram e se revelam. Na cultura, ele se faz unidade múltipla; na arte se torna expressão infinitizada de sentidos; no amor, como plenitude de sua totalidade complexa, existe feito morada do amor, princípio e fim. Na poesia, como encarnação e fonte, lugar em que o corpo é construído pela palavra corpo. Na celebração do corpo procuro compreender e estabelecer intercorrências entre essas dimensões, analisadas à maneira de uma rapsódia teórica, tema e variações. Como em um vitral do corpo catedral, diamante lapidado em suas facetas única e diversas. Nesta abordagem pretendo fazer emergir uma possível poética do corpo, onde acontece a epifania da existência, a transfiguração estética e a maravilha de viver.

Na Renascença, a pintura fez aflorar o corpo poético da beleza ideal no corpo comum do modelo. Na pintura hiper-realista atual, o artista hiperboliza o corpo padrão para torná-lo alegoria. Na performance, o corpo se faz teatro e teatralidade. Nos anúncios publicitários da moda, o corpo se torna modelo mítico. No corpo do amor, o tato é o desbravador de mundos e a pele tem olhos. No corpo do amor o ser alcança a sua magnífica plenitude.

Eu sou, também, o corpo que me vejo no espelho. Aquele eu mesmo que contemplo em outro corpo. O corpo de um não-eu que, no entanto, também sou eu. Todavia, é possível ultrapassar o que Lacan denomina de “estágio do espelho”? A tirania do espelho?

Sem a experiência do espelho o corpo individual seria uma ilusão. Seria cópia do modelo do corpo de outro. A singela duplicação da imagem de corpos contemplados. A experiência individualizadora do corpo se dá a partir da condição especular, do lacaniano modo do espelho. No corpo, como obra ou expressão de

arte, é quando o modo especular se converte em modo espetacular. A ocularidade, portanto, é via essencial à consciência do corpo.

No teatro o corpo se faz viver como outro. Mas é no espelho que o corpo que dança se contempla viver como ele mesmo. É quando a “especularidade” se faz “espetacularidade”. Uma etnocorporeidade.

O que há por trás do corpo no corpo a refletir-se no espelho, se o espelho não tem reverso? Esse talvez seja no espelho o lugar do sobrenatural: o lugar de Orfeu buscando, no outro lado do eterno, a sua Eurídice; o lugar não revelado do corpo da Uiara submerso nas águas; o lugar do corpo perfeito e ainda não mutilado da Vênus de Milo.

Lembremos o dessecamento do corpo em busca do gesto essencial em Pina Bausch; do gesto dilacerado em decomposição cubista da dança, em Sylvie Guillen; do gesto imanente a jorrar pela intuição do corpo, em Ana Flávia Mendes; do gesto como encantação das origens rituais em Miguel Santa Brígida. Lembremos, no campo do corpo em cena, a “Dramaturgia pessoal do ator”, de Wald Lima; a estratégia da “Poética da Recorrência”, de Marton Maués e os Palhaços Trovadores; e a teoria da “Peça-Filme, de Saulo Sisnando. São Modos de manifestação de uma poética do corpo que faz a conversão semiótica do corpo utilitário ou corpo padrão, em corpo da arte.

Lembremos que há o corpo utilitário padrão onde a vida funciona biologicamente. O corpo organizado materialmente em carne e osso e sangue circulante, para garantir, na prática da vida, a sua funcionalidade racional complexa. O corpo cotidiano. O corpo que nos conduz e que conduzimos na vida de cada dia, na prática operativa e operacional do viver.

Mas, há, também, submerso no que Gilbert Durand conceitua como bacia semântica do imaginário, o corpo poético. Esse corpo está na profundidade do corpo utilitário padrão e, quando vem à superfície visível da pele ou do movimento, poetiza a existência corporal. Esse corpo poético submerso no corpo utilitário padrão, é construção do imaginário na intuição do processo poético da criação artística, e é trazido à tona do visível pelo gesto, pela encarnação dramática, pela palavra, pelo canto. É a emergência desse corpo poético que habita nas submersas encantarias do corpo padrão, condicionado pela cultura e que emerge pelo toque

poético criador, revelando-se à superfície visível, numa forma de contemplação de sua aparência essencial. Uma aparência essencial porque expressa certa forma da essência do ser. Lembremos Hegel quando diz que a aparência estética, que se oferece à contemplação, é um momento essencial da essência. Consideremos que é nessa aparência que a essência artística do corpo aparece. Esse é o corpo poético que aflora no corpo utilitário padrão pela dramaturgia, coreografia, visualidade artística e poética. É o momento em que o corpo se torna expressão de infinitização de sentidos, o que é próprio da dimensão poética, se lembrarmos de Júlia Kristeva.

Nas artes do corpo ocorre então o que denomino de conversão semiótica, neste caso no modo de uma transcrição ou transdução poética do corpo utilitário padrão em corpo-arte, plurissignificante, gratuitamente contemplado pelo que dele emana e configura entre sujeito e objeto. O corpo-arte aflora no corpo utilitário padrão no emergir de suas encantarias. É o que num sentido mais amplo entendo como sendo uma conversão semiótica.

Diante da fatalidade corrosiva do tempo, o corpo se refugia nos álibis da ilusão. Para construir o corpo ideal que se deseje ter, buscam-se os salões de beleza, as cirurgias plásticas, a maquilagem, o foto-shop, as tatuagens, os piercings. Porque, o corpo, como forma exterior em relação ao seu conteúdo mental, tem uma evolução involutiva: a mente evolui continuamente, enquanto o corpo declina. O corpo está em sua plenitude quando nasce. A mente, no entanto, em sua fase inicial de conteúdo cognitivo. Enquanto o corpo, no exercício de viver, fisicamente se gasta, a mente acumula e amplia. Eis o quiasmo fatal da existência humana. Ainda que o homem pense que tudo pode, não pode impedir que o que foi tenha sido; que o que virá não venha a ser; que o tempo presente que passa deixe de passar. O tempo, esse é seu nó trágico, só não passa mais para o que já passou. Só a eternidade, além do tempo, é que contém o tempo de um interminável presente que não passa.

A tatuagem introverte o exterior e extroverte o interior. É uma forma de desnudamento do ser em busca de visibilizar o seu não-ser. Instauro no corpo a liturgia de uma forma profana do sagrado. Os códigos do enigma. Lembremos de Amy Winhause, cujo destino escreveu em sua pele progressivamente

apergaminhada a tragédia de seu destino, buscando uma felicidade cada vez mais infeliz. A longa tragédia de sua vida tão breve. Em seu corpo gravou a escritura fatal de sua vida, como num livro sagrado a ser lentamente desfolhado pelo vento, no pânico desesperado de amar sem ser amada.

Lembremos de Dostoievsky: “Pois é, mestre, eu me pergunto: O que é o inferno? Eu digo que é o tormento de não ser mais capaz de amar”.

Lembremos que há tantos caminhos, tantos possíveis do corpo. Pina Baush, pela repetição dissecadora, distancia o gesto do corpo para descarná-lo como corpo e torná-lo gesto do gesto, continente e conteúdo, signo e significação. Significação descarnada, desossada, dessangrada. O teatro pobre de Grotowsky tem no corpo o essencial, um algoritmo de significações, a teatralidade reduzida ao essencial de si mesma. Há, ainda, o corpo obscuro. O corpo prostituído. Corpo feito mercadoria que revela também a liberdade de escolher. Corpo sem história. Corpo de abrigar ausências.

Pensemos nas imagens digitais. Nelas há o desdobramento do narcisismo intercorrente com o desencantamento do corpo. O corpo não mais de origem divina. A imagem digital tem tamanha autonomia que parece outro corpo se autoconstruindo. Uma autopoética do ser. Um corpo que, independentemente do modelo, é criado eletronicamente. A beleza manipulada que já não depende do modelo. A imagem adquire autonomia. Imagem que se torna modelo do original. Modelo do modelo.

O corpo virtual não tem rugas nem varizes. O corpo virtual é a idealizada materialização do imaginário. O corpo de uma utopia. Recusa a semelhança fiel, embora seja metonímico. Desdobra a realidade pelo modo de duplicação aperfeiçoadora. O corpo virtual tem horror à feiura!

O corpo virtual é o equivalente pós-moderno da estética aformoseadora da figura humana que marcou a Renascença. Um corpo metonímico que se faz metafórico. Símbolo de perfeição da beleza. A produção mecânica de uma beleza natural sonhada e desejada. Diferentemente da arte, o corpo não aceita o componente de valor da feiura, da instalação, do cubismo anguloso, do surrealismo. De certa maneira, o corpo ainda aceita, diferentemente da arte, o reinado da estética à moda renascentista.

O corpo da bailarina no espelho contemplado é uma necessidade essencial para que ela tenha consciência de seu corpo funcional padrão, no ato de convertê-lo em corpo-arte. Em corpo-dança. Trata-se de um momento de especularidade espetacular. O espelho permite-lhe ter por um momento a imagem visível do desabrochar de seu corpo como dança. A mulher que é, pela imagem no espelho, vendo-se brotar como bailarina, do casulo de si mesma. O corpo contemplado a libertar seus anjos e demônios, pássaros e serpentes, ódios e afetos, sexualidade e pureza. Uma coincidência de opostos: cisne branco e cisne negro. Cisne branconegro.

O corpo de índios e índias é uma funcional integração entre natureza e cultura. Há uma relação de complementariedade, uma relação aproximativa em que o que é habitualmente entendido como relação de opostos torna-se integralidade. Uma transacionalidade em que um não se superpõe ao outro. O corpo rola na terra tornando-se terra, mergulha na água tornando-se aquífero, fecunda-se na chuva tornando-se tempestade, se aquece no sol tornando-se verão. O corpo é tatuado com afiados espinhos, pincelado com tinta de urucum, a pele é convertida em símile da paisagem, a cabeça, a cintura, os punhos, os tornozelos são completados com penas de aves. Como o devir natureza do corpo, intercorrente com o devir corpo da natureza. O corpo se confunde com troncos de árvores, se dilui no abraço das águas, dança no soprar dos ventos. Integram-se e integram a natureza como as onças pintadas, os guarás, os botos e caruanas. Torna-se corpo natureza, corpo sonho, corpo sexo, corpo mundo em criação no éden de si mesmo.

A vida moderna é a da fragmentação do homem, correlata à fragmentação moderna da vida. As especializações médicas repartem o corpo, que deixa de ser visto como unidade. Humanismo fragmentado, a cultura moderna e transmoderna tem na fragmentação do corpo um de seus paradigmas. O detalhe compõe e, paradoxalmente, fragmenta o todo. O todo é um vitral de detalhes, de fragmentos, de partes, de decomposições. Um exemplo emblemático está na fotografia e no cinema. Exibem o “close”, o rosto em primeiro plano, que é uma forma simbólica de decaptação. A cabeça separada do corpo. No mesmo sentido as mãos, os pés, os olhos, as pernas, o sexo. As partes exibidas pelo cinema mostram a importância do

detalhe diante do todo. O detalhe é um todo complexo. A consciência de que o todo não é o detentor único da importância por sua condição de estrutura completa, mas por ser, também, uma composição de partes que funcionam de modo tão importante quanto o todo.

Por outro lado, a mutilação nem sempre é uma denegação do todo. Até, porque, o imaginário pode recompor o todo, compensando a falta de partes. À semelhança do sistema nervoso que faz sentir dor em membro já amputado, o imaginário “vê” no objeto artístico aquilo que nele se quebrou ou se perdeu. O que significa o corpo mutilado de Vênus de Milo como perfeição? Uma conjunção estético-cultural entre o corpo visível e o imaginado. A parte amputada deixa de ser um obstáculo. O cinzel do imaginário cultural esculpe idealisticamente a parte ausente e recompõe o todo.

Diante do corpo imperfeito da Vênus de Milo se vê a plenitude de um corpo de arte perfeito e completo. No entanto, em face do corpo de uma bela modelo a ser pintada, o pintor cubista vê a dilaceração. Produz uma dilaceração radical da figura no quadro, e as partes deixam de ter relação com o todo de que são partes. Assumem funcional relação entre si como elementos de composição pictórica.

Na dimensão que denomino de poética do imaginário da cultura amazônica, as Icamiabas, as belas índias guerreiras da mitologia macuxi, em Roraima, mutilam o corpo, cortando o seio direito para que não impeça o movimento funcional exato no ato de tencionar o arco e desferir a flecha, na caça e na guerra. Essa mutilação, no entanto, não desfigura a beleza corporal das índias guerreiras, porque o imaginário as construiu tão belas quanto bravas. O corpo mutilado que mantém a perfeição de beleza das icamiabas, equivale à beleza perfeita do corpo mutilado de Vênus de Milo.

A máquina fotográfica reproduz a imagem no modo de uma dissecação da aparência exterior do corpo humano. Busca o essencial da expressão como em uma transparente mesa de dissecação de sentidos.

O cinema, mais do que a fotografia, fixa pela imagem no movimento, documenta e cria a universal expressão simbólica da fragmentação do mundo. Porém, muito mais do que a fotografia e o filme, a televisão e o celular exibem diuturnamente essa fragmentação do mundo, paradigma da fragmentação

do corpo. Geram novo imaginário do mundo e do corpo: o imaginário do desfigurado, do fragmentado, do desestruturado. Muitas vezes o corpo aparece como desumanizado. O corpo descorporificado.

A arte como expressão simbólica da cultura moderna e transmoderna está marcada pela dispersão e fragmentação. A instabilidade se impõe como situação estável. O efêmero, como duração. O instantâneo, como programado. Lembremos os corpos destroçados, revelando os destroços das almas perpetrados pela guerra, na tela *Guernica*, de Picasso e em *Guerra e Paz*, de Portinari. São imagens de uma civilização caleidoscópica e fragmentada em que vivemos. Fragmentação do mundo, fragmentação da cultura, fragmentação do espírito moderno, fragmentação da consciência, fragmentação da ética, fragmentação da justiça, fragmentação da crença, fragmentação da ciência, fragmentação da tecnologia, fragmentação da arte, fragmentação da estética, fragmentação do corpo.

A imagem digital gera o corpo virtual. Alguns, a classificam como imagem corpo, que não se reduz à simples mimese do modelo, não se confunde com simulacro ou ícone. Pertence a um sistema plurissignificativo de traduções. Trata-se de um corpo eletrônico. Eu sou na tela do computador uma configuração gráfica de mim mesmo. São imagens do corpo que podem ser entendidas como esculturas imateriais, esculturas visíveis do imaginário, esculpidas virtualmente. A perfeita ilusão torna-se realidade. Uma realidade numérica tão real e convincente quanto a própria realidade. Uma realidade virtual tantas vezes mais realista do que o real.

O virtual faz emergir no real a sua potência possível. Um modo de desocultação de outra forma de verdade. A visibilização do oculto, do escondido, do possível, do vir-a-ser. Sua percepção estética se desloca do sensível para a racionalidade conceitual e as atualizações de algoritmos. Uma realidade que se legitima por ela mesma, muitas vezes fugindo ao controle do próprio homem.

Há também o conceito de corpo sem órgãos que Gilles Deleuze (1996) foi buscar em Antonin Artaud. A ideia é a de não reduzir o corpo à sua forma orgânica que está além da noção de organismo. No seu poema “Para acabar com o juízo de Deus”, incorporado por Deleuze em seu texto, ele diz: “... atem-me se quiserem, mas nada há de mais inútil do que um órgão.” Desdobrando sua execração dos

órgãos e do organismo, Artaut explica: “O corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos. O corpo não é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo.” Inimigos, porque retiram a unidade do corpo para torná-lo um conjunto de partes. Desconjuntam o corpo. Quebram a integridade essencial do corpo. “Nada de boca. Nada de língua. Nada de dentes. Nada de laringe. Nada de ventre. Nada de ânus. Eu reconstruirei o homem que sou”.

O corpo sem órgãos não é um corpo vazio. É um corpo anterior a uma organização definida, hierarquizada. Os órgãos, nessa perspectiva, limitariam o corpo. O corpo perderia a grandeza de ser ele mesmo único, integral, para tornar-se uma hierarquia de órgãos. O corpo sem órgãos se recusaria a ser dominado por seus inimigos, os órgãos, que retiram do corpo sua unidade primeva e essencial. O corpo sem órgãos contém a vida inorgânica que vitaliza o corpo e o faz centro de forças, poder de diferenciação individualizadora, deixando de ser algo igual a outros, sem as limitações trazidas pelos órgãos.

Penso que não podemos esquecer também que o corpo sem cor (similar ao corpo sem órgãos) passou a ter como inimiga a cor do corpo. A cor contra o corpo. A cor, queimando no inferno do preconceito, passou a dividir e a tornar conflitiva as relações de corpo. A cor, que é aparência, sendo convertida na essência. O que deveria ser um valor de diversidade do corpo, se torna um estigma, veneno destilado pelo interesse, o ódio, a intolerância, a desumanização e pelo sentimento apodrecido pelo egoísmo. E não devemos também esquecer o idêntico processo de barbárie relativa à diferença de gêneros, quando o corpo é reduzido à sua fisicalidade, como se o ser humano fosse apenas a configuração ideológica dos órgãos de seu corpo. O órgão sexual subjugando o corpo e as interações imbricativas do físico e do espiritual, do fisiológico e do psicológico, como confirma Pradier. Paradoxalmente, considerar o padrão físico como determinante é negar o papel essencial seja do psicológico, seja do DNA, seja do espírito, seja do afeto, seja do direito de autoconhecimento, como também determinante nos rumos do comportamento humano. E é renegar o papel essencial de autoconstrução do indivíduo, no direito à sua liberdade de ser feliz. Além disso, não podemos olvidar o corpo abandonado de meninas e meninos de rua; o corpo condenado ao esquecimento de si mesmo dos reféns das drogas; o corpo flagelado pelas guerras,

pela fatalidade biológica, pela violência doméstica; o corpo ressecado reprimido pelo fanatismo; o corpo decapitado dos que perderam a capacidade de pensar o próprio corpo.

No conjunto de livros da Bíblia, há um poema da sabedoria amorosa a partir do conhecimento saboroso do corpo. Nele a mulher, Sulamita, é senhora da ação. Poema de afeto, amor e sexualidade. O amor supera tudo: “O amor é tão forte como a morte”. O cenário é o das fantasias eróticas como um sonho conduzido pelo entrelaçamento amoroso. Sugere uma envolvente cerimônia polissêmica de cânticos nupciais, no altar sagrado e leito profano do amor. O corpo é o universo a ser explorado. O corpo é a pátria do amor.

Na poesia, o corpo é possuído pela palavra corpo. A palavra corpo se faz corpo. O rosto, nesse poema, tem a boca aberta ao beijo, a voz é lambida por lábios suculentos, a língua saboreia dentes alvos, o nariz se sacia de perfumes, os olhos são janelas da sedução e da ternura, os cabelos ou as tranças ondeiam na pele escura como ondas navegadas de desejo, promessa, perdição e redenção. O coito como a pequena morte que é vida.

No Cântico dos Cânticos o corpo é sempre estatuário e perfeito. É o símile da natureza. Tem solenidade na soberania. Estreita-se intensamente com o corpo amado, as mãos se entrelaçam, as pernas sobre os pés sustentam uma escultura de desejo, os sexos se confundem sem querer desenredar-se. O corpo, geografia do mundo, é mundo humanizado. É o território dos seios esplêndidos, de quadris que dão inveja à perfeição, da bacia do ventre e seus perfumes ferventes, do coração que delira, da paixão que arrebatada, do delicioso roçar dos membros que anula a timidez, da pele delicada que instiga a contemplação e a carícia.

No poema-livro da Bíblia, atribuído a Salomão, embora, na verdade poética, seja um poema da mulher, Sulamita, agente do discurso, ouvimos o ecoar da poesia originária do médio oriente antigo, da Mesopotâmia, do Egito. O olfato é premiado por perfumes, seja do nardo, do cipreste, das essências raras, do açafraão, do cinamomo. Sem esquecer a mirra, o incenso e os bálsamos. Mas é o cheiro do corpo sem perfumes que predomina como expressão cosmoerótica. Cheiro de corpo, cheiro de pele, cheiro do ser. O cheiro contra os perfumes.

A vista e o tato são iluminados pela eletricidade do contato físico dos corpos, no cenário esplendoroso de ouro e prata, pérolas e brincos, safiras e marfins.

O corpo é um jardim fechado que só o amor tem a chave. O mundo que o corpo abriga é o dos lírios do vale, flores do campo, narcisos, cardos, macieiras, pastagens verdejantes. Pastagens onde vagam no corpo alegorizado como imagem simbólica da natureza, rebanhos sobre rochas, penhascos, montes, vales, fontes e desertos.

É o corpo do amor e da poesia: Beija-me com beijos de tua boca: sim, mais suaves que o vinho são teus amores.

Desde o começo desse conjunto de poemas é o corpo da mulher ansioso de seu homem, os delírios do amor, o desejo, a contemplação voluptuosa da posse. A linguagem do amor no corpo em festa da poesia. Mas a voz é feminina e a decisão é da mulher.

Penso que no Cântico dos Cânticos o corpo amado e o amor do corpo mutuamente se instituem, um dando simultaneamente existência ao outro. O corpo amoroso existe quando se faz lugar do amor, no instante em que o amor se faz habitação do corpo. Não existe o corpo do amor como lugar a ser habitado pelo amor apenas provisoriamente. E nem o amor, por transitoriedade, seria capaz de ocupar o corpo feito sua provisória morada. O amor existe enquanto habita o corpo do amor, pois o corpo amoroso só pode existir como lugar do amor. Um é o espelho do outro para existir. O corpo só é o lugar do amor enquanto o amor faz dele seu lugar. Um corpo de macho, de fêmea, de homem para homem, de mulher para mulher, corpo transgênero, corpo com autonomia de sua sexualidade não determinada pelos órgãos, corpo livre para ser, para existir e para amar.

Talvez a grande loucura lúcida do corpo seja o amor e sua celebração esteja na poesia. Não apenas o amor do amor de amar, não apenas o amor em si lacrado em segredo, não apenas o amor de amor amado, o amor de amor armado. Mas o corpo pelo amor ferido e pelo amor curado. O amor que faz do corpo as festas da poesia.

Referências

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs**. Cap. 6 Tradução de Aurélio Guerra, Ana Lúcia Oliveira, Cláudia Leão e Suely Rolnick. São Paulo: Editora 34, 1996.

ARTAUD, Antonin. Para acabar com o juízo de Deus. Disponível em: <http://escolanomade.org/2016/02/19/artaud-para-acabar-com-o-julgamento-de-deus/>
Acesso em: 08, nov. 2018.

Insaciabilidade do olhar

Nádia Tobias¹

Introdução

O texto apresenta observações acerca do processo fotográfico de dois *photo-essays* realizado com duas mulheres. O objetivo foi pervagar “terras alheias” e fomentar um quiasma – esse aproximar-se pelos olhos-zoom da câmera – onde o intangível se acomoda – torna o invisível, visível. O foco recaiu sobre as percepções sutis do ato fotográfico. As Imagens foram extraídas de vivências oportunizadas pelos núcleos de narração de histórias – Lab_Arte FEUSP, por uma “labiartiana” de passagem pela sala 130. A própria pesquisadora dirigiu todo o processo. A fenomenologia de Bachelard estimulou o desejo de tecer uma urdidura entre textos literários e poéticos – a poética tão valorizada pelo filósofo. As fotografias revelaram a luz e a sombra para além do aspecto técnico do ato fotográfico. Luz e sombra que me habitam, que nos habita.

Quando penso em fazer fotografia, antes de tudo, fecho os meus olhos para pensar no humano (corpo, mente, espírito), depois imagino luz e sombra; cenas que suscitam imagens e quiasmas entre as fotografias e as histórias. Neste *Mise en scène*, as cenas se apresentam quase todas seguindo uma “organização” de sequência de tempo e espaço – um *déjà vu* –, o já vivido para além da visão. Cenas presentes, passadas e familiares ou não; cenas representativas do tempo que trará o novo momento que é ver e rever as fotos e as histórias.

¹ Pedagoga, psicopedagoga, focalizadora de danças da região Norte e de danças circulares, bordadeira e fotógrafa. Pesquisadora do Lab-Arte FEUSP. E-mail: nadiaseara@uol.com.br

Da pequena história da fotografia para a minha história com a fotografia, são mais de dez anos se apropriando dessa linguagem artística visual como ferramenta de apoio para o processo de desenvolvimento das linguagens oral, escrita e do perceber-se. Dei o primeiro passo com os meus ex-alunos de Educação Infantil, dos anos de 2001 a 2003, em Manaus-AM. Atualmente há outros personagens com suas outras histórias. Quando posso, reexaminio as trilhas para o autoconhecimento, por vezes em busca de mim mesma, por outras, na tentativa de que outros possam buscar-se.

Naquele tempo meu conteúdo fotográfico vinha de conversas com meu irmão Tobias e seus amigos de trabalho do jornal *Amazonas em Tempo*. O desenho e a pintura eram os meus suportes pedagógicos para introduzir a fotografia no âmbito escolar. Vi que essa relação entre as linguagens artísticas desponta de tempos atrás. No passado, era intenso o interesse dos artistas plásticos pela fotografia. As habilidades artísticas dos pintores aparecem na história da fotografia para dar cor e status às imagens. Benjamin registra e esclarece: “A evolução foi tão rápida que por volta de 1840 a maioria dos pintores de miniaturas se transformou em fotógrafos, a princípio de forma esporádica e pouco depois exclusivamente” (1994, p. 97).

Assim a professora, munida de sua câmera, fazia dela parte do seu corpo; fato que facilitava a presença do objeto em meio às mais diversas atividades desenvolvidas com aquelas crianças. Iniciava-se ali o exercício do olhar esmerado, receptor e sensível. Um fazer fotografia permeado mais pela ética do que pela estética. Eu tinha por hábito “revelar” as nossas fotos. Foi nesse fazer diário, quase obrigatório dentro da rotina pedagógica da escola, que percebi a “brecha” – que tornava aquelas atividades profundas e significativas. Ali, diante das fotos desenhadas na “pele” papel, começava o que hoje chamo de insaciabilidade do olhar: fotografar, desenhar e fixar palavras em peles de papel, lembrando Kopenawa (2015). Através daquelas crianças que fixavam palavras em peles de papel, percebi o poder das fotos reveladas. Descobri um jardim fértil para criar frases, pequenos textos, estimular à oralidade e suscitar novas imagens, outros quiasmas, a imaginação. O tempo é circular, nos adverte Flusser (2011).

Naquele tempo não conhecia fenomenologia, mas já ali ela própria e a hermenêutica, escolhiam-me. Aquelas crianças em suas simplicidades ensinaram-me a reexaminar com um novo olhar as imagens fielmente amadas, a observar os instantes e a circularidade.

A fotografia caminhou comigo para São Paulo. Um olhar curioso para a cidade de vidro, a selva de pedra, os parques verdes, as múltiplas cores e flores que tanto me encantam. Outro tempo para fotografar. O olhar ganhou a companhia da sutileza. “A sutileza de uma novidade reanima origem, renova e redobra a alegria de maravilhar-se” (BACHELARD, 2006, p. 03). Mas o olhar solitário não percebe todas as cores da paleta; foi então que acrescentei o corpo. Outro corpo adaptável à cidade grande. O corpo prolongado pelas lentes. Como caçadora ou como voyeur, caminhei. Outras paisagens, outras pessoas. O desenho tinha ficado para trás, mas não esquecido. Então comecei a fazer fotografia na expectativa de quem almeja possuir a vantagem do bom clique. Bresson² diria que para fotografar “você só precisa de um dedo; com desenho você precisa de três. Desenhar é uma meditação, fotografia é só atirar e *bam*!”.

Em 2010, com o apoio dos coordenadores do Lab_Arte, um novo nicho para o exercício da fotografia foi aberto à sala 130, e lá conheci duas mulheres inspiradoras. Com elas e para elas voltei o meu exercitar da insaciabilidade do olhar. Por elas pervaguei por entre universos de espelhos, palácios e tundras imaginárias. Meu olhar ora as vestia, ora as revestia, na frenética dança entre o assunto, o objeto e o exercício de olhar para além do olho mecânico das lentes – tornar o invisível, visível, apalpar com o olhar coisas que não poderíamos sonhar ver “nuas”, pois o próprio olhar as envolve e as veste com sua carne. Assim deu-se os dois *photo-essays* de mulheres com personalidade e faixas-etárias distintas.

2 Trecho da entrevista. (BRESSION, 2011, tradução minha).

Fazer fotografias: Rubi e a caçadora de momentos

Quiasma 1

Ela, 40 anos – 2014. Qualificação de doutorado na sala 130. Foi nesse lugar que conheci a força da presença da “caçadora” de instantes. Ao focar naquele assunto, deparei-me em uma “câmara nupcial”, diante de uma luz de um candeeiro; fui arrebatada pelo encanto radiante que adornava Rubi. Ela com sua pele alva e seu vestido branco, que de tão branco reluzia um tom de azul celeste. Seus cabelos cacheados pousados graciosamente em seus ombros. Em sua “câmara nupcial” ela não estava só. Ao seu lado, o mar e sua pérola negra, à margem, a sutil presença dos *Ifrits*³.

Havia algo a ser revelado nas fotografias. Ao vê-las, pude perceber a presença de uma aura, algo que tocou minha alma em profundidade. Como expressar em palavras o que via revelado nas fotos? Recorri aos cânticos dos cânticos e ao Livro das Mil e Uma Noites para dar às imagens contornos em palavras.

Tu és bela, minha querida, tu és formosa! Por trás do teu véu os teus olhos são como pombas, teus cabelos são como um rebanho de cabras descendo impetuosas pela montanha de Galaad, teus dentes são como um rebanho de ovelhas tosquiadas que sobem do banho; cada uma leva dois (cordeirinhos) gêmeos, e nenhuma há estéril entre elas. Teus lábios são como um fio de púrpura, e graciosa é a tua boca. Tua face é como um pedaço de romã debaixo do teu véu (BÍBLIA, 2006, 4: 1-3, p. 829).

Longos caminhos percorridos, longas noites em claro passei. Quanto deserto atravessei solitária? Ao me posicionar, eu vi um branco candeeiro que iluminava uma pequena área do átrio nupcial. O recinto quase todo estava adornado por uma pesada cortina de cor preta; o negro véu das mil e uma noites estreladas despencava sinuoso, ameaçador e, como uma cascata, descia vertiginosamente pela parede branca; o negro desembocava no chão.

³ Na mitologia árabe, ifrit (masculino) e ifritah (feminino), são os nomes dados a uma classe de Jinni infernais, notórios por sua grande força e astúcia. Cf.: AL-ASHQAR, 1998.

O olho vai se relacionado com tudo que há no espaço. A luz do candeeiro realçava a alvura de um único rosto. A caprichosa luz iluminava a face de Rubi. Para Flusser “o vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos” (2011, p. 22). Então, Rubi surgiu como o plenilúnio em noite bela, membros delicados. O vento morno do ambiente circulava, agitava a chama de luz que iluminava os outros rostos; ela não estava só.

Ó tênue luz que incandesce a razão! Ó luz benfazeja que capta e realça tão nobre beleza! Rouba-lhe a alma e traga-a, por meio dos meus olhos zoons, para perto de mim. Tempo de magia. Tempo diferente do linear, o que estabelece relações causais entre os elementos, um parece explicar o outro. Ah! Donde vem tão grandiosa formosura!? Qual mão delicada e sábia esculpiu, em branco marfim, tanta beleza!? “O caráter mágico das imagens pode estabelecer uma compreensão entre o homem e o mundo. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternizem eventos; elas substituem eventos por cenas” (FLUSSER, 2011, p. 23).

Rubi, é imperioso que saibas: - És tão bela quanto é belo o negro das pérolas. Pérola negra guardada em conchas nas profundezas do mar. Onde se esconde teu brilho? Meus olhos, usurpadores, quase não te percebem. Negro, foste ofuscado por tuas mesquinhas ações. Ó dilaceradoras ações! Logo tu, pérola negra, que de longas datas dominaste minha visão-coração. Distante de mim estás, distante de ti estou. O destino e suas encruzilhadas, nossas concessões. Saibas, pérola negra, “que o destino não pode ser evitado nem nada pode impedi-lo, nem que, quando a mulher deseja alguma coisa, ninguém pode impedi-la” (JAROUCHE, 2006. p. 48).

Contudo, não é do mar que desejo falar... Nada e quase nada conheço dele. Só conheço a força, o ímpeto de sua arrebentação. Mas sei que, passando a arrebentação, ele se torna um solitário “ermitão” contemplativo. Vinhos, frutas, incensos, um mar para recordar. “Ó mar, ficar longe de ti é mais belo e adequado para mim: o que os olhos não veem o coração não sente. Assim ensina o provérbio” (JAROUCHE, 2006, p.177).

Volto a contemplar-te, Rubi... Então, ali parada ao relento, prostrei-me, fitei-a e disparei...“Há regiões espaciais para visões diretas com olhos ironicamente semifechados. Há regiões temporais para um olhar-relâmpago, outras para um

olhar sorrateiro, outras para um olhar contemplativo” (FLUSSER, 2011, p. 50). Tudo pode ser fotografado.

Busco imagens no *Livro das mil e uma noites*: branca-prata, pele lunar... É este ser feminino que meus olhos querem captar. “Teu rosto parece a face da lua nova” (JAROUCHE, 2006, p. 198). Teus cabelos serpenteiam por teus ombros. “É como se a cabeleira sobre seu rosto fosse noite de preocupação sobre manhã de alegria” (JAROUCHE, 2006, p. 198). Olhos perigosos de quem se arrisca, de quem se revela e se esconde; de quem consome nas palavras a verdade que elas podem ocultar.

Quem observa os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando um movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador que persegue a caça na tundra. Outros tempos, novos espaços, diferenciando o local da caça “o fotógrafo não se movimenta na pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura” (FLUSSER, 2011, p. 49).

“A fragrância é almíscar; as faces, rosa, os dentes, pérolas; a saliva, vinho; a esbelteza, ramo; os quadris, duna; os cabelos, noite; o rosto, lua cheia” (JAROUCHE, 2006, p. 248). Teu nariz é belo adorno; tua boca, pétala vermelho-rosa; teu sorriso se abre, gargalha. Falas com verdade e nobreza.

O que escuta teus ouvidos que te fazem rir despreziosamente? Tuas mãos bailam ao vento; parece reger a mais doce música que vaga nas almas atentas. Brilhaste “nas trevas e o dia surgiu, e as árvores se iluminaram com tua luz; é através do seu brilho que brilham os sóis” (JAROUCHE, 2006, p. 370). A luz do candeeiro brinca com tuas mãos, quer escondê-las, quer revelá-las. O átrio nupcial se enche do claro e do escuro, de formas e de imagens.

Surgiste “numa túnica azul, lazurita tal e qual a cor do céu” (JAROUCHE, 2006, p. 234). O azul céu de tua túnica transmutou-se em branco, bordado de prata, que tocava com suavidade as miçangas azuis de tua sandália. A túnica cobria despercebidamente o teu corpo, realçando tuas formas, deixando escapar o teu perfume. Túnica liberadora dos teus graciosos movimentos.

As cenas, as vozes, os olhares iluminados pela luz do candeeiro traduzem felicidade, lembram tempos imemoráveis das antigas caravanas; o silêncio é quase uma música; os batimentos cardíacos impõem o ritmo-canção; o vento de verão é

quase uma brisa fresca vinda do mar – do mar quase morto, do mar que outrora foi de aMAR. “Não abandono amor meu nem me desvio do meu anelo: o amor é a cura e a lei que eu por dentro e por fora desvelo” (JAROUCHE, 2006, p. 128). A aurora alcançou Sherazad e ela parou de falar...

Elisa e os espelhos

Quiasma 2

Ela, 50 anos – 2013. O nu. O convite aguardava resposta. O tempo certo chegou junto com os primeiros dias da primavera. O espaço escolhido era de natureza voluptuosa, um motel. A decoração africana preenchia e dava um ar de descontração para a mulher que, pela primeira vez, se deixaria fotografar na sua intimidade. Uma pequena equipe foi pensada para apoio, cuidados, iluminação e maquiagem; função bem assumida pela minha filha. Véus, plumas, muitos espelhos e uma mulher de madeixas cor de fogo. Instantes de delicadeza, sensações e sentimentos diante dos meus olhos zoons. A fotógrafa caçadora/Diana entra em ação. Diana – na mitologia romana é a Deusa da Lua e da caça.

Refletida nos espelhos, uma alma feminina revelava-se. Entendi Sontag, ao parafrasear Arbus, em seu livro *Sobre Fotografia* (2004), ao nos dizer que: “uma foto é um segredo sobre um segredo, quanto mais ela diz, menos você sabe” (p. 127). Para dialogar com o volume de imagens reveladas pelos espelhos, recorri ao conto de Machado de Assis e também ao do Guimarães Rosa. O espelho – o duplo em dose dupla –, dois contos e o duplo que nos habita.

É relevante ressaltar que os textos literários condutores do “diálogo” no desvendamento da percepção e, conseqüentemente, da contemplação das fotografias, possuem títulos iguais – *O espelho*. O espelho de Machado de Assis segue escarafunchando as máscaras sociais e políticas da sociedade brasileira, tão atuais. O conto faz menção aos contornos da vaidade ao ponto de ver refletido no espelho a alma de certa criatura. A partir dessa “revelação” das almas no espelho, procurei trazê-las para junto das imagens fotográficas refletidas nos espelhos – o espelho, matéria capaz de refletir coisas materiais e imateriais. Guimarães Rosa, com o seu olhar fixo para as “emoções” do homem, revela as muitas capas de

ilusão. Levou-nos a “tresbuscar” e apalpar o evidente. “O espelho mostrou-me”. Na tresloucada ideia de ver o que o espelho capta e reflete das feições – “o eu por detrás de mim – à tona nos espelhos” (ROSA, 2008, p, 79). Infiro, seriam meras impressões atávicas?

Alfredo Bosi me instiga a relembrar essas memórias perguntando: O que é contemplação? Ele mesmo responde. “– É lembrar. E quem lembra, enquanto lembra, está triunfando sobre a morte” (BOSI, 1989, p. 76). Pensei: se lembrar é triunfar sobre a morte, é melhor escrever para não deixar morrer. Então, qual seria o papel da escrita com relação à contemplação? Lembrei-me de Bachelard ao dizer que a escrita sobre “a folha de papel não consegue aprisionar a escrita, nem coagular a leitura; ambos vivem tempos próprios” (BACHELARD apud PESSANHA, 1989, p. 157). – Ok! E para deixar tudo mais instigante... O que dizer quando se resolve associar a contemplação e a escrita, à fotografia? Creio ser preciso usar de imaginação, não uma e sim duas – a criadora e a reprodutora.

Seria importante “saber ser o ser humano um ser isonômico: diurno e noturno – que mescla as obras científicas e os devaneios poéticos” (BACHELARD apud PESSANHA, 1989, p.158). Reunindo todas essas possibilidades, escrevo. Escrevo a partir do ponto de vista revelador, ou seja, o que se forma e o que se move através do olho, do olhar, das almas, dos espelhos e da fotografia. Inspiro-me na personagem Jacobina, do conto *O espelho*, de Machado de Assis: “cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro” (ASSIS, 1993, p. 31).

Duas almas, um corpo, um olho, um olhar e espelhos. Elementos que buscam luz, forma, cor, intensidade, nuances, claro e escuro, para dentro do universo íntimo da fotografia, são elementos para uma composição misteriosa da fotografia. Elementos fomentadores – ou não – de saberes e de transcendência. Reporto-me ao transcendente visto no conto de Guimarães Rosa (2008): “Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvidas? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (p. 76).

Fazer fotografia é trilhar esse espaço/tempo de um “milagre” que nem sempre estamos vendo, pois somos guiados por elementos, pelo instante, por corpos e almas, quase sempre resultando num belo trabalho, estético, poético, visual e revelador.

O índice, o tema, o referente, o objeto, tudo se reorganizava a cada sugestão vinda do movimento do corpo que era fotografado. Mistério? Diria, percepção. Redefinição de imagens diante de uma lição que era escrita em cenas poéticas capturadas do real. O imaginário era a fronteira com o transcendente: ambos acrescentavam à jornada do fotógrafo uma espécie de deleite fotográfico. “O olhar não é apenas agudo, ele é intenso e ardente. O olhar não é só clarividente, é também desejoso, apaixonado” (BOSI, 1989, p. 77).

O espelho refletia imagens, municiando a ação do dedo no disparador da máquina fotográfica. A sensação era de cumplicidade e responsabilidade com o tema desejado – o despojar-se das vestes. Ao mesmo tempo, as ações do movimento lembravam uma dança lenta, rítmica e emocionante. Também era um rebordar de flores imaginárias, quase apagadas, de um sagrado feminino que teimava em se esconder. Este feminino sagrado, por algumas vezes, preferia se esconder em meio à escrita e à razão. Era um olho, um olho que “do racionalismo: examina, compara, esquadrinha, mede, analisa, separa... nunca exprime” (BOSI, 1989, p. 77).

A luz que entrava pela única janela do quarto aludia a uma manhã ensolarada de final de inverno; o ar estava seco e quente. A proposta do fazer fotografia visava um olhar artístico sobre o despojar de uma mulher “madura”, sem nenhum contato anterior com este tipo de arte. Iria expor o seu corpo diante de uma câmera fotográfica. Metamorfose imaginária do nascimento de uma borboleta, naturalmente saindo do seu casulo.

Assim sendo, não seria outra mulher: tinha de ser Elisa. As origens de Elisa provêm de outras paragens. Elisa descende de pai alemão e de mãe polonesa, nascida no sul do Brasil, criada no interior, especificamente, na zona rural do Estado do Mato Grosso, onde até hoje trabalha e reside. É a típica figura angelical de uma caipora. Entre seus afazeres e prazeres, é leitora assídua de Guimarães Rosa.

Elisa traz consigo um corpo operante, porém reservado. Eloquentemente, inteligente, gostava de nos confundir quando falava que era “dupla”. O olho espelho do mundo e da alma. Não foi surpresa sentir que, diante dos espelhos, o olho - órgão da visão - se abriu para penetrar, atravessar a planície lisa do espelho. O duplo olhar - pleno e completo - avistava e intuía uma Elisa que se

desdobrava suavemente dentro da circularidade dos espelhos. Àquela altura dos acontecimentos, uma das almas se projetava para as lentes da câmara fotográfica e a outra se retraía; por vezes, guiava e era guiada pelo fotógrafo. Um duplo olhar se “desenhava” era como se um olhar captasse imagens e ao mesmo tempo, numa outra dimensão cósmica do pensamento, se reensaiaava.

No quarto, diante da ação real, o despir-se de sua roupa/pele revelava uma Elisa titubeante. Insistente, deixava vir à tona pensamentos que a levavam a questionar sua própria beleza, sua singularidade.

Ao se perceber nos espelhos e ver o espetáculo das imagens, Elisa emprestou seu corpo à fotografia: transubstanciou-se. A matéria – o corpo –, projetada nos espelhos, altera-se, tornando-se impalpável, porém observável.

Através do seu olho de vidro azul, a luz penetrou Elisa até seu espírito, fazendo da mulher, o ser “femenina” que surgia em meio aos movimentos refletidos nos espelhos. Profusão de imagens. Imagens percebidas e imagens criadas, “imagens imaginadas” diria Bachelard (2006). Pela fresta, a cena é dominada por uma alma pujante, o que parecia um delito, transformou-se numa lúdica dança dos véus.

Ao fotógrafo, é atribuída a alcunha de caçador. Em pleno exercício da caça, no limiar da fronteira do olhar – físico e/ou da câmara fotográfica –, o intuitivo caçador capta sussurros em meio ao silêncio preso ao seu olhar. Vê, nas imagens espelhadas, duas almas, embora houvesse um só corpo. Das almas, “uma que olha de dentro para fora, e outra que olha de fora para dentro [...]. Eram duas almas: uma exterior e a outra a alma interior [...] Almas enérgicas, almas exclusivas” (ASSIS, 1993, p. 33).

É bom lembrar que, para Jung, “a alma do homem é ‘alguma coisa’, ela deve ser infinitamente complicada e sua diversidade ilimitada não poderia ser adequadamente traduzida por uma simples psicologia dos instintos” (JUNG apud LORTHIOIS, 2008, p. 173). A alma interna de Elisa que olha de fora para dentro, apresentava receptividade e ao mesmo tempo uma inconformidade diante de toda a *mis-en-scène* armada para criar o clima de descontração e entrega para o fazer fotográfico. Pequenos detalhes foram pensados: a decoração do quarto era africana, talvez revelando um desejo de estar em um “não lugar” – algo desconhecido, distante; quiçá buscássemos encontrar naquele ambiente, outros

orientes. Por alguns instantes, a Elisa interna era a própria fera acuada; como era de se esperar, a situação escapava ao seu controle e ao seu “método ou métodos” (ROSA, 2008, p. 81).

Vestida com sua pele perolada – mira e não se vê – através dos espelhos. “Ah, o tempo é o mágico de todas as traições... E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais” (ROSA, 2008, p. 77). O tempo que tudo sabe segue seu ritmo.

Elisa esplendorosa surgia diante dos espelhos, cheia de entusiasmo, inspiração e de sentimento de vida em sua plenitude. No tempo transcorrido, a alma interna de Elisa, vacilante, buscava na retórica acadêmica respostas às suas perguntas mais íntimas: O que fazer com as fotos? O “caçador” atento disparava: “O grande perigo para o pensamento científico [...] é que as metáforas exercem fortíssima sedução” (PESSANHA, 1989, p. 155).

Ah, Elisa, fotografias são provas incontestas de uma verdade fixada em papel. São, porém, susceptíveis ao tempo. Elisa não percebia a eufemização sedutora do seu duplo, como não percebia as “nuances fotográficas” que os espelhos revelavam. O espelho – uma superfície lisa e fria – desenhava outra Elisa, que ficava marcada nas dobras dos lençóis, nas formas do seu corpo ocultadas pelos movimentos esvoaçantes dos véus. Ou na sombra feita pela luz que projetava o seu contorno na parede do quarto. “O desenho vem de certa forma arrancar a sombra ao tempo de seu referente para fixá-la e detê-la num tempo que lhe seja próprio” (DUBOIS, 1993, p. 120).

Imbuída no corpo que fotografa, relembro o que disse Merleau-Ponty (2009) sobre o fato de o artista emprestar o seu corpo ao fazer artístico e ao mundo. Fotografando, tenho igual sensação de estar emprestando o meu corpo ao fazer fotográfico nos mais distintos instantes; é como se estivesse vivendo a ação de captar as imagens quando as sinto intuitivamente, e de vê-las refêns ou não da luz e da sombra, do seu enquadramento. É como se eu flanasse. Sei que há “aquela embriaguez anamnésica, na qual o flâneur vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido” (BENJAMIN, 2009, p. 462).

O corpo tomado pela ação, pelo “lugar”, pelo “espaço”. Penso que nesse lugar/ espaço, o corpo habita o mundo e se torna o desdobramento do seu ser de corpo – o próprio fotógrafo. “Não será porque, através dos espelhos, parece que o tempo muda de direção e de velocidade?” (ROSA, 2008, p. 79). O fotógrafo é aquele que, estando perto do seu tema, não é visto. O fantasma. Duvida?

Em meio às contorções, o fotógrafo clica, fatiando o mundo real. Fatias que serão posteriormente uma singela lembrança que registrou o passado-presente, guardados em álbuns, em caixas – amorosamente personalizadas; ou pacotes de fotos embrulhadas em papel de seda – quem sabe? – amarradas em lenços de seda pintados à mão por algum estranho; enfim, toda criatividade será permitida para conservá-las.

Sob o domínio do ângulo da minha objetiva, a imagem “femenina” graciosamente sorria, poucas vezes mirava o fotógrafo (a mim). Sobreabriam-se enigmas. Olhos contra olhos entreabertos, “soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo. Se é que de mim não zombassem para lá de uma máscara” (ROSA, 2008, p. 80).

A boca úmida, cabelos vermelhos avolumados, pele branca perolada. Elisa mal coberta pelos véus celebrava a epifania da mulher diante e dentro dos espelhos. A Ísis caipora de todos os começos.

Puro deleite. Posicionado, o caçador disparava. Numa dimensão fora do tempo das coisas, as imagens se desenhavam – “o vidro reproduziu a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso, era eu mesmo” (ASSIS, 1993, p. 39). Retifico, era mesmo Elisa. Formas poéticas do imaginário captadas através do espelho ao som de Enigma⁴.

A objetiva se “guliverizava” (DURAND, 2002), o objeto fálico materializado, representado pelo equipamento fotográfico, era simbolicamente a manifestação da potência masculina do animus do “caçador”. A Elisa, refletida nos espelhos, não titubeava; estava solta, livre. Todo o seu ser estava repleto de energia e de vida;

4 Enigma: é um projeto musical elaborado por Michael Cretu, sua esposa Sandra Cretu, David Fairstein e Frank Peterson em 1990. Michael é o compositor e o produtor; Sandra fornece frequentemente o vocal em trilhas do Enigma. (consulta a internet em 11/12/2013 -https://www.google.com.br/search?q=enigma&rlz=1C1PRFA_enBR485BR522&oq=enigma&aqs=chrome..69i57j0l2j69i60j0l2.4227j0j8&sourceid=chrome&espv=210&es_sm=93&ie=UTF-8).

os coloridos dos véus ondulantes e transparentes deixavam escapar as formas por entre as luzes, iluminando-a.

Possuída pelo desejo⁵ de se adornar, acrescentou à sua pele desnuda, plumas e panos, “fardando-se” quase como o alferes machadiano. Posicionando-se num “não lugar”, entregou-se ao acaso, ao instante que, num espaço/tempo, parecia não existir, parecia ser flutuante, longo e tranquilo. Mas ao penetrar os espelhos “em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio” (ROSA, 2008, p. 79), dissolvia-se a pele-farda, ei-la mulher.

Tomado pela ação dos eventos, eu (o fotógrafo) observava que a alma exterior era conduzida por imagens e mensagens do inconsciente coletivo; claramente ela se deixa conduzir pela vontade. Uma vontade, diga-se de passagem, obediente à própria “vontade”. A alma exterior pode ser também “um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação [...] um livro, uma máquina. Assim sendo, quem a perde, perde metade da existência” (ASSIS, 1993, p. 32).

Elisa não perdia, ganhava nos olhos pintados, nos tons rubros do seu corpo, nos livros que abraçava, na escritora, na professora, na amante, na mulher.

Em tons roseanos, o fotógrafo jogou com os pejos das possibilidades físicas, hiperfísicas e transfísicas de deter em fotogramas a presença sutil das “Elisas” reveladas diante e dentro dos espelhos. Imagens sensíveis à luz foram sendo gradativamente fixadas, reféns de um tempo concebido aqui como parte do instante, este instante doador de vida e morte à fotografia.

A alma interna, penso que ela olhava sem ver, canalizava os desejos e vontades da própria alma externa; no meu perceber, nada aconteceria sem que ela tivesse intuído, digamos assim. Se de fato podemos “alegar a primazia da consciência, cuja sede é o cérebro, podemos afinar essa nossa consciência com o cosmos, com o corpo, com o coração” (LORTHIOIS, 2008, p. 96).

O exterior delineando ao longo deste texto não faz morada no externo, mas no interno de cada sujeito. Por isso Elisa, dicotomizada, relutava e se entregava, num exercício circular que ora estava voltado para o centro, ora estava voltado

5 “Nós somos máquinas desejanter que criam fluxos, promovem cortes, novos processos, novas (des) organizações. O desejo é responsável por fabricar novos arranjos: “desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto” (DELEUZE, 1988)

para fora. Assim, havia a cumplicidade de um duplo que fazia com que ela fosse habitada por outro que de certo modo já a habitava.

Para Durand (2002, p. 248), os espaços circulares, sobretudo os “dos jardins, dos frutos, dos ovos, dos ventres” – num deslocar simbólico para as volúpias secretas da intimidade – são para as fantasias geométricas, um centro perfeito. Elisa era a potência da rotundidade plena. No espaço circular dos espelhos, Elisa foi acolhida.

Apurando o olhar, havia a presença de certo isomorfismo nas imagens. Elisa e “eu”, recentes amigas, companheiras no amor da ciência e de transviados acertos, celebrávamos a epifania da amizade em imagens nos espelhos. “Maravilhámo-nos perante as possibilidades do cérebro humano, suas proezas; e esquecemos que o homem é também um coração, um coração situado no cruzamento do eixo horizontal e do eixo vertical do seu corpo” (LORTHIOIS, 2008, p. 96). Quiasmas e histórias fortalecendo o meu percurso em busca de mim mesma, auxiliando-me na minha autoformação e aperfeiçoando o meu olhar para o outro.

Portanto, esse texto tratou, em parte, do processo de captação e leitura das imagens-ato de duas sessões de fotografias. Na urdidura do mosaico das imagens, Literatura, Poesia, Fenomenologia e Pedagogia Profunda⁶ entrelaçaram-se. Assim, elementos interdisciplinares possibilitaram ao texto aderência, transformando-o em prosa narrativa. Quanto às fotos, prezou-se mantê-las na sua gênese no que diz respeito à eficácia pragmática recorrente à fotografia sem recursos técnicos de manipulação de imagens. Para cada mulher foi dada uma caixa/álbum com seis fotografias reveladas com o intuito de não deixar esmaecer a presença da contemplação, da emoção, de concretude – elementos que influenciaram no resultado da pesquisa. Segundo Dubois, “não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser” (1993, p. 15).

De fato, é quase impossível a mim, pensar a imagem fora do ato que a faz ser, incluo todo o processo antes, durante e depois, pois é revelador perceber instantes da vida em frames – meu exercício poético para a vida. E, quando possível, aprecio a sabedoria revelada pela luz e pela sombra no processo das descobertas humanas. Eis a força das imagens poéticas serem luz para a minha consciência.

6 “... uma Pedagogia não articulada em voltas de conteúdos, comportamentos e ritmos padronizados.” (LORTHIOIS, 2008, p. 172).

Referências

- AL-ASHQAR, Umar Sulaiman. *The World of the Jinn and Devils*. Boulder, CO: Al-Basheer Company for Publications and Translations, 1998. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ifrit>>. Acesso em: 04 dez. 2018.
- ASSIS, Machado de. **Os melhores contos**: seleção Comício Proença Filho. 8ª edição, São Paulo: Global, 1993.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura história da cultura. 7ª Ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BÍBLIA. **Cântico dos Cânticos**. 170ª São Paulo: Edição Claretiana, 2006.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 65 – 87.
- BRESSON, Henri Carier. Entrevista completa com o mestre. Vídeo, YouTube. Publicado em 09 dez, 2011. Disponível em: <<https://focalfixa.wordpress.com/2012/03/23/>> Acesso em: 04 dez. 2018.
- DELEUZE, Gilles. **O Abecedário de Gilles Deleuze**. (Transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos). 1988. Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>>. Acesso em: 04 dez. 2018.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. 3ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaio para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.
- KOPENAWA, D. ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LORTHIOIS, Céline. **Exercício de pedagogia profunda**: uma inclusão da alma na educação. São Paulo: Paulus, 2008.

JAROUCHE, Mamede. (Trad.) **Livro das mil e uma noites**. Ramo sírio, v.01, 3ª ed. São Paulo: Globo, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. 7ª edição. Lisboa: Nova Vega, 2009.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PESSANHA, José. Américo Motta. Bachelard e monet: o olho e a mão. In: NOVAES, Aduino (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 149-165.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo, Companhia das letras, 2004.

“Sofrimento dividido é sofrimento diminuído”: narrativas e desdobramentos do Projeto de Extensão Leituras Sem Grades

Elni Elisa Willms¹
Paulo Barroso²

Introdução

Não vou me preocupar com a possibilidade de ser mal compreendido, porque hoje eu devo me aceitar do jeito que eu sou, e tenho que enfrentar esse fato com honestidade. Não tenho que agradar você, só tenho que ser quem eu sou. (Francisco F. In: BARROSO, 2016b, p. 34).

Este texto brota das nossas experiências vivenciadas pela linguagem escrita em situação coletiva. Alimenta-o, de um lado, a Professora Elni Elisa Willms, como coordenadora do Projeto de Extensão intitulado “Leitura Sem Grades” (LSG)³ e,

1 Professora do curso de Pedagogia e do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEdu) da UFMT, Campus de Rondonópolis. Membro dos Grupos de Pesquisa GEIFEC (Grupo de estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura, da FE-USP) e GEIJIC (Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Infância, Juventude e Cultura Contemporânea, da UFMT/CUR). E-mail: elnielisaw@gmail.com

2 Integrante do Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura (GEIFEC), vinculado à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP). E-mail: profbarroso@gmail.com

3 SIEEX UMFT: nº 010420161733331169.

de outro lado, o Professor Paulo Barroso, como integrante do mesmo projeto, contratado pela UFMT/CUR como docente temporário do curso de Letras, (2015-2017). Trata-se de experiências com a literatura em sentido amplo, e mais especificamente com a leitura motivadora da escrita de textos autobiográficos.

Nosso objetivo é evidenciar as potencialidades dos afetos ativados por meio dessas leituras e escritas de si. Os encontros que proporcionaram o gatilho das experiências aqui apresentadas ocorreram no ano de 2016 e abarcou um grande número de estudantes e professores da UFMT-Campus Universitário de Rondonópolis. O projeto foi desenvolvido em vários espaços não escolares, tais como a Cadeia Pública Feminina, o Lar dos Idosos, a Casa Abrigo Rotativa (com crianças), o Centro Socioeducativo (com adolescentes) e duas unidades da Casa Esperança “Centro” e “Chácara” (WILLMS, 2017). Aqui especificamos o trabalho realizado na Casa Esperança - Chácara, que trabalha em prol de homens que desejam superar a dependência química do álcool e outras drogas. A Casa Chácara recebe, em regime de internato, aproximadamente 45 homens, um grupo prioritariamente configurado pela pouca instrução escolar, em situação de abstinência de seus vícios. Após o período desses encontros, em meio ao nosso processo de reflexão, leituras e escrituras, evidenciamos um encadeamento de interpelações em relação a duas instâncias de autoformação ocorridas no projeto e decorrentes dele: como foram afetados alguns participantes do projeto – os homens do internato Casa Chácara; e como foram e continuam sendo afetados os integrantes do projeto – Elni e Paulo. Apresentamos aqui os retalhos das memórias vividas. Por vezes, as narrativas se dão em primeira pessoa, noutras, emerge a pluralidade que nos constitui como Pessoas que afrontam inclusive as normas da escrita acadêmica para, de maneira criativa, dar conta do que extrapola a racionalidade.

1. Como fazer o outro acreditar que eu não controlo nada, que espero o inesperado?

O ponto está em que o soube, de tal arte: por antipesquisas, acrologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos. Jó Joaquim, genial, operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova e transformada realidade, mais alta. Mais certa? (ROSA, 1969, p. 40).

A minha trajetória acadêmica já havia operado em mim suas antipesquisas (WILLMS, 2013a), tal como aponta Rosa nessa epígrafe. Por meio de um referencial teórico trágico e fenomenológico (WILLMS, 2011; 2013a, 2013b, 2014) de alguma forma eu me provocava, também na pesquisa, a não querer controlar tudo, e me sentia segura para lidar com o inesperado: não cabia a mim indicar o que cada um poderia levar para os encontros de leitura. Então, minha orientação como coordenadora era a de que os integrantes do projeto deveriam escolher e levar leituras de seus próprios repertórios para as pessoas das instituições envolvidas, com o intuito de ampliar e/ou problematizar o acesso a novas leituras de mundo para além daquelas que eles conheciam. Além de leitura, deveria adotar-se uma atitude de escuta atenta – de como as leituras reverberavam, o que suscitavam, que sentimentos mobilizavam, se provocavam algo naqueles homens etc. – e, também, discussões ou debates do que viesse após os poemas, contos, letras de músicas, histórias de tradição oral etc. Enfim, uma roda de conversa mediada pela literatura.

O Paulo, como professor de Língua Portuguesa, e mais especificamente de Produção Textual oral e escrita, levou aqueles homens da Casa Chácara a refletirem sobre suas próprias histórias de vida, estimulando-os a escrever narrativas autobiográficas, que foram compartilhadas com os demais nas rodas de leitura. Essa atitude do professor possibilitou que os homens assumissem a posição de autores, despertando um certo protagonismo nessas pessoas, tão desacreditadas de si e da vida. Os rapazes passaram a ser, eles mesmos, seus “autores favoritos” e escreveram sobre temas universais, como as mazelas e a mesquinhez do ser humano, sobre o desejo e a dificuldade de virar o jogo da vida, sobre superação, sobre amor e dor, sobre dúvidas e dívidas sentimentais, entre outros temas.

Conforme foram surgindo essas histórias e reflexões, faladas ou escritas, deliberadamente sem preocupação ortográfica ou gramatical, o Paulo foi fotografando os cadernos dos rapazes, digitando os textos na universidade e editando os manuscritos, e a cada encontro levava de volta os textos reescritos para os seus respectivos autores. Depois de algum tempo, passou a intercalar entre os textos biográficos, leituras cujos temas fossem mais auto reflexivos, para que houvesse uma “cutucada” nas próprias lembranças deles, uma possível vontade de

compartilhar um fato vivido, daqueles que tenha motivado uma mudança na vida da pessoa, que lhe tenha acontecido ou afetado.

Movido por essas intenções, o professor procurava – meio sem saber, tateando – vias para que os rapazes construíssem uma relação nova com a escrita. Concomitantemente, a “escrita de si” estava sendo solicitada também ao professor, pois, como coordenadora do projeto, eu incentivava não só o Paulo, mas também os demais professores e estudantes, participantes do projeto, a escreverem sobre suas próprias experiências ao final de cada encontro, por meio do Diário de Campo. Desse modo, materializaram-se narrativas de como essas experiências de leitura afetaram esses indivíduos. Por meio dessa orientação, trabalhamos na perspectiva de Educação como Itinerário de Formação (FERREIRA-SANTOS & ALMEIDA, 2012, 2014). Para esses autores, a formação humana ocorre durante toda a vida, por múltiplos caminhos e quase sempre fora da escola, por meio do contato com a literatura, o cinema, o teatro, a música, os esportes etc. Assim, constroem-se, elaboram-se, criam-se valores e pensamentos que permitem à pessoa situar-se no mundo:

Os itinerários de formação atestam, em primeiro lugar, que a educação não se dá unicamente na escola, mas também fora de seus muros e portões, longe das carteiras e da lousa. Em segundo lugar, não se dá de maneira única, por meio da definição prévia de conteúdos e métodos, mas de forma plural, aberta, mobilizando toda a atenção e modificando a compreensão que se tem de si e do mundo. Em terceiro lugar, os itinerários, como o próprio nome sugere, pressupõe a educação como uma relação dinâmica, processual, feita de avanços e retrocessos, de dúvidas e retomadas, de conhecimentos que se revisitam. Finalmente, os itinerários de formação são percorridos ao longo de toda a vida, pois é vivendo que nos educamos, que fazemos escolhas, que temos de afrontar os desafios que cada momento nos impõe. Portanto, a melhor maneira de reconhecermos os itinerários de formação não é projetando-os ao futuro, mas reconhecendo-os em retrospectiva. Toda vez que respondo à pergunta: o que é que me trouxe aqui?, estou respondendo pelo meu destino, estou dialogando com as potências que me formaram como sou (FERREIRA-SANTOS & ALMEIDA, 2012, p. 144-145).

O suporte teórico da fenomenologia de Merleau-Ponty (2009) também nos ampara, e deixamo-nos afetar pelas “gesticulações culturais” da experiência vivida (LARROSA, 2014). Merleau-Ponty nos aponta a necessidade de a ciência debruçar-se, corporalmente, sobre o “solo sensível e do mundo trabalhado”, que é preciso abrir-se ao assombro do contato com o inusitado – o outro:

Tais como existem na nossa vida, para o nosso corpo [...], mas este corpo atual que eu chamo meu, a sentinela que se mantém silenciosamente sob minhas palavras e os meus atos. É necessário que com o meu corpo despertem os *corpos associados*, os “outros”, que não são meus congêneres, mas que me assombam, que eu assombro, com os quais comungo um ser único atual, presente, como nunca nenhum animal assombrou os da sua espécie, do seu território ou do seu meio (MERLEAU-PONTY, 2009, p.15-16. Grifos do autor).

Juntando-se a esse referencial, o conceito de encontros potentes de Espinosa (1983) permitiu-nos evidenciar diferentes vozes, brotadas de diferentes corpos e sob diferentes percepções dos lugares que os afetaram na vida. Metodologicamente, foram realizados encontros em formato de “roda de leitura”, com duração de duas horas e frequência semanal. Das leituras e conversas foram surgindo textos que, por sua vez, foram sendo “costurados”, por meio da edição dos manuscritos digitalizados, leituras, releituras e reescrituras, feitas pelo professor e pelos homens da Chácara, fazendo com que alguns temas fossem retomados reincidentemente.

Sobretudo, como coordenadora do projeto e do ponto de vista metodológico, a ideia era a de que professores e estudantes se defrontassem com o inesperado e diante disso afrontassem os problemas, como Pessoas, afirmando-se. Retiramos essa contribuição de Marcos Ferreira-Santos (2004):

Prósopon, termo grego que mais se aproxima de pessoa: *aquela que afronta com sua presença*. Aqui não seguiremos a tradição que a vê na expressão latina de *persona*, máscara teatral que se confunde com a personalidade e com a encenação. Nem tampouco a pessoa como pura individualidade à maneira rogeriana (p.190-191. Grifos do Autor).

Essa noção de Pessoa foi fundamental para todos os envolvidos no projeto, pois convocávamos os professores, estudantes e os próprios homens da Casa Chácara, bem como os demais participantes das outras instituições, a *afrentarem o destino* – as situações limites – *com suas presenças*. Sugeríamos que, como Pessoas, ousassem cruzar as linhas das pseudo certezas de um encontro planejado para se arriscarem diante dos encontros potentes, reais, provocativos e inesperados como de resto são os encontros cotidianos: o que é que sabemos do que pode acontecer quando saímos para jantar/almoçar/passear (ou para fazer nossas pesquisas) com amigos? Como prever tudo – até numa aula? Será preciso? Será possível? Como viver a experiência de *afrentar com sua presença*, eis o desafio que era lançado a todas as Pessoas do projeto.

Nesse percurso, envolvemo-nos num curto circuito de entrecruzamentos de sentidos nada fácil, repleto de textos autobiográficos. Quem era aquele professor que manifestava interesse pela vida (escrita) daqueles homens? Como o professor os veria e encararia as suas escritas? Como esse acadêmico responderia à interpelação para ele próprio narrar a experiência vivida com leitura e escrita, junto àquele grupo? Muitos desdobramentos existenciais abriam-se diante daquele território movediço: tratava-se de pessoas em relação, estudando/pesquisando/intuindo/perscrutando as experiências de pessoas em relação. Na “re-lação” entre biografia e ficção, na fricção de ideias em contato, um roçar quase corpo a corpo, existência a existência, por vezes olho no olho, outras vezes por meio de um gesto muito sutil, um meio sorriso, um desconforto do corpo sentado na cadeira, expresso por meio de um nervosismo com as folhas de papel tremendo entre as mãos, e até por meio de uma lágrima furtiva. Estávamos ali “remendando testemunhos”, como nos inspira Rosa na epígrafe. Como se um encostasse ou costurasse a sua vida na vida do outro. Mas como é mostrar-se por meio de sua própria escrita? Como o outro vai me ver/ler/ouvir? O que pensará/compreenderá/julgará da minha história de vida? Essas camadas complexas que são vividas e contadas não costumam ser lineares, são como peças de quebra-cabeças sobre uma mesa em que um procura captar e encaixar o sentido do outro. Exige, por certo, comprometimento e responsabilidade, pois as histórias são geradas também na relação de cada um com o seu próprio vivido. O

narrado configura-se como um campo do que a experiência significou. Não é fácil entregar nossos “vividos” aos outros...

Todo esse amálgama de experiências só se constrói quando há uma certa relação de confiança entre as partes. É um campo mais ou menos negociado em que o narrar, o ouvir e o escrever estão sujeitos às impressões do outro, numa relação que lembra o espelho, ou seja, um reflete o outro, mesmo que às vezes esse espelho seja fosco ou esteja quebrado. Se sinto segurança, dou-me a narrar – um tanto –, mostro-me; do contrário, silêncio a relação. E resta, ainda, a compreensão/elaboração do que é narrado de parte a parte. O narrado é fragmentário. Aquele que escuta elabora um sentido, mas ele é só uma parte do que foi acolhido. Entra-se em contato com fragmentos do mundo vivido do outro de onde extraímos alguns sentidos, por nossa conta e risco. Nunca teremos uma história com final, tampouco uma história total. A vida é fluxo, a interpretação também, são corpos/mundos que se abrem para a conexão com outros corpos/mundos e, quase sempre, algo acontece. No nosso caso ainda está a ecoar sentidos, desde 2016 até este ano de 2018, quando tentamos dar conta de narrar aqueles vividos que tanto nos marcaram enquanto produções que afirmam a potencialidade do que denominamos “mediação biográfica” em “grupos reflexivos”, definidas como “prática de formação” e não como método de pesquisa (PASSEGGI, 2011). A proposta, embora parta da literatura sobre as histórias de vida em formação, no domínio da formação de adultos, que trabalham a ideia de co-construção do sentido entre o grupo e a pessoa em formação, indica a pretensão de proporcionar um ambiente formativo em que “[...] a experiência vivida permita experienciar questões de ordem afetiva, cognitiva e sociocultural, que vão além daquelas de caráter puramente teórico e metodológico” (PASSEGGI, 2011, p. 150).

2. Narrativas da experiência do Paulo: “Foi um *“chacoalhão” pra mim! Eu adorei!”*

Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo. (ROSA, 2001, p. 119)

Minha formação em Letras sempre foi muito mais focada nos estudos linguísticos do que nos estudos sobre literatura, conseqüentemente, o conceito de leitura que me norteia tem mais a ver com a produção de sentidos literais do que literários, a leitura de literatura canônica, subsidiada pelos grandes mestres da arte narrativa ou poética, não tem sido foco do meu interesse como leitor, tampouco como escritor, mais habituado a escrever, editar, revisar e reescrever textos científicos, didáticos e acadêmicos, perpassados mais de 20 anos atuando no ramo editorial, lapidando belos textos alheios e/ou engessando textos em formatos carrancudos. Esse ponto de partida, esse meu lugar nas Letras, gerou em mim um certo estranhamento quando deparei-me com a possibilidade de integrar a equipe de um projeto de leitura/literatura, veio-me a preocupação de como agir diante da aparentemente fácil tarefa de escolher textos a serem lidos para um grupo de homens reclusos, em situação de abstinência de seus vícios lícitos e ilícitos. De antemão, eu não concordava muito com a ideia de “levar leitura” a pessoas que supostamente não teriam acesso a um certo tipo de conteúdo literário específico, preocupava-me mais a ideia de mediar um “conceito de leitura”, do que oferecer uma literatura a ser contemplada, eu queria mais fazê-los se depararem com suas “leituras de mundo”, do que com a “leitura de fruição”, de textos considerados literários.

O projeto previa que houvesse em todo encontro, pelo menos um professor acompanhado de pelo menos um estudante da universidade. No meu primeiro dia, estávamos eu e mais dois professores que já haviam participado do projeto no ano anterior, além de alguns estudantes de Letras, Psicologia, História, Pedagogia e Engenharia. Antes da minha primeira leitura oral foram lidos dois contos literários e um poema, com os quais houve praticamente nenhuma interação dos rapazes da Chácara, ninguém se manifestou, pareceu-me que ninguém havia sido afetado por aquilo, então li numa entonação de poema a letra da música “O que é o que é?” de Gonzaguinha, e também não surtiu efeito de motivá-los a falar sobre o tema, a não ser um rapaz que pediu a palavra e disse que conhecia aquilo, e que não era poema, era música. Fizemos, eu e os colegas professores, algumas tentativas de reflexão oral sobre os textos lidos, mas quando solicitados a falar, em geral, os rapazes eram evasivos, monossilábicos. Um deles, interrompendo um

colega, pediu para contar uma piada. Contou. Eles riram. Um outro contou outra piada, eles gostaram. Entendi que havia essa tendência à contação de piadas nos encontros, e isso não me agradou.

Somente depois desse primeiro encontro, meio frustrante para mim, por sugestão da Elni, fui ler o texto “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”, de Jorge Larrosa (2014), o que fez enorme diferença no meu modo de permanecer no projeto, pois percebi que a frustração estava sendo gerada pela minha expectativa, e que somente com outra postura, menos dura, menos tensa, eu conseguiria permanecer ali, sem a preocupação de tentar controlar o encaminhamento das discussões, e até mesmo tentando lidar com a ausência de controle previamente estabelecido.

Mas, ainda sob forte influência da necessidade de “controles”, criei um propósito bem definido, eu queria pelo menos ouvir outras falas daqueles homens, que não as tais piadas frequentes, cujo conteúdo girava em torno de preconceitos e estereótipos culturais, políticos e religiosos; então passei a escolher leituras cujos temas fossem mais auto-reflexivos, para tentar fazê-los acionar lembranças, ter uma possível vontade de compartilhar um fato vivido.

Um dia escolhi para ler com eles a crônica “Sobre vacas, porcos e bolas”⁴ que apresenta um homem adulto em sessão de terapia, recordando passagens de sua infância e sua experiência traumática com o futebol. E então eu ouvi, depois da leitura, dentre as vozes naquele barracão da chácara, alguém dizer: “*Eu também tenho um trauma de infância*”, e a conversa tomou esse rumo, vários deles passaram falar sobre medo, e um dos depoimentos me impactou profundamente, suscitou em mim a vontade de escrever aquela história que eu havia acabado de escutar, fiquei imaginando o quanto ela tinha a ver com autoestima, com o avanço e a superação que devia ter acontecido para que aquele homem nos contasse aquela experiência, naquele momento, diante de todos. E o quanto pode haver de importância em algo aparentemente banal, o quanto a experiência pode ser, realmente, microtransformadora.

Nesse período eu já estava redigindo semanalmente o Diário de Campo do projeto, com bastante insegurança para escrever, porque não era uma escrita

4 “Sobre vacas, porcos e bolas” (ALVES, Rubem). Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2906201004.htm>>. Acesso em 03 de nov. de 2018.

com a qual eu tinha familiaridade, e mais, eu trazia comigo uma certa repulsa pela escrita em primeira pessoa, um forte preconceito contra a subjetividade no texto. Minha produção textual escrita “publicável”, até esse momento, era exclusivamente marcada pelo uso do verbo no modo impessoal ou, no máximo, na primeira pessoa do plural, sem pronome, porque o “apagamento do sujeito” e uma suposta assepsia do texto eram o meu *modus operandi* ao praticar a escrita e a reescrita – eram esses os meus “vícios” de texto. Também por isso foram sofridos meus primeiros relatórios no projeto, não só porque a realidade a ser relatada tinha muito a ver com a vida privada e sofrida daqueles homens, mas porque eu sentia um desconforto no modo de escrever, eram minhas impressões pessoais e emocionadas sobre as histórias de vida deles, afetando a minha vida, a minha formação e a minha história. Enfim, em meio às dificuldades para escrever no Diário de Campo, escrevi à parte “O sujeito ressignificado no espelho”, baseado no relato oral do Marcelo S., como desdobramento da leitura da crônica “Sobre vacas, porcos e bolas”.

Num determinado dia, um homem relatou que no tempo em que vivia na rua, sujo, muito drogado, muito magro e sem saúde, seu maior medo era o de se olhar no espelho, porque a imagem de cada pessoa é que é o verdadeiro cartão de visita. Esse homem relatou ainda que, na rua, muitas pessoas o ignoravam, e ele ficava imaginando o quanto todos deviam achar feio aquele sujeito que ele era, cujos ossos da cara sobressaltavam-se, parecendo uma caveira, e que ninguém queria chegar perto; ele nos contou que não sentia o seu próprio cheiro, mas imaginava que devia estar fedendo. Ele era, então, um cartão de visita que ninguém queria pegar. Depois de iniciar o tratamento na Casa Esperança, já “limpo” das drogas e mais saudável, ainda demorou algum tempo para ter coragem de olhar no espelho, quando, num determinado dia, pouco antes da hora do banho, viu de relance, quase sem querer, seu rosto no espelho grande do banheiro, e tomou coragem para se encarar, ficou ali, pelado, diante do espelho, se olhando, reparando nos detalhes do seu rosto, e gostou do que viu, percebeu que já não era mais pele e osso, sentiu-se bonito e começou a rir, ria para reparar nos seus dentes, para ouvir sua risada, e para ver seu próprio rosto alegre, era um prazer olhar para si mesmo, e se achar bonito, gostar de se ver, sentir que estava se recuperando. (BARROSO, 2016a, p. 14).

Eu não me permitia gostar do que eu estava escrevendo, ao mesmo tempo, passei a perceber uma forte identificação da minha dificuldade com a dificuldade de leitura e escrita dos homens da chácara, comecei a elencar meus vícios de linguagem e a relacioná-los com os vícios dos drogadictos.

Depois de algumas semanas, por questões de incompatibilidade de agenda, os dois colegas professores deixaram de frequentar os encontros, eu passei a ser o único professor na Casa Chácara, sempre acompanhado por pelo menos uma pessoa, a Patrícia (membro externo à universidade, egressa do curso de Letras), e isso estreitou ainda mais meu relacionamento com o projeto.

Eu procurava escolher textos capazes de nos permitir o entrecruzamento da leitura das letras escritas com a leitura das vozes emaranhadas no barracão da chácara. Um dia, depois de uma dessas leituras, um rapaz frequentemente muito calado exaltou-se a dizer que não gostava de estar ali, que aqueles autores não tinham nada a ver com a vida deles, que era tudo muito chato etc. E foi a partir daí a tal guinada no “LSG Casa Chácara”, porque eu dei-lhe uma resposta de súbito, sem tempo de reflexão, falei sem pensar: sugeri não só a ele, mas a todos, que escrevessem histórias que pudessem interessar ao grupo, disse que eles poderiam ser os autores a serem lidos em nossos encontros. Era o inesperado atuando, sem que eu controlasse! Por alguns instantes pairou uma certa descrença generalizada, mas também percebi um deles inflar o peito, sugerindo-me a impressão de desafio aceito e, de fato, a partir daquele dia houve uma grande mudança. Eles passaram a escrever!

Os meus textos, eu continuava a autorecriminar, mas os deles eu elogiava, como forma de incentivo para que eles produzissem mais. E eu interferia muito na escrita deles, eu não só digitava os manuscritos, mas também reescrevia, readequava tempo, modo e aspectos verbais, reestruturava e realocava parágrafos e depois devolvia os textos a eles, que incluíam mais partes, excluíam alguns trechos “inconfessáveis” etc., e assim os textos foram sendo formados e deformados, sob demanda mista de memória e imaginação.

Vivenciar esse duplo processo de escrita, representava uma dificuldade nova para mim, talvez tanto quanto para eles. Mal sabia eu, até então, que, ao incentivar os homens da chácara a se exporem por escrito, era eu mesmo o mais atingido,

porque inconscientemente também era minha essa necessidade. Eu estava abrindo um armário cheio de textos marcados pela subjetividade de um “eu” em primeira pessoa que debutava ali.

Durante algumas semanas ainda levávamos leitura previamente selecionada, mas passei a sugerir aos rapazes que não somente ouvissem e comentassem as leituras, mas que também escolhessem algo que tivessem vontade de ler em grupo⁵, sobre assuntos que lhes interessassem. Um dia, começamos a conversa pela temática da oposição entre acomodar-se ou mudar os hábitos, e sobre os posicionamentos que podemos ter diante das coisas simples da vida. As leituras motivadoras foram dois textos lidos em gravação de áudio por Antônio Abujamra, especialmente escolhidos, naquele contexto, como exemplo de uma voz grave, masculina e impactante, para tentar uma certa identificação naquele grupo exclusivamente de homens. Os textos lidos⁶ apresentavam conteúdos a respeito de mudanças e olhares críticos em relação aos costumes de comodismo e hábitos irrefletidos do dia a dia. Em poucos minutos já estava estabelecida a discussão, estavam sendo usados os exemplos da vida deles, da vida cotidiana ali de dentro da chácara, exemplos das relações entre eles, o que poderiam mudar em seus próprios comportamentos, e poderiam observar no comportamento dos colegas. E dessas reflexões começaram a surgir relatos espontâneos e revelações que surpreendiam uns aos outros.

De repente, ouvimos a voz de um rapaz tímido, que ainda não havia falado, e ele disse que queria ler um texto. Eu já o havia percebido, desde o início desse encontro, meio inquieto, com alguns papéis nas mãos, agitando-os muito discretamente entre as pernas. Então, fez-se o silêncio, ele empostou a voz e disse do início ao fim uma receita de bifos fritos: os ingredientes, os procedimentos de cortar e temperar a carne, e as dicas de acompanhamento com batatas fritas, nos mínimos detalhes... Sim, era uma receita de bife, provavelmente escrita por outra pessoa, sua avó, talvez... Quando ele terminou a leitura ouviam-se umas risadas abafadas, ninguém entendeu bem o porquê daquela leitura em meio aos relatos

5 A Casa Esperança, unidade Chácara, conta com uma pequena biblioteca formada por livros doados.

6 “Mude” (MARQUES, E.), disponível em: <<https://youtu.be/A2hk9jtL7WA>> e “Eu sei, mas não devia” (COLASSANTI, M.), disponível em: <https://youtu.be/dJg_0R9BPnA> Acesso em: 03, nov. 2018.

reflexivos e íntimos que estavam acontecendo no momento, mas em seguida ele explicou:

“Na semana passada o professor Paulo pediu pra gente escolher algum texto que quisesse ler, e hoje de manhã me lembrei do meu professor de português de quando eu era criança, ele sempre dizia que cada um tem que ler o que gosta, que só assim a gente ia ter bastante prática de leitura, lendo o que gosta. E eu gosto de bife, eu gosto de cozinhar!” (Rosivaldo T.). Em seguida, reforcei o que ele havia dito, que se deve ler, mesmo, o que se gosta, e disse a todos que aquela leitura servisse de exemplo para que cada um escolhesse suas próximas leituras, para que tivéssemos mais interessados em ler na semana seguinte. Mais ou menos assim terminou esse encontro sobre comodismo e mudança de hábito – alguém mudou, deixou de estar calado e se manifestou. (BARROSO, 2016a, p. 21).

Mudou também a tipologia de texto previsível para uma roda de leitura, o rapaz leu e justificou a escolha da leitura. Foi um “chacoalhão” pra mim, eu adorei! E até hoje me ponho a pensar nisso reincidentemente: o que nós, professores, escolhemos ou sabemos sobre leitura pode não ter nada a ver com os gostos do público ao qual nos dirigimos. Por outro lado, como saber os gostos, se não os experimentarmos? De parte a parte, ou seja, da parte do professor e da parte do público (sejam estudantes na escola ou os homens da Chácara) é preciso uma abertura para provarmos os gostos uns dos outros. E daí algo pode acontecer: na troca de experiências, ambos podem esparramarem-se.

NOUTRA DATA, SEMANAS DEPOIS...

Mais e mais e mais e mais, acho que viciiei nessas quartas-feiras com os adictos... E ontem a Patrícia me disse que sentiu falta de ter ido na semana passada, estamos muito entrosados, nós dois querendo mais do mesmo (que é um ‘mesmo’ sempre diferente). Hoje lacrimejei novamente lá na chácara, quando, ouvindo a última música do encontro, já passado da hora de acabar, em meio a tanta gente interessante e ninguém interessado em dar fim àquela situação. Mas acho que quase ninguém notou. Eu olhei pro Juliano, que estava do outro lado do barracão, e já na segunda estrofe da música ele suspirou

fundo, desmilinguiu-se todo na cadeira, e lacrimejou também, houve entre nós um pacto muito sutil, de perspicácia, em sabermos, somente pela troca de um único olhar a distância, que aquele momento não era o mais propício para desabar em lágrimas. Então disfarçamos e engolimos o choro. [...] Ouvíamos Epitáfio, dos Titãs: *“Queria ter aceitado as pessoas como elas são,... cada um sabe a alegria e a dor que traz no coração. O acaso vai me proteger enquanto eu andar distraído...”*. (BARROSO, 2016a, p. 28)

Já na semana seguinte eu tinha um texto do Juliano para fotografar, e ele quis ler na hora mesmo, não queria esperar que eu fotografasse o seu caderno, digitasse e voltasse com o impresso para ele ler depois. E leu:

“Pediram-me um relato de vida: mas que vida?

Até hoje o que tive foi uma ilusão, uma falsificação. Eu me tornei um arremedo de filho, um pseudo companheiro, um falso pai, enfim [...] acho desnecessário relatar os fatos do meu teatro pessoal, pois ele é banal, igual ao de inúmeros adictos por aí: o circo é o mesmo, o que muda é apenas o palhaço. [...] ao adentrar à meia idade, olho para traz e vejo que nada fiz, aliás, vejo sim, vejo que fiz muita merda! [...] Já está mais do que na hora de eu assumir o papel principal no teatro da minha existência e, sinceramente, não vou ficar escrevendo promessas e fantasias sobre o futuro [...]” (Juliano F. In: BARROSO, 2016b, p. 03).

Também o Juliano escreveu “Pedras da vida” baseado em “Pedras no caminho” de Drummond, depois de termos discutido em grupo sobre a possibilidade de se escrever a partir de outros textos, nessa ocasião já havíamos lido “Poema das sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, comparando com “Até o fim” de Chico Buarque, e depois comparamos “Cálice” de Chico Buarque com “Cale-se” do rapper Criolo, exemplos explícitos de intertextualidade:

PEDRAS DA VIDA

Tinha uma pedra no caminho
No caminho tinha uma pedra

Era pedra de crack
Craque de pedra que eu era

De tal tamanho era a destruição
Que tamanho tal destruiu uma era

Para vida igual, sem nada, tal
Igual vida que, para tal, nada tem

Sem futuro algum, na vida preconcebida
Algum futuro tem, preconcebido na vida
(Juliano F. In: BARROSO, 2016b, p.04).

Já, a essa altura dos acontecimentos, passados mais de 6 meses, Patrícia e eu éramos os dois únicos integrantes do projeto que permaneciam assíduos nesses encontros da Casa Chácara, com participações apenas eventuais de outros colegas da universidade, e a partir de então era só texto autoral, toda semana! Chegávamos lá às 13h e os rapazes já estavam de caderninho na mão, com textos novos a serem compartilhados, e sorrisos tímidos nos rostos, ansiosos para se exporem, para lerem. Isso em mim causava o prazer da intimidade com eles, da confiança declarada deles, era o meu momento de pertencimento naquele grupo, e percebia neles um certo prazer de autoempoderamento também, causado pelo poder da escrita.

A esse respeito, comoveu-me o relato do Fábio, quando leu seu próprio texto sobre a dificuldade de escrever, e o quanto sentiu-se realizado por conseguir aquele feito, e sobre a sensação de alívio por ter conseguido botar para fora de si uma história sofrida, como se amenizasse sua dor compartilhando-a com os colegas. E ele mesmo concluiu, refletindo sobre o seu próprio texto escrito, após a leitura, dizendo que “Sofrimento dividido é sofrimento diminuído”. Mas um outro rapaz, o Márcio, logo em seguida, confessou a incapacidade de colocar na ponta do lápis sua história, disse que não havia o que o fizesse avançar na tentativa de escrever, e então lhe ofereci uma alternativa que aparentemente renovou os ânimos do grupo. Eu disse a ele: *“Pois se não consegue botar suas histórias na ponta do lápis, bote na ponta da língua, você vai falando, contando aos colegas, enquanto eu gravo*

sua voz com o celular, depois eu passo pro papel e, pronto, você também fará parte da coletânea dos novos autores da casa chácara.” Essa outra possibilidade de participação despertou o interesse não só dos que, mesmo sem saber escrever, queriam narrar suas histórias, mas principalmente o interesse de Wellington, um garoto que sonhava em ser cantor de rap e já tinha algumas letras de música escritas por ele mesmo. Propusemos que ele se apresentasse cantando suas músicas e então alguns de nossos encontros seguintes transformaram-se em saraus, com gravação de áudio e vídeo, leitura de textos reflexivos sobre temas, contação das histórias biográficas, poemas e músicas.

Na festa de Natal daquele ano, organizada pela Celma, a professora de EJA da Casa Chácara, aproveitamos para fazer o lançamento do livro coletânea e o encerramento do projeto LSG naquela instituição. Ouvimos vários depoimentos emocionados, uma pessoa por vez, empunhando o microfone, fazendo agradecimentos e promessas. Eu também fiz. E o que mais gostei de ouvir foi a professora Celma dizer que alguns dos rapazes, antes, pediam caderno para arrancar as folhas e enrolar cigarro, e que depois de se envolverem no LSG, passaram a usar os cadernos para escrever. O livro coletânea *“Leituras Sem Grades e os Autores da Casa Chácara 2016”* reúne 14 autores com um ou até três textos escritos por cada um deles⁷. Os textos são predominantemente narrativas (auto)biográficas, mas incluem-se também poemas sem rimas e poemas rimados, além de textos narrativos apresentados como letras de música, que foram cantadas nos encontros.

3. Alguns desdobramentos de “compartilhar os seus próprios segredos”

Estou aqui porque finalmente não há mais como me esconder, correr, ou até mesmo fugir. De quem? De mim mesmo. Até que Francisco não se confronte nos olhos e até mesmo no coração de outros, ele ainda estará fugindo. Até que um belo dia, uma bela manhã ele resolva sentir a dor, talvez até sofrer, compartilhar os seus próprios segredos [...] (Francisco F. In: BARROSO, 2016b, p. 12).

⁷ Previamente à edição e distribuição interna do livro, todos os participantes assinaram o TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO, no qual explicitamos a intenção de divulgar a produção de textos orais e escritos realizados no projeto de extensão, e nos comprometemos com a confidencialidade da identificação dos envolvidos.

Dos homens da Chácara, quase não tenho mais notícia. O Francisco, por exemplo, encontrei no supermercado uma vez, e ele me pareceu estar bem, contou que a filha o aceitou de volta em casa. E no ano passado a Patrícia me contou que lhe contaram sobre o suicídio de um deles, e que alguns outros voltaram para a situação de rua, voltaram a beber incessantemente, desistiram de permanecer em tratamento. Eu permaneço! Continuo tentando achar graça e valorizar de algum modo minha produção textual escrita em primeira pessoa, e a Elni continua sendo a minha principal incentivadora, minha principal interlocutora intelectual para assuntos da escrita de subjetividade. Então, ela me convidou a escrever em parceria esse texto que tu lês agora, e a nossa sintonia aflorou ainda mais, por escrito, em nossas trocas de mensagens instantâneas e também nas mais ou menos planejadas. Temos na escrita compartilhada nossos momentos de intimidade, alguns dos quais escolhi expor aqui, e ela generosamente aceitou. Trata-se, como já dissemos, de uma das manifestações de desdobramento do LSG, pois foi mergulhado nesse projeto de leitura, que não previa produção escrita, que surpreendentemente um grupo de homens travados pelos seus próprios vícios deram vazão às suas histórias de vida, grupo no qual me incluo sem restrições.

Decidimos, então, para dar continuidade a esse texto, desviar um pouco o foco dos homens da Chácara e focar mais em nós dois, no desdobramento da experiência no LSG, focar nos acontecimentos de agora, na maneira atual de expressarmos como fomos afetados pelo projeto, tentando permitir uma auto-exposição em tom biográfico-ficcional, no sentido de individualidades vivenciadas e ficcionalizadas simplesmente pelo fato de serem representação escrita – a passagem da vida vivida para a vida representada pela linguagem escrita. Como nos percebemos e como somos percebidos um pelo outro. Decidimos expor algumas de nossas trocas de e-mails e mensagens privadas no whats-app, tudo junto e misturado, textos nos quais assumimos personagens de nós mesmos e praticamos a simpatia e o entrosamento discursivos, configurando um discurso de cumplicidade em termos de posicionamentos diante da vida, diante da escrita e diante das influências de leituras pelas quais fomos e estamos sendo afetados. É espécie de explicitação de um recorte do nosso itinerário de formação. Nesse nosso percurso, a personagem Elni transita entre ser inicialmente a coordenadora do projeto LSG, que incentivava

não só o Paulo, mas também os demais professores e estudantes, participantes do projeto, a escreverem sobre suas experiências ao final de cada encontro, por meio do Diário de Campo, até o momento atual, como orientadora informal do Paulo, como conselheira do direcionamento do seu texto narrativo em primeira pessoa. E o personagem Paulo transita num deslizamento meio conflituoso da escrita dissertativa asséptica acadêmica sem voz pessoal, que agora flerta com a narrativa confessional por meio da tipologia de texto epistolar.

3.1. Confissões e declarações de amor e dor

Elni, não sei se tô sendo muito egão/megalomaniaco ou se essa ideia “epistolar” lhe parece razoável para finalizarmos esse nosso texto. Me debato reincidentemente com a interpretação de que qualquer texto em primeira pessoa tem uma alta dosagem de megalomania, mas talvez seja só um ranço da minha autocrítica, um ranço do qual ainda não me desapegay, né! Enfim, seria me expor por escrito e estar sujeito a ser interpretado por quem ler. E isso me traz a sensação de vivenciar, justamente, a experiência a que me predispus: aceitar a sua provocação, digo, agir norteado pelas suas sugestões, que me abrem novas possibilidades para escrever. Veja, mais ou menos, como ficaria:

PAULO:

Bom dia, Elni. Ah, essa nossa sintonia... adooooooooo!!! Ontem fui dormir pensando em vc, em te escrever pra dar notícias, e acordo agora com a sua msg! É que ontem encontrei a Camila no Lab-Arte, batemos um papo ótimo, [...] e falamos de vc.

Bom, sobre o nosso texto, ele não sai da minha cabeça, tipo gestação, né... mas vou pegar esse touro pelo chifre na semana que vem, sem falta, pro texto sair da cabeça e se alastrar pelos dedos, em letrinhas digitadas...

Você quer combinar uma data fixa pra eu te enviar a próxima versão, tipo uma data que seja boa pra vc, uma data em que vc esteja mais [...] Que tal?

Um beijo e até já.

ELNI:

Oh!!! Que bom te ler!!!!

Eu não quero marcar nada... deixa fluir. Confio em ti e, além do mais, o tempo é nosso.

Cuida do que você mais precisa, neste momento, e vai gestando. Deixa crescer essa barriga. Anota esses acontecimentos do acaso como o do Lab-Arte, de ontem, depois, mistura tudo. Vamos pôr nosso tempero. Ficaré algo bem nosso. Ouse! Eu espero isso de ti, sei que podes. E sabes... Eu vou entrar na sequência. Talvez provocando algo. Talvez sintonizando. Problematizando. Poetizando. Duvidando. Aceitando...

É esse o movimento. Não saber e deixar-se ser.

Escrito. Rabiscado. Rasurado. Remendado.

Acertando algumas vezes...

PAULO:

[...] Ontem conversando com a Camila, confessei pra ela que ainda não consigo gostar muito do meu texto em primeira pessoa, me sinto meio constrangido, meio ridículo até, mas quero gostar disso, quero me permitir, então, só praticando, né!

ELNI

E disse isso justo para ela, que também tem medo de mostrar os próprios desenhos...

Ótimo, esse encontro!

PAULO

Pois é... daí, juntos, elogiamos o seu modo de escrever, que admiro muito pela leveza, pela naturalidade. Um dia eu chego lá!

ELNI

Confesse esse seu medo no texto. E pense no quanto foi difícil também para eles, escrever e ler os textos absolutamente pessoais para os outros e para ti! Eles - os homens da Casa Chácara.

PAULO

Vou tentar fazer isso, vou botar essa confissão no nosso texto tbm. [...]

ELNI

[...] Monte-se outro. Como se tu fosses um daqueles homens.

Pensa nisso. O que acha?

Deixa esse espírito te guiar, como um pano de fundo.

Que não precisa estar em destaque. Só como inspiração [...]

PAULO

Adorei essa ideia! Vou tentar... acho que a maior dificuldade me vem quando penso no público-alvo desse livro, eu sempre me preocupo com isso: quem vai ler? Como será a recepção dessa leitura? É bobagem minha, né.

ELNI

Não tens controle disso. O público te assusta? Sinta-se no privado. E seja o que você desejar.

PAULO

Pois é, eu sempre me senti inatingível nos meus textos anteriores, porque eles não tinham a minha voz, sempre foram textos acadêmicos cuja voz asséptica é da ciência, né. Uma falácia isso!!! Mas essa ideia de assepsia científica ao escrever me serviu como armadura, ou como um armário pra mim, agora quero sair do armário desse texto limpinho, kkk, adorei essa metáfora!

ELNI

♥ Você pode. Resta saber se você deseja isso. Nem que seja apenas como uma experiência de linguagem. Um risco. Correr um risco de se expor.

PAULO

Eu desejo, mas tô indo aos poucos...

ELNI

Certo. Respeite teu tempo e desejo.

PAULO

Tem ainda um outro assunto que eu queria comentar rapidamente com vc, é que [...]

ELNI

Olhaaaa! Que maravilha!!! Daria um conto.

PAULO

Bom, por enquanto é isso, amada! Superobrigado por mais esse papo ótimo matinal, quando troco msgs contigo ao acordar, já ganhei o dia!!! ♥

ELNI

Ai, Paulo! Não sei o que dizer...

Muito obrigada por ser quem és!!! ♥

Eu também te amo! Com gratuidade...

Sabe? Admiração. Pura e simples aceitação.

PAULO

Quando é recíproco, é assim: dá tudo certo!

ELNI

Sim. Exato.

Invade e fim.

...

Quase um Haicai.

PAULO

#djavaneou ♥♥♥♥

ELNI

#haicainei ♥♥♥♥

Bom dia!

PAULO

Bom dia pra vc tbm!

Epílogo

Durante esses últimos meses, pensando e repensando tanto na experiência desse projeto realizado em 2016, nas afetações e reverberações dele no que sou hoje, resolvi me espalhar em mais um desdobramento do LSG: me inscrevi numa oficina de criação literária para textos ficcionais baseados em fatos reais. É só mais uma forma de praticar essa modalidade de escrita. Quando me deparei com outros textos considerados literatura confessional, surgiu a vontade de fazer confissões de atividades ilícitas. E, então, para exemplificar, segue o meu primeiro texto apresentado na oficina de criação:

Eu comecei a trabalhar como ghost-writer ainda quando estudante de Letras. Meu pai morreu, perdi minha mesada e comecei a me virar para pagar minhas contas. Um dia eu plagiei a prova de literatura de uma amiga e tirei nota maior que a dela. Era sobre o “Grande Sertão Veredas”, que eu não li, até hoje; era uma prova dessas de se fazer em casa, com uma única questão dissertativa bem complexa, para o aluno provar que leu e refletiu sobre o livro. Essa primeira experiência de plágio me fez perceber que eu podia fazer isso mais vezes, que dava para convencer os professores de que era tudo verdade! Então, comecei a oferecer para os colegas dos anos iniciais do curso de Letras, meus trabalhos de faculdade já escritos e aprovados. Eu reescrevia meus próprios trabalhos acadêmicos e os vendia como se fossem inéditos, aos colegas da faculdade. Depois passei a escrever inéditos também, só pra vender. Daí eu criei uma tabela de preços que variava de acordo com a nota que a pessoa tirava, se tirasse 10 eu recebia 100% do valor, se tirasse 8, por exemplo, eu recebia 80% do valor combinado. Ainda faço isso, escondido, obviamente, e agora também escrevo artigos científicos baseados em transcrição de palestras e aulas, gravo o áudio com o celular, depois, passo dias escutando, transcrevendo e tirando as marcas de oralidade do texto, já me especializei nisto: tirar marcas de oralidade, deixar os textos falados “com cara” de escrita acadêmica, vou reestruturando, realocando partes, formando tópicos e subtópicos, dou busca nas referências bibliográficas pelo google, complemento uma coisinha ou outra de metodologia. Eu adoro metodologia científica! Esse trabalho de transcrição de áudios transformados em artigos começou por acaso, quando uma professora, amiga minha, iniciou sua fala

num congresso dizendo que havia decidido, de última hora, mudar o tema da palestra. Pensei, “se ela vai falar alguma novidade, ainda não escreveu sobre isso”, então gravei tudo, transcrevi, demorei três semanas, remontando as partes, dividindo, encaixando, tipo um quebra-cabeças de parágrafos. Terminei, fui até a sala da professora, expliquei a situação a ela, e a nossa relativa intimidade já estabelecia um sigilo absoluto sobre aquela negociação, e então ela aceitou comprar o próprio artigo, assinou e publicou. É assim como quem indica sua faxineira ou o seu massagista, um prestador de serviços de confiança, né, ela começou a me indicar a outros palestrantes. É um nicho de mercado clandestino! Adoooooro, porque tem um leve sabor de subversão. Agora eu quero conseguir escrever narrativas em primeira pessoa, mas isso eu ainda não consigo fazer bem.

Nosso texto precisa chegar ao fim, sabendo que nossas vidas seguem. Não quisemos fazer um texto lógico, tampouco previsível, academicamente enquadrado. Não fizemos um roteiro prévio porque acreditamos que a vida não prevê esse controle. A escrita – como a vida – tem muitas idas e vindas, recuos, apagamentos, pontos obscuros que, deliberadamente, quisemos deixar transparecer. Recortes de retalhos que a vida foi nos oferecendo, sem medida, sem controle, a qualquer tempo e por diversos meios – narrativas do projeto LSG, textos de e-mail, mensagens de WhatsApp, emocitons, experiências dos cursos que frequentamos –, enfim, por meio dos livros e textos que fomos lendo, ao longo de nossas vidas, um bocado de tudo isso que toda gente vive, deixamos entrar no texto de maneira autobiográfica. Notamos que não escrevemos da mesma forma em diferentes suportes, como se pudéssemos ser muitos por meio da escrita. Narramos. Confessamos publicamente dificuldades e alguns atos que poderiam ser condenáveis, como também o fizeram aqueles homens da Casa Chácara. Atos condenáveis, quem não os tem? Para poder escrever, tivemos que ousar, desnudar algumas de nossas mais íntimas inquietações. Para dizer como a vida/o corpo/o texto podem receber intimações para além dos nossos controles. Algo ficará para o leitor. Não sabemos o quê, e isso já não nos incomoda muito... Não sabemos o que pode reverberar do outro quando a ele nos dirigimos: o que ele sente, escuta ou elabora é outro texto. E esse movimento é sem fim.

Como se nos desnudássemos diante de uma plateia: somos isso, vivemos isso. Somos o que somos. Somos o que narramos? Esta é uma experiência nossa, com algumas outras pessoas. Não coube tudo. Não dissemos tudo. Somos mais que isso, assim como aqueles homens adictos eram maiores do que o vício que os arrastou para aquela instituição. Deixamos um pouco de lado o rigor acadêmico porque a vida não cabe toda ou apenas na universidade. Deixamos os nossos traços dos nossos itinerários de formação com um Projeto de Extensão que, de muitas formas, afetou as nossas vidas. No movimento de sair e ir ao encontro do outro, nos reconhecemos narradores.

Como em uma obra de arte sã (FERREIRA-SANTOS, 2016) mostramos os bastidores, a oficina, o ateliê experimental que são nossas vidas. Demos a ver um pouco de como este texto esteve a se tecer, uma troca incessante entre nossos corpos vividos e nossas subjetividades: no interstício de um está a provocação do outro. Na lacuna de um a aposta do e no outro. Fissuras. Cortes. Esperas. Lapidações. Reverberações... Não têm fim, os textos. A vida, a arte e nós em roda. Parece que nós dois, estes que escrevem aqui, só conseguem sustentar-se nessa teia tênue da vida por meio da poesia, da literatura, da música e de alguma forma de transgressão. *Poiésis*. Mesmo que sejamos os mais amadores em todas essas áreas. As experiências dessas e nessas áreas da arte nos nutrem esteticamente. Às vezes para provocar, quase sempre para afirmar a vida, tragicamente.

Referências

- BARROSO, Paulo. **Diário de campo do projeto leitura sem grades**. Rondonópolis-MT: UFMT, 2016a, (Mimeo).
- BARROSO, Paulo. (Org.) **Leituras sem grades e os autores da casa chácara 2016**. Rondonópolis-MT: UFMT, 2016b, (Mimeo).
- DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e educação: figuras do indivíduo-projeto**. 2.ed. Natal: EDUFRN, 2014.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. **Crepusculario**. São Paulo: Zouk, 2004.
- _____. O olho e a mão de quem espreita uma arte sã. São Paulo: GPAP-Mackenzie, Anais do II Simpósio Internacional Formação de Educadores em Arte e Pedagogia, 08 a 10 de junho 2016. Disponível em: <http://www.marcosfe.net/artes%20sa_marcosfe_lab_arte.pdf>. Acesso em: 06 dez. 2018.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética**. São Paulo: Képos, 2012.
- _____. **Antropológicas da educação**. 2.ed. São Paulo: Képos, 2014.
- LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. 7.ed. Lisboa: Vega, 2009.
- PASSEGGI, Maria da Conceição; ABRAHÃO, Maria Helena Mena Barreto (Orgs.). **Dimensões epistemológicas e metodológicas da pesquisa (auto) biográfica**. Tomo II. Salvador: Eduneb, 2012.
- ROSA, João Guimarães. Tutameia. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- _____. **Primeiras estórias**. 15.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- WILLMS, Elni Elisa. A arte trágica como afirmação da existência: entremesclando Nietzsche e Rosa. In: **RELIGARE – Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da UFPB**. N. 8 (2) 164-180, João Pessoa-PB, outubro de 2011. Disponível em <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/religare/article/view/12499/7247> Acesso em: 03, nov. 2018.
- _____. **Escrevivendo: uma fenomenologia rosiana do brincar**. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo.

2013a. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-02122013-123139/pt-br.php>>. Acesso em: 03, nov. 2018.

_____. Ave, escrita! In: **RELIGARE** – Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da UFPB. N. 10 (2), 188-192, João Pessoa-PB, setembro, 2013b. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/religare/article/viewFile/17483/9981>>. Acesso em: 03, nov. 2018.

_____. Narrativas de experiências potentes com o Projeto de Extensão Leituras sem grades. In: CARDONA, Ana Cecilia Osorio; CAMARGO, Mercedes Rodriguez; ALMEIDA, Rogério de. **Red de educación Contemporánea en Latinoamérica: tendencias latinoamericanas en investigación** (Orgs.). 1ed. Bogotá: Universidad La Gran Colombia, 2017, v. I, p. 135-163.

WILLMS, Elni Elisa; ALMEIDA, Rogério de & FERREIRA-SANTOS, Marcos. A pesquisa como jornada interpretativa: uma leitura metafórica do filme “A lenda do pianista do mar”. **QUIPUS** – Periódico da UNIP. Natal-RN, 2014. N. 3(1), 117-130. Disponível em: <<https://repositorio.unp.br/index.php/quipus/article/view/700>>. Acesso em: 03, nov 2018.

Arte, psicologia, educação e psicoterapia: promoção, prevenção e tratamento no desenvolvimento humano

Natália Abido Valentini¹

Milady da Silva Oliveira²

Paola Biasoli Alves³

Introdução

Para abordar as possíveis aproximações entre Psicologia e Arte, é importante ter em vista que as propostas para isso não são exclusividade de uma única abordagem e nem mesmo são recentes (FRAYZE-PEREIRA, 1994). Existem leituras, por exemplo, a partir de perspectivas teóricas da Psicanálise, da Psicologia Analítica e da Fenomenologia (ALVIM, 2007; AUTUORI e RINALDI, 2014; FRAYZE-PEREIRA, 2003; JUNG, 1985; RIVERA, 2005; ROSENFELD,

1 Mestranda no Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Mato Grosso – PPGPsi/UFMT. Graduada em Psicologia (2017) pela mesma instituição. Atua como psicóloga clínica. natalia.abido@gmail.com

2 Docente do Curso de Psicologia da UNIC/FAIESP (Rondonópolis). Graduada em Psicologia (2013) pela Universidade Federal de Mato Grosso. É Mestra (2016) pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFRGS/Porto Alegre. miladysoliveira@gmail.com

3 Docente do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Mato Grosso UFMT/Cuiabá desde 2008, atuando na graduação em Psicologia e no Programa de Pós-Graduação em Psicologia na mesma instituição. É Mestre (1998) e Doutora (2002) pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento da UFRGS/Porto Alegre. paolabia@yahoo.com

1999). Frayze-Pereira (1994) aponta que as origens de discussões acerca do tema são até mesmo anteriores à Psicologia enquanto ciência. Elas se enraizam na Estética e na articulação que a experiência estética tinha em um campo subjetivo e em outro objetivo. A Psicologia, aqui, passou a se ocupar da subjetividade, dos sentimentos e das emoções – no caso da Estética, o que os artistas ou espectadores sentem ou julgam diante da experiência. Neste texto, a arte é entendida enquanto recurso e forma de desalienação, que pode estar presente, tanto na promoção, quanto na prevenção e no tratamento do desenvolvimento humano. Com base nessa perspectiva, propõe-se apresentar contextos em que a arte exerce o papel de instrumento desalienante na vida dos indivíduos, em especial nas dinâmicas relacionais estabelecidas nos processos psicoterápicos com base no Materialismo Histórico Dialético e no Modelo Bioecológico do Desenvolvimento.

Arte, Psicologia e Desalienação

Quando Frayze-Pereira (1994) apresenta a questão “o que é Arte?”, é discutido o consenso quanto a esse conceito. Expõe-se a dificuldade na delimitação dele, uma vez que a arte nem sempre teve o mesmo conteúdo ou a mesma função, e nem esteve presente da mesma maneira nos mesmos lugares. Para compreendê-la, é necessário levar em consideração suas particularidades: existe um contexto histórico na qual ela é produzida. Esse aspecto é bastante relevante para as propostas teóricas aqui selecionadas. De modo a caracterizar a arte como forma de desalienação, bem como possíveis aproximações entre ela e a Psicologia, apresentam-se brevemente a Psicologia da Arte, articulada por Vigotski, e a Teoria da Vida Cotidiana (ROSSLER, 2004), construída por Agnes Heller.

Segundo Vigotski (2009), o cérebro humano tem a capacidade plástica de se adaptar às mudanças. Ele tanto conserva experiências vividas e facilita sua restauração quanto possibilita a imaginação e a criação. Para o autor, toda atividade que não se limita à reprodução de experiências vividas, mas que permite a criação de novos cenários e ações, diz de uma função criadora. Sem ela, não haveria meios de se lidar com situações novas não correspondentes com ações passadas já vivenciadas, e o ser humano seria incapaz de adaptar-se ao diferente.

É essa função que possibilita ao ser humano mudar seu presente e construir ideias sobre o futuro. Na Psicologia, chama-se essa função de imaginação. Baseada nas atividades criativas, a imaginação não é algo descolado da realidade – ela faz parte da vida cultural como um todo, abrangendo criações científicas, técnicas e artísticas.

Moutinho e De Conti (2010) afirmam que Vigotski, em sua obra, traz a arte como sinônimo da estética. Para o autor, a Psicologia e a arte são complementares. Enquanto as artes precisariam de mais embasamento da Psicologia, ela, por sua vez, também carece de estudos que possibilitem o entendimento de questões do comportamento estético. Na perspectiva de Vigotski, a aproximação entre as áreas também acontece uma vez que a arte aparece interligada às relações sociais de determinado período histórico e é produzida a partir daquela realidade objetiva. É importante frisar que, sob a orientação teórica aqui trabalhada, materialista histórico dialética, a arte não se constitui como uma cópia dessa realidade objetiva, mas como um novo produto cultural. É por meio da ação criativa, a partir da realidade objetiva apreendida, que se produz algo novo (BARROCO E SUPERTI, 2014). Tendo em vista que a ação criativa acontece a partir da realidade objetiva, ressalta-se que, para Vigotski (2009), essa ação tem relação direta com a variedade de experiências produzidas na humanidade, pois é a realidade material a responsável por dar base à fantasia e à imaginação.

Assim, a arte seria compreendida enquanto uma ação humana intencional: o ser humano atua sobre a realidade material e, ao fazê-lo, transforma a si mesmo e o mundo. No materialismo histórico dialético, é o trabalho que permite a fixação das características humanas para além do corpo biológico. Trata-se da atividade vital humana de ação consciente sobre a natureza e, por meio dessa ação intencional, as características humanas disponibilizam-se nos objetos da cultura (e.g. linguagem, filosofia, arte). Posto que essas características estão objetivadas na realidade material, outros indivíduos podem se apropriar delas e recriá-las. É por meio, então, da atividade vital do trabalho que o ser humano cria a condição de sua existência, e é por meio dela que, também, os homens se apropriam de funções já construídas. Entendendo-se a teoria aqui apresentada como referência, compreende-se que a arte não é apreendida de forma passiva: ela é igualmente

mediada pelas relações sociais. Quando se trata da mediação, ela poderia ocorrer por diferentes figuras e não só por críticos de arte, mas igualmente por meio, por exemplo, do psicólogo e do professor. Com base na perspectiva materialista histórica dialética, então, por mais que o efeito da arte possa ser em um indivíduo isolado, suas raízes provêm de toda uma constituição histórica e social das relações e de como se configuram naquele momento (BARROCO E SUPERTI, 2014).

Segundo Japiassu (1999), ao investigar as questões psicológicas ligadas às práticas artísticas, o estudo de Vigotski destaca como os aspectos histórico-culturais afetam a organização do funcionamento psicológico dos indivíduos. Assim, a arte carrega em si a construção de características humanas mais complexas. Barroco e Superti (2014), ao discutirem esse tema em uma perspectiva vigotskiana, apontam como a arte não altera tão somente o humor dos indivíduos, mas é capaz de objetivar sentimentos humanos e demais potencialidades. Sendo assim, altera o psiquismo dos sujeitos, propiciando uma reorganização psíquica e a elevação da condição de indivíduo singular à humanidade enquanto gênero universal. Ela funciona como mediadora do individual e do gênero humano por se tratar de uma síntese do que existe de biológico e de cultural, constituindo-se das características humanas mais complexas referidas, que foram construídas historicamente, ou seja, por meio do trabalho.

De modo conclusivo, Vigotski (1999) pontua que a arte, como instrumento social, traz para essa dimensão aquilo que as pessoas têm de pessoal e íntimo. Sendo assim, possibilita a socialização dos sentimentos, que se tornam pessoais quando uma obra de arte é vivenciada – sem que o sentimento deixe, ao mesmo tempo, de ser social. Como a proposta de apresentação da teoria aqui é sumária, e objetiva-se a apresentação da arte na sua propriedade desalienante, importa retomar que é pela ação até então descrita do homem sobre o mundo que é formada sua consciência, que se torna uma propriedade psíquica humana a partir da ação analítica, de síntese e de generalização. Esta última é uma característica do pensamento humano que permite a apreensão das leis gerais do mundo. Quando a ação passa pelo processo de generalização, há a organização da consciência e a elevação da complexidade das relações do indivíduo com o mundo, pois é a partir desse processo que ele amplifica seu domínio sobre si mesmo e sobre as relações sociais. É na apreensão

da realidade objetiva, por meio da generalização, que o homem pode intervir sobre as leis gerais de forma intencional, por conhecê-las e ter consciência delas. Ressalta-se que nossa consciência pode se constituir de diversas maneiras, e a arte (no caso de Vigotski, ele diz da arte literária), ao ser síntese de relações sociais e da relação do indivíduo com a humanidade, é justamente uma de suas possibilidades de elaboração (BARROCO E SUPERTI, 2014).

Agnes Heller, filósofa húngara, apresenta na elaboração de sua teoria da vida cotidiana uma proposta de divisão da vida social humana em vida cotidiana e atividades sociais não cotidianas. A primeira abrange as objetivações genéricas em-si, ou seja, atividades e elementos que nos formam enquanto indivíduos (e.g. linguagem, objetos e costumes sociais) e que criam a condição de vivência em sociedade. As atividades sociais não cotidianas, por sua vez, dizem do que se tem de mais desenvolvido humanamente, com atividades mais complexas em suas produções socioculturais (e.g. arte, ciências, política). Estas são chamadas objetivações genéricas para-si, tidas como objetivações humanas superiores e que dizem das motivações genéricas da humanidade – portanto, ligadas àquilo que o gênero humano tem de universal. Uma vez que as atividades humanas que produzem essas objetivações se complexificam ao longo do tempo, a qualidade delas também se transforma a partir das relações produzidas (GUIMARÃES, 2002; ROSSLER, 2004).

A formação dos indivíduos, dado que eles nascem e são inseridos no mundo e nas relações sociais, já se inicia na vida cotidiana. Isso acontece ao longo de todo o desenvolvimento e é um processo de suma importância, pois, sem ele, torna-se impossível a convivência em sociedade (ROSSLER, 2004). Heller (2000) afirma que a vida cotidiana refere-se à vida de todo ser humano. Segundo a autora, é nela que as pessoas aprendem as habilidades para a vida social em questão. Não seria possível que alguém se desligasse dela, por mais identificado que estivesse em sua humanidade genérica. Para Heller, todo indivíduo é, ao mesmo tempo, particular e genérico. Mafra (2010) aponta que, para a maior parte das pessoas, a vida é abrangida pela permanência na cotidianidade. Contudo, para outras, ela pode servir como mediadora para o não cotidiano – ou seja, para que seja possível buscar o máximo desenvolvimento humano possível, enquanto generalidade.

Com base no exposto, é a vida cotidiana que permite a reprodução do indivíduo. Sendo assim, ela é necessária e não é por ela mesma alienante. Entretanto, quando se torna a única forma de vida do indivíduo e ele não consegue romper com essa forma de organização psíquica, mesmo quando o rompimento seria necessário, a existência passa a se resumir a atividades voltadas apenas para sua própria reprodução. O que se tem, a partir dos processos alienantes, é um psiquismo – intelectual e afetivamente – cristalizado (ROSSLER, 2004).

Na teoria proposta, esse estado diz da alienação do indivíduo da sua condição de universalidade. É um cotidiano alienado: o indivíduo se aliena do não cotidiano na existência humana e há um empobrecimento no desenvolvimento individual. O desenvolvimento precisa do acesso às condições favoráveis de apropriações das esferas de produção humana mais complexas, nas quais, inclusive, o indivíduo pode se objetivar como tal. Já que as atividades não cotidianas são as que se relacionam com a universalidade do gênero humano, é na interação com elas que há a possibilidade de serem exercidas formas diferentes de pensamento e ação, que rompem com o funcionamento psíquico enrijecido nas motivações e satisfações individuais (ROSSLER, 2004). Sendo a arte uma das objetivações genéricas para-si, mostra-se a relevância do contato com ela enquanto recurso para o favorecimento de núcleos de desalienação na vida do indivíduo.

Bronfenbrenner, o Modelo Bioecológico do Desenvolvimento Humano e as aproximações com a arte

Ao apresentar o desenvolvimento humano em seus processos saudáveis, bem como propor o planejamento de pesquisas que primassem pelos ambientes naturais, o Modelo Bioecológico do Desenvolvimento Humano foi apresentado, na década de 70, por Urie Bronfenbrenner (ALVES, 2002; MARTINS e SZYMANSKI, 2004). Quando se trata do Modelo Bioecológico, o desenvolvimento é apresentado de forma integrada, que pode ser estudada a partir de quatro dimensões: Processo, Pessoa, Contexto e Tempo (PPCT) (LERNER, 2011). Das quatro dimensões, há um destaque ao processo: a pessoa é apresentada como autora de seu desenvolvimento, em constante relação recíproca com o ambiente físico e social.

Essas relações, progressivamente mais complexas, são denominadas processos proximais, definidos a partir das atividades nas quais cada pessoa se engaja, da reciprocidade dos pares envolvidos nessas atividades e dos sentidos atribuídos às experiências vivenciadas, em interações regulares ao longo do tempo. Ainda que o Modelo Bioecológico não se proponha a uma discussão que inclua a arte expressamente, como no caso das duas teorias citadas anteriormente na definição das suas atividades, ele permite essa discussão uma vez que as interações aqui descritas entre um organismo humano – que é biológico, psicológico e social – com o ambiente são amplas, já que o ambiente externo imediato pode se tratar de pessoas, símbolos e objetos (ALVES, 2002; BRONFENBRENNER, 1994, 1999; MARTINS e SZYMANSKI, 2004).

Das dimensões apresentadas, outro conceito importante a ser destacado é o de Tempo, pois, no modelo PPCT, ele não diz respeito apenas ao tempo cronológico. Também denominado cronossistema, ele abrange o tempo histórico da humanidade com os seus acontecimentos e instrumentalizações, a vivência subjetiva do tempo e as constâncias e mudanças ao longo do ciclo de desenvolvimento humano. Ele, assim, funciona como organizador emocional e social (ALVES, 2002; BRONFENBRENNER, 1994). Os conceitos apresentados auxiliam, ainda que brevemente, o entendimento de que, também no Modelo Bioecológico, a pessoa passa por diversas experiências relacionadas com o ambiente experimentado, e que, tanto a pessoa quanto o ambiente, são interdependentes das influências sociais e históricas. Elas fazem parte, então, das sínteses existentes ao longo do curso de vida da pessoa (ALVES, 2002).

É possível perceber aproximações entre as teorias apresentadas anteriormente: no olhar até o momento descrito sobre a arte, ela é pontuada como processo também histórico, social e em interação com um indivíduo biopsicossocial, sendo essa relação promotora de desenvolvimento. Não há uma tentativa, aqui, de equiparação dos conceitos, uma vez que as teorias são distintas e pensadas em contextos também distintos. Contudo, abre-se uma possível articulação para novas discussões em que esses conceitos se complementem ou interajam em intervenções e, ainda, para que, por meio das aproximações, haja o desenvolvimento de pesquisas dentro de cada referencial.

Psicoterapia, Arte e Educação

Pensando as propostas de intervenção que as articulações e aproximações das teorias permitem, é possível apresentar a utilização da arte, por meio de instrumentos como livros, gravuras, jogos e produções audiovisuais, enquanto favorecedora de processos de desalienação em um modelo de psicoterapia com base na Psicologia Sócio-Histórica e no Modelo Bioecológico do Desenvolvimento Humano (BRONFENBRENNER, 2011; MARTÍN-BARÓ, 1996).

É importante destacar um possível estranhamento pelo fato de que um texto sobre experiência de psicoterapia conste em uma coletânea sobre educação. Tal estranhamento é muito compreensível, dada a história de constituição dos processos psicoterápicos originalmente no seio da Medicina. A psicoterapia é o campo privilegiado da clínica psicológica, porém não é prática privativa do psicólogo até os dias atuais (DUTRA, 2009). Se quisermos remontar às origens da psicoterapia, enquanto “cura pela fala”, podemos situá-la na medicina antiga e até mesmo na religião. Contudo, seu formato vinculado a teorias psicológicas científicas surgiu no final do século XIX e desenvolveu-se amplamente no decorrer do século XX, tendo como modelo de referência o próprio modelo médico de cuidado (CORDIOLI, 2008).

O modelo médico moderno é marcadamente higienista, colocando sobre o sujeito “paciente” seu olhar de especialista, com ênfase nos sintomas apresentados e tendo como objetivo o diagnóstico diferencial, a prescrição de um tratamento e a efetivação desse tratamento, visando a restaurar um estado original de saúde, compreendida como ausência de doença (MOREIRA, ROMAGNOLI e NEVES, 2007). Seguindo o modelo da clínica médica, a clínica psicológica inicialmente também se valeu de práticas semelhantes para tratar as situações de adoecimento psicológico. Torna-se relevante questionar: como a prática psicoterápica, com toda a sua herança médica e curativa, está relacionada à educação? No modelo de psicoterapia com base na Psicologia Sócio-Histórica e o Modelo Bioecológico do Desenvolvimento Humano, busca-se a promoção do desenvolvimento saudável, por meio de processos de tomada de consciência e desalienação, que se dão por meio da aprendizagem interativa e integrativa indivíduo-ambiente, na qual é

possível sintetizar os conhecimentos formais e informais, subjetivando diferentes experiências e demandas e constituindo formas de ser no mundo autênticas, críticas e socialmente comprometidas. Em uma perspectiva vigotskiana, o aprendizado é “um aspecto necessário e universal do processo de desenvolvimento das funções psicológicas culturalmente organizadas e especificamente humanas.” (VIGOTSKI, 1984, p. 101). Esse aprendizado, tanto para a Psicologia Sócio-Histórica como para o Modelo Bioecológico é compreendido como um processo dialético de interação da pessoa com o mundo material e simbólico (abrangendo pessoas, objetos e símbolos), resultando no desenvolvimento de funções psicológicas superiores, que caracterizam propriamente os seres humanos.

Em ambas as perspectivas teóricas aqui abordadas, a pessoa é vista como ativa no seu desenvolvimento, pois ao mesmo tempo em que constrói o mundo, também é construída por ele. Essa relação pessoa-mundo não é direta, e sim mediada pelos instrumentos e signos. Aqui podemos apontar a arte como uma poderosa ferramenta simbólica no processo de desenvolvimento humano, mediando de forma criativa e não cotidiana as interações sociais.

Ao organizarem-se as sessões de psicoterapia, focando os aspectos saudáveis do desenvolvimento (incluindo aqui a necessidade de nomear, articular simbolicamente e encontrar alternativas e estratégias para lidar com desafios, dificuldades e problemas), ao buscar-se a mediação psicoterapeuta-paciente-demanda por meio da leitura de livros de literatura infanto-juvenil, por meio de jogos de tabuleiro diversos, de músicas e outros recursos audiovisuais, todos os elementos entendidos como produções humanas que humanizam, que estendem as possibilidades do sentir, do pensar e do agir na interação indivíduo-sociedade, a proposta de psicoterapia Sócio-Histórica e Bioecológica traz para o *setting* psicoterápico a integração das dimensões biopsicossociais discutidas de forma abrangente e relevante nas teorias abordadas. Sabe-se que o sofrimento humano é gerado e “curado” nas interações estabelecidas pelos indivíduos consigo mesmos e com seus sistemas sociais próximos. Dessa forma, articular arte, psicoterapia e educação faz-se prazeroso e efetivo, uma vez que há o desvelar da vida cotidiana e não cotidiana ao longo das sessões e também a atualização das potencialidades inerentes aos processos educativos entendidos nos diferentes contextos formais e

informais do desenvolvimento. Crianças, jovens, adultos e idosos em psicoterapia têm a oportunidade de reacender, ou mesmo acender, as experiências lúdicas partilhadas, a oportunidade de ter as conversas “sérias” mediadas por um saber que é individualmente produzido, mas social e historicamente transmitido, a oportunidade de crer e fazer as mudanças necessárias em si mesmos com o respaldo de histórias e brincadeiras que sustentam a saúde e a emancipação humana. Experimentar, refletir e multiplicar a arte como encontro entre humanidades, como construção subjetiva e como participante dos processos psicológicos e educacionais se torna, pois, essencial e dinâmico, oportunizando desenvolvimento teórico, metodológico e prático interdisciplinar e transcendente.

Referências

- ALVES, P. B. **Infância, tempo e atividades cotidianas de crianças em situação de rua**: as contribuições da Teoria dos Sistemas Ecológicos. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia) – Curso de Pós-graduação em Psicologia, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- ALVIM, M. B. Experiência estética e corporeidade: fragmentos de um diálogo entre gestalt-terapia, arte e fenomenologia. In: **Estudos e pesquisas em psicologia**, v. 7, n. 1, p. 135-143, 2007.
- AUTUORI, S.; RINALDI, D. A Arte em Freud: Um estudo que suporta contradições. In: **Boletim - Academia Paulista de Psicologia**, v. 34, n. 87, p. 299-319, 2014.
- BARROCO, S. M. S.; SUPERTI, T. Vigotski e o estudo da psicologia da arte: contribuições para o desenvolvimento humano. In: **Psicologia & Sociedade**, v. 26, n. 1, p. 22-31, 2014.
- BRONFENBRENNER, U. Ecological models of human development. In: HUSEN, T; POSTLETHWAITE, T. N. (Eds.). **International encyclopedia of education**. Oxford: Elsevier. 1994. p. 1643-1647.
- _____. Environments in developmental perspective: theoretical and operational models. In: FRIEDMAN, S. L.; WACHS, T. D. (Eds.). **Measuring environment across the life span**: Emerging methods and concepts. Washington: American Psychological Association Press, 1999. p. 3-28.
- _____. **Bioecologia do desenvolvimento humano**: tornando os seres humanos mais humanos. Porto Alegre: Artmed, 2011.
- CORDIOLI, A. **Psicoterapias**: abordagens atuais. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.
- DUTRA, E. Parâmetros técnicos e éticos para a formação do psicoterapeuta: alguns apontamentos. In: Conselho Federal de Psicologia. **Ano da Psicoterapia**: textos geradores, Brasília, p. 17-130, 2009.
- FRAYZE-PEREIRA, J. A alteridade da arte: estética e psicologia. In: **Psicologia USP**, v. 5, n. 1-2, p. 35-60, 1994.

- FRAYZE-PEREIRA, J. Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. In: **Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, p. 197-208, 2003.
- GUIMARÃES, G. T. D. O não-cotidiano do cotidiano. In: _____ (Org.). **Aspectos da teoria do cotidiano: Agnes Heller em perspectiva**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 11-26.
- HELLER, A. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- JAPIASSU, R. O. V. As artes e o desenvolvimento cultural do ser humano. **Educação & Sociedade**, v. 20, n. 69, p. 34-59, 1999.
- JUNG, C. G. Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética. In: _____. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 65-84.
- LERNER, R. M. Urie Bronfenbrenner: contribuições da carreira de um cientista do desenvolvimento humano pleno. In: U. Bronfenbrenner (A.). **Bioecologia do desenvolvimento humano: tornando os seres humanos mais humanos**. Porto Alegre: Artmed, 2011. p. 19-36.
- MAFRA, J. O cotidiano e as necessidades da vida individual: uma aproximação da antropologia de Agnes Heller. In: **Educação & Linguagem**, v. 13, n. 21, p. 226-244, 2010.
- MARTIN-BARÓ, I. O papel do Psicólogo. In: **Estudos de Psicologia**, v. 2, n. 1, p. 7-27, 1996.
- MARTINS, E.; SZYMANSKI, H. A abordagem ecológica de Urie Bronfenbrenner em estudos com famílias. In: **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, v. 4, n. 1, 2004.
- MOREIRA, J. O.; ROMAGNOLI, R. C.; NEVES, E. O. O surgimento da clínica psicológica: da prática curativa aos dispositivos de promoção da saúde. In: **Psicologia: Ciência e profissão**, v. 27, n. 4, p. 608-621, 2007.
- MOUTINHO, K.; DE CONTI, L. Considerações sobre a psicologia da arte e a perspectiva narrativista. In: **Psicologia em Estudo**, v. 15, n. 4, p. 685-694, 2010.
- RIVERA, T. **Arte e psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- ROSENFELD, H. K. Entre a psicanálise e a arte. In: **Psicologia USP**, v. 10, n. 1, p. 347-353, 1999.
- ROSSLER, J. H. O desenvolvimento do psiquismo na vida cotidiana: aproximações entre a psicologia de Alexis N. Leontiev e a teoria da vida cotidiana de Agnes Heller. In: **Cadernos CEDES**, v. 24, n. 62, p. 100-116, 2004.

VIGOTSKI, L. S. **A formação social da mente**. São Paulo: 1984.

_____. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **La imaginación y el arte en la infancia**. 9. ed. Madrid: Akal, 2009.

Nas narrativas de si: as estéticas de existência em corpos infantis que interrogam a vida em desenvolvimento

Raquel Gonçalves Salgado¹
Marcelo Santana Ferreira²

Introdução

Em meio a reflexões sobre os modos como as ciências podem se nutrir das artes, sobretudo aquelas que se esforçam em fazer de seus objetos as subjetividades, em suas formas diversas de existir e operar no mundo, este trabalho volta-se às relações entre literatura e ciência, com um olhar específico para como narrativas literárias podem produzir diferenças no âmbito da narrativa científica ao interrogar suas bases epistemológicas. O propósito é trazer para o campo da psicologia do desenvolvimento, sustentada pelo estatuto autônomo e autocentrado de narrativas científicas sobre a vida humana, críticas epistemológicas produzidas a partir de narrativas de si que criam outras possibilidades estéticas, éticas e políticas de existir, em dissonâncias e resistências a paradigmas hegemônicos e teleológicos da vida.

1 Mestre em Educação pela PUC-Rio e Doutora em Psicologia pela PUC-Rio. Professora Associada do Curso de Psicologia da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Câmpus de Rondonópolis. Professora do Programa de Pós-graduação em Educação da UFMT/Rondonópolis. E-mail: ramidan@terra.com.br.

2 Mestre e Doutor em Psicologia pela PUC-Rio. Professor Associado de Psicologia Social do Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor do Programa de Pós-graduação em Psicologia – Estudos da Subjetividade da UFF. E-mail: celos.ferreira@gmail.com.

Entrecruzados nesta discussão, estão fragmentos de algumas das narrativas de si que compõem as coletâneas “Chonguitas: masculinidades de niñas” (2013), organizada por Fabi Tron e Valeria Flores, e “Mariconcitos: feminidades de niños, placeres de infancia” (2017), organizada por Juan Manuel Burgos e Emmanuel Theumer. Ambas as coletâneas estão disponíveis sob a forma de livros digitais, a partir de projetos autogestados³, cujo objetivo principal é a compilação de narrativas *queer* de infâncias, que interrogam a noção de continuidade e de teleologia em curso na instauração de projetos educativos ancorados nessa ideia de desenvolvimento.

“Chonguitas: masculinidades de niñas” é uma coletânea composta por 44 narrativas de infância de pessoas de diferentes países, como Chile, Peru, México, Argentina e Espanha, sendo a maioria proveniente da Argentina, que se propõem a dar visibilidade e suscitar reflexões sobre experiências de infâncias masculinizadas encarnadas em corpos de meninas. A maioria das narrativas que fazem parte dessa coletânea é de mulheres lésbicas, das quais muitas são feministas ativistas, mas há também aquelas que provêm de mulheres que se definem como heterossexuais e heterossexuais não ortodoxas. As idades dessas mulheres variam de 22 a 55 anos, estando a maioria na faixa etária entre 30 e 39 anos. No que tange à ocupação profissional, a maioria é docente, havendo, também, mulheres que atuam como artistas, artesãs, advogadas, psicólogas, jornalistas, escritoras e trabalhadoras sociais.

“Mariconcitos: feminidades de niños, placeres de infancia” segue a mesma abordagem de “Chonguitas”, reunindo 75 narrativas de infância de pessoas de países diversos, sendo a maioria da América Latina, com destaque para a Argentina, e apenas uma de Portugal. Seu foco está nas masculinidades normativas que insistem em emoldurar os corpos dos meninos.

³ Esses projetos foram iniciados a partir de convocatórias on-line (“Chonguitas” em agosto de 2012 e “Mariconcitos” em abril de 2016), disponibilizadas nos sites <https://potencia.tortillera.blogspot.com.ar/2012/08/fabi-tron-y-valeria-flores.html> e <http://proyectomariconcitos.blogspot.com>, para que pessoas escrevessem e postassem suas experiências dissidentes de infância em relação a trajetórias de vida que reiteram modelos normativos de masculinidade e feminilidade. Além das narrativas escritas, foi feito o convite para o envio de uma fotografia, de modo que imagem e escritura se conjugam nessas narrativas de infância. Ao final de cada narrativa, segue uma pequena biografia de seus/suas autores/as.

O debate sobre enquadres epistemológicos do desenvolvimento humano aqui posto tem como propósitos: a) pôr em xeque a noção de identidade, pautada na ideia do “eu autônomo”, pelo viés da compreensão das narrativas de si como uma desposseção do “eu” (BUTLER, 2015b); b) trazer cenas de corpos infantis, extraídas das coletâneas, para pensá-las como artes de existência, que forjam uma *poiesis* da vida, sob a visada de Foucault (2014b) e Butler (2013), no emaranhado de normas que se encarnam em roupas, objetos, toques, movimentos, olhares e compõem uma semiótica marcada por “sinais táteis” (BUTLER, 2015b), que escoam em histórias, vidas, experiências e performances de infâncias, gêneros e sexualidades; c) buscar, nessas narrativas *chongas*⁴ e *mariconas*⁵, resistências ao esquecimento por testemunharem a favor dos rastros da infância deixados para trás pela narrativa épica do desenvolvimento. Nesse terceiro e último propósito, o debate envereda-se para a transmissibilidade do inenarrável nos corpos de crianças, nos modos como esses corpos resistem às molduras do gênero, fazendo dessas narrativas a rememoração de infâncias que reclama a insurgência do passado contra o presente, o tempo que forja o esquecimento, como possibilidade de transformá-lo e reinventá-lo.

1 Narrativas de infância dissidentes

O pensador Walter Benjamin em sua obra assistemática sugere, desde ensaios e artigos escritos entre os anos de 1920 e 1930, uma concepção de infância que abala as considerações teleológicas sobre a vida humana. Procurando indicar uma frutífera indagação sobre a linguagem humana, Benjamin submete a infância ao sentido intensivo de experiência, aquilo que cita rastros e apropriações que nunca se totalizam como originados em uma existência ensimesmada. A experimentação na linguagem evoca o sentido político do descentramento do sujeito. Objetos e outras existências incidem sobre o corpo infantil, ajudando a constituir um microcosmo que refrata e reflete um macrocosmo. A infância é uma

4 Gíria tipicamente argentina, que remete a meninas e mulheres que não se enquadram em modelos normativos de feminidade.

5 Gíria, predominante no mundo hispanofalante, que remete a meninos e homens que escapam de uma masculinidade normativa.

experiência política que colide, no exercício de rememoração, com aquilo que foi definitivamente perdido, quando adultos se debruçam sobre as linhas do tempo que exigem imaginação política e pessoal renovadas, como parece ser o caso das práticas de escrita em torno de infâncias dissidentes. Em Walter Benjamin, há um convite para que adultos e crianças possam se encontrar de modo não assimétrico, o que viabiliza a defesa da emancipação e da ousadia de saber sem que se abra mão da novidade portada pelas crianças.

Na apreensão pedagógica moderna da vida das crianças no século XIX, a infância é forjada como vir-a-ser, devendo ser conduzida de forma eficaz por saberes e práticas que, à medida que vão a definindo de forma evolucionista, conseguem governá-la de modo mais efetivo. As fases da infância obedecem, desde então, a uma imagem recapitulada da suposta evolução das sociedades humanas. Walter Benjamin alinha-se a um dos sentidos do projeto iluminista na relação pedagógica que estabelece com ouvintes, crianças e jovens, quando prepara o texto de transmissões radiofônicas a serem realizadas entre 1929 e 1932, tanto em Berlim quanto em Frankfurt. Que sentido seria esse? Posicionando-se como camarada dos ouvintes, evocando vivências que seriam mais comuns às crianças e aos jovens, aproximando-se do seu interlocutor e de sua interlocutora, Walter Benjamin encarna, na transmissão radiofônica, um projeto político e pedagógico que não menospreza a integridade moral e a autonomia intelectual do seu público. A infância é uma experiência, também pelo motivo de nos convidar a uma presença cuidadosa, a um exercício delicado. Como experiência política, a infância pode ser acessada de forma dialógica, aludindo aos significados e objetos forjados pelos adultos, sem que precise sucumbir a sua hegemonia. Já no ensaio *O contador de histórias: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de 1936, Walter Benjamin (2018) chamava a atenção para a dupla condição da transmissibilidade, subsidiada na palavra do contador de histórias e na escuta da comunidade de ouvintes. A transmissibilidade só se efetiva quando se leva em consideração o acolhimento dos ouvintes daquilo que lhes foi legado. A transmissibilidade indica uma tarefa, que só se pode assumir, uma vez que se leve em consideração não apenas a marca do oleiro na argila do vaso – alusão às marcas do próprio contador de histórias –, como também o interesse do ouvinte de uma história. Nas transmissões

radiofônicas, o contador de histórias Walter Benjamin imagina, interroga-se sobre quem seriam seus ouvintes e forja um espaço-tempo que não se inflaciona de explicações absolutas sobre o material transmitido. Só há ressonância, se houver zelo com a abertura ao outro. Em texto publicado em 1934, Benjamin (2018) evoca o “minuto exato” em que suspende a sua narrativa radiofônica pela confusão que fez em torno da contagem do tempo de uma incursão no rádio. Julgando que os segundos finais da sua transmissão já se aproximavam, Benjamin acabou cortando partes significativas do texto que havia preparado. Ao dar-se conta de que ainda lhe sobravam alguns minutos, ele acaba por suspender a transmissão por um minuto. Neste minuto exato, sem nenhum detalhe a menos ou a mais, o contador exaspera-se. Como os milhares de ouvintes solitários teriam se sentido? O minuto exato é a alegoria da suspensão do palavrório e da indecidibilidade em torno da prática que se pode formular entre quem fala e quem escuta. Diante do texto preparado e dos minutos que ainda restavam, o contador de histórias é interpelado pela tarefa de salvar:

Salvar o que ainda poderia ser salvo, disse comigo mesmo, e arranquei o manuscrito do bolso do sobretudo, selecionei a primeira e a melhor que encontrei entre as páginas que havia pulado e recomecei a leitura com uma voz que para mim parecia ser sobrepujada pelas batidas do coração. (BENJAMIN, 2018, p. 156).

Salvar as partes de um texto previamente escrito para transmissão radiofônica é similar ao trabalho angustiante e definitivo do historiador materialista que se vê confrontado a uma massa de fatos e acontecimentos históricos do passado que se avolumam sem cognoscibilidade desenvolvida em torno de si. O contador de histórias salva o que consegue ler, a partir de sua própria escolha premida pela incontornável irreversibilidade do tempo cronológico. Contar assemelha-se a abrigar-se no incontornável do tempo, acolhendo a própria perplexidade e silêncio diante de eventuais ouvintes. As crianças ainda estão interessadas em ouvir, não há possibilidade de articulação de tradição sem o exercício vivo de quem se encontra com o que se configura como instituído e estabelecido. O

exercício do contador de histórias se exprime como tomada de posição em relação à presença do futuro e do passado de forma concomitante na assunção de uma tarefa de transmissibilidade. Futuro e passado ressoam como o resto do texto a ser transmitido e a conexão que se pode forjar com o que sobrou. A brincadeira e a aprendizagem só podem se consolidar no interstício dos tempos. Sem incorrer em nenhuma idealidade definitiva, a antipedagogia benjaminiana oferece condições para que possamos defender a infância como interrupção da linearidade, como invenção de um povo que recolhe os gestos e a voz dos contadores, ampliando-os sem que abram mão de si próprios. Só pode haver elaboração do futuro com a suspensão da linearidade, com a invenção de cognoscibilidade sobre o passado. As crianças, como profanadoras da tradição, podem ser acolhidas como materialidade da dissidência. Não são ouvintes passivos, ressoando sobre mestres e cuidadores, sentindo, ao mesmo tempo, a ressonância de palavras e gestos.

A concepção de infância em Walter Benjamin, portanto, se nutre da experiência da ressonância da voz do estudioso, preocupado em compreender as modernas tecnologias de comunicação, no amplo espectro de ouvintes que se posicionam, interessados, em relação ao legado que se transmite. A infância não é instrumentalizada pela experiência dos adultos que só subtrai da vida do momento presente, mas é convocada a um exercício conjunto de atenção e recolhimento, na inconclusividade do tempo comum que se gesta. A aproximação à filosofia marxista vai viabilizar, ainda, que a idealização da infância e da juventude em Benjamin colida com quadros históricos em que os pequenos tomam a dianteira.

A importância da voz na consideração benjaminiana sobre a infância remete ao diálogo e ao encontro propiciados pelas tecnologias entre as gerações. Dinamitando o caráter fetichista e utilitário das tecnologias de comunicação, Benjamin nos lega uma imagética da infância assentada no encontro e na importância da brincadeira, modo indisciplinado de lidar com a tradição.

Sob os tempos sombrios da consolidação do nazismo, Walter Benjamin tece uma obra propositalmente inconclusa, em que ruídos da relação entre os adultos e as crianças viabilizam a composição de um tecido social comum, provisório e rico. Como vestígio de uma conceptualização, traz as marcas históricas de um vínculo, o que pode nos ajudar a defender maior ternura na criação de aproximações à

infância nas sociedades contemporâneas. A inconclusividade da experiência infantil não se torna presa fácil da governamentalidade pedófila dos dispositivos sexopolíticos. Aproximar-se de crianças na experiência pedagógica também subsidia a rememoração da própria infância por intermédio de signos daquilo que se perdeu e que se torna, paradoxalmente, inesquecível. Para viabilizar o escrutínio das violências eloquentes cometidas a infâncias dissidentes, o trabalho da rememoração deve encaminhar-se à defesa de que a própria infância possui caráter político, não apenas devido ao fato de que conseguimos forjar uma imagem de nós mesmos na lida com o que desconhecemos (embora todos já tenhamos sido crianças), mas fundamentalmente devido ao sentido de resistência aos regimes instituídos sobre a vida, o mais precocemente possível. Considerar-se como camarada dos e das ouvintes nas transmissões radiofônicas permite que se designe um mundo forjado em comum, constituído pelos limites e aberturas possibilitados pelo vínculo. Além disso, o caráter político da brincadeira indica o manejo do que é oferecido às crianças. Evidentemente, muitas imagens da infância propiciadas pelo exercício teórico de Benjamin emergem no presente de um adulto que lembra. Mas isso não diminui a responsabilidade ética de nossas práticas. Como nos posicionamos em relação às crianças se dirige à configuração de um *ethos* que se estende ao futuro, também podemos ser sementes de imagens de felicidade que precisarão ser desdobradas e não, essencialmente, de imagens de dor e de autoritarismo. Para os homens e mulheres que advirão, não basta termos sido apenas coadjuvantes, mas camaradas na infinda tarefa de invenção do que chamamos de humano. A práxis pedagógica não se autonomiza da ética em direção ao que não está pronto. A ressonância da voz e da palavra escrita de Benjamin nos materiais feitos a partir (e por intermédio) de transmissões radiofônicas configura-se como legado de uma tradição que requer atitude, presença, atenção e distração. Também os pequenos e as pequenas podem conter nossa sanha pragmática na condução de infâncias.

A infância como povo parece nos exigir políticas educacionais e narrativas que não esmoreçam diante da suposta adaptabilidade das crianças ao furor da coerência e unidade heteronormativas. Visada micrológica do mundo, o vínculo pedagógico entre adultos e crianças pode se nutrir de uma analítica da memória e

dos dispositivos forjados em torno dos temas da sexualidade e do gênero. Lendo os textos de Benjamin, imaginamos sua entoação na lida com palavras e temas endereçados às crianças e aos jovens no século XX. Tal entoação imaginada não se reitera apenas na autoridade, mas fundamentalmente na parceria horizontal que extravasa os contornos do contexto histórico em que se tornou possível. O legado de Benjamin nos ensina que a singularidade pode se tornar objeto de atenção política.

2 Narrativas dissidentes de infância como artes de existência: política de verdade, norma e abjeção

A escuta e o olhar do presente para os apelos do passado podem libertá-lo do esquecimento, não no sentido de descrevê-lo como de fato aconteceu (BENJAMIN, 1985), mas na forma como ele responde às inquietações do presente. Trata-se de permitir, como nos lembra Butler (2016b), que o presente se assombre com o passado. Nas escritas de si, os escombros e os assombros do passado – e, neste contexto, quando o passado é emoldurado pela infância – se entranham na empreitada da escritura. No processo de “escrever-se”, o “texto-do-eu” aparece como um jogo de espelhos que se interpõem, trazendo imagens de vidas e discursos alheios que deixam suas marcas no papel. Portanto, o esforço de busca pela coerência ou alinhamento do passado com o presente, na tentativa de uma correspondência entre o texto e a vida, guiada pela cronologia linear, é inócuo. Não há identidade entre o “eu que escreve” e o “eu lembrado”; este é efetivamente um “outro” que, ao ser transportado para a escrita, mobiliza a criação e os fios alheios que participam do tecido de sua história. Esse “eu” da narrativa só se faz possível na “desposseção” (BUTLER, 2015b, p. 52), na diluição da autossuficiência de um “eu-autor-de-sua-própria-vida” que o outro põe em ação.

Se há alguém a quem se possa confiar a produção autobiográfica é aos monstros: é difícil a coerência quando se pratica a teratografia. A minha mariconcice, ser maricas, medroso, veio o orgulho retirá-la à vergonha. O monstro cá continua, por vezes aterrador, amedrontando. Mas transformou-se também numa potência de vida que a cada dia me desafia a experimentar o desconfortável. O

mesmo monstro maricas que me amedrontava transformou-se numa enorme criatura insurreccional. (FEIJO, 2017, p. 201)⁶.

Não há criação de si que não esteja fincada nas normas que circunscrevem uma vida, tanto historicamente quanto epistemologicamente. A *poiesis* de nossa vida não escapa da inteligibilidade, dos regimes de verdade e dos modos de subjetivação, em que essa mesma vida pode ser pensada, narrada e vivida. Criar a si mesmo, de modo a expor os horizontes dessa normatividade, é entrar em um movimento de produção estética de si que se engaja na crítica das normas que enredam a própria existência (BUTLER, 2015b).

Os monstros da infância de Pedro Feijo, um misto de feminidade e vulnerabilidade acentuada por uma enfermidade⁷, são os assombros que, no presente, ressignificam o medo e fazem dele potências de vida; são agora criaturas insurgentes que não se curvam às conformidades e resistem à vergonha.

Nosso olhar para as narrativas das coletâneas busca essas monstruosidades, que aparecem como estéticas de existência, em paisagens de infância, que põem a ver as normas e os regimes de verdade que as constroem. Interessa-nos entender como essas monstruosidades são rastros apagados da infância, em nome de uma inteligibilidade da existência e de como a vida “deve” se desenvolver e ser vivida pela lógica do progresso.

Esse regime de inteligibilidade constitui a “verdade de si mesmo” (BUTLER, 2015b, p. 155), que abarca um conjunto de normas e um sistema de racionalidade (*logos*), produzidos historicamente, com efeitos de legitimar os modos como nos conhecemos, nos desenvolvemos, nos reconhecemos e podemos nos apresentar aos outros. Narrar a si mesmo é, também, exhibir, de alguma maneira, esse regime de inteligibilidade, seja pela via de sua sustentação, seja pela crítica a esse *logos*.

É salutar afirmar que a psicologia do desenvolvimento aparece como um desses regimes de inteligibilidade, a ser exposto e posto em questão pelas narrativas das infâncias chongas e mariconas. Assim, importa buscar, nessas narrativas, os destroços de uma

6 Devido ao fato de Pedro Feijo ser português, sua narrativa é a única, em “Mariconcitos”, que está originalmente em língua portuguesa.

7 Pedro Feijo, em sua narrativa, faz menção a uma peritonite que o acometeu quando ele era bebê e o deixou à beira da morte.

história que foram apagados porque não receberam a chancela desses regimes de inteligibilidade para existirem.

Quando agimos, falamos e escrevemos, não só nos revelamos, mas também agimos sobre os esquemas de inteligibilidade que determinam quem será o ser que fala ou escreve, sujeitando-os à ruptura e à revisão, consolidando suas normas ou contestando sua hegemonia. (BUTLER, 2015b, p. 167).

A patrilinearidade, que tem a masculinidade como estrutura transcendental e ordenadora da cultura, e a heteronormatividade, destaca Butler (2016b), são condições produzidas pelas teorias psicológicas de desenvolvimento, que se configuram como quesitos necessários para a formação de uma identidade substantiva e coerente, assumida como o *telos* da vida humana, e o parâmetro que consagra o estatuto do sujeito reconhecível.

O medo terrível de que o contar a minha história ou a minha vida seja usado para me explicar – de onde venho, o que sou, a minha natureza – mas por outro lado, a esperança de que sirva, se me faço entender, precisamente para me desexplicar. Ou seja, do outro lado está a vontade de criar um sujeito paneleiro, um sujeito que para além do mais não tem medo de instigar o conservadorismo que se faz guardião da infância (Will someone think of the children?!⁸), e de criar algo, bem no coração dessa imaginada inocência, que não é nem homem-por-vir, que é traveca mesmo, em toda a sua potência, mas que deixa por dizer aquilo em que se vai tornar, que resiste, ora aí está, à categorização e taxonomia de um pequeno-adulto. (FEIJO, 2017, p. 196).

Entretanto, não apenas o “ideal da vida” é produzido, mas também o avesso dessa teleologia, o abjeto e o monstruoso que desencarrilham a vida: o “sujeito paneleiro”⁹; “traveca¹⁰ mesmo”; aquele/a que a criança recusa-se a anunciar como o seu vir-a-ser; o suspense ameaçador a respeito de quem ela irá se tornar; o desmantelamento da predição; e a denúncia de uma infância vigiada para assegurar a realização profética de uma sexualidade vindoura.

8 Alguém pensará nas crianças?! (tradução nossa).

9 Gíria, usada em Portugal, que se refere ao homem homossexual.

10 Gíria que se refere às travestis.

Mesmo enredada no contexto de outras vidas, de normas que compõem o arcabouço da subjetivação e de políticas de verdade sustentadas por relações de poder, a vida está aberta para as possibilidades de se singularizar. A estetização da vida implica em criar, no processo de existência, uma reflexividade sobre o que se vive e as condições em que essa existência acontece, de modo a pôr em questão o regime de inteligibilidade que constitui uma “verdade de si” (BUTLER, 2013; FOUCAULT, 2014). Trata-se de uma arte de viver que, no exercício da crítica, interroga e contesta os regimes de verdade que governam a vida. Essa política de verdade é constituída por um conjunto de normas que demarcam as existências que se qualificam como: pessoa, cidadão, gênero, vida, corpos e real (BUTLER, 2013). Funda-se, nessa política, uma ontologia que define e demarca quem conta como sujeito, e as vidas que são dignas de serem vividas, assim como a quem se voltam o repúdio, a ameaça e o desaparecimento social para proteger o que se valida como vida (BUTLER, 2016b).

No entanto, as normas não são estáveis e perenes, no sentido de se manterem como algo substantivo. Seu funcionamento é performativo, analisa Butler (2015a, 2016a), ao produzir o que nomeia. Sua eficácia está na reiteração de discursos que produz ecos, cujas ressonâncias tanto consolidam a sua legitimação quanto se abrem para ressignificações. Ao ser reinvocada, a norma produz a dissimulação das convenções que a originam, como forma de garantir a reiteração da própria origem dos atos e dos discursos e, assim, produzir um efeito ilusório substantivo, como se fosse uma essência que prescinde da vida social e, por isso, está na ordem do fundamento pré-discursivo (BUTLER, 2015a, 2016a, 2017). São performatividades que criam, por exemplo, a ideia de gênero e seus efeitos de subjetivação. Não há um gênero que se expresse nos corpos, nos atos e nos discursos. Ao contrário, são os corpos, os atos e os discursos que, em sua existência performativa, criam a materialidade do gênero, que é o “efeito mais produtivo do poder” (BUTLER, 2015a, p. 18). O ato de tornar-se um gênero, em Butler (2015b), não resulta de uma decisão ou escolha pessoal, e sim de citações ou reinvocações das normas que legitimam “ser alguém” de um gênero e, portanto, se constituir como uma pessoa viável de acordo com essas normas.

Não há norma que se mantenha uníssona. Ela convoca e apela à presença do abjeto, que atua como o seu “exterior constitutivo”, ou seja, o que a ameaça por dentro por ser o seu “repúdio fundacional” (BUTLER, 2015a, p. 20). A norma requer a criação do abjeto para funcionar, de modo que a produção de sua eficácia está no repúdio e no combate do que lhe é ameaçador.

O de ese equívoco que generaba mi aspecto, incluso en las fotos del colegio, y del que yo disfrutaba hasta que alguien me descubría como niña, y empezaban los problemas. Una actitud que visibiliza la resistencia, no sólo mía, sino la de tantas niñas, que si consiguen sobrevivir a la presión social, la escuela y la familia, podrán crecer para elegir su identidad, su género, su sexualidad¹¹. (PLATERO, 2013, p. 178).

O “equívoco” marca o encontro da norma com o que ameaça Lucas (raquel) Platero; é o anúncio do problema que põe a norma em suspenso. Por outro lado, é o que denuncia os limiares da sua existência e as possibilidades de fracasso, de um funcionamento frágil quando fica exposta a sua urdidura. O “equívoco” é onde a norma de gênero se dobra, fazendo ver o seu avesso, o funcionamento de seus regimes de verdade (pressão social, família, escola) que validam os requisitos para ser reconhecida como uma menina, e, ao mesmo tempo, a forma como essa norma pode ser enfrentada.

O abjeto ocupa as regiões opacas dos regimes de inteligibilidade, nas quais estão os sujeitos cujas vidas não são reconhecidas e validadas como “vivíveis” (BUTLER, 2015a). Não apenas ameaça ou alvo do rechaço da norma, o abjeto configura-se como a crítica que rearticula e ressignifica os modos de estruturação da inteligibilidade ao denunciar os seus efeitos violadores, mesmo na condição de objeto de violação.

11 Ou desse equívoco que gerava meu aspecto, inclusive nas fotos do colégio, e do qual eu disfrutava até que alguém me descobria como menina, e começavam os problemas. Uma atitude que visibiliza a resistência, não apenas minha, mas a de tantas meninas, que, se conseguem sobreviver à pressão social, à escola, à família, poderão crescer para eleger sua identidade, seu gênero, sua sexualidade (tradução nossa).

3 Narrativas dissidentes de corpos infantis e aparecimento social: a abjeção como resistência

Não há corpo que escape de uma formatação social, produzida e atribuída por uma ontologia que define quem e como existe como corpo e com que corpo. “Ser um corpo é estar exposto a uma modelagem e a uma forma social, e isso é o que faz da ontologia do corpo uma ontologia social” (BUTLER, 2016b, p. 16). Não há corpo como parte ou fragmento separado do mundo social, do mundo dos outros, que escape dessa exterioridade, da qual se lançam os olhares alheios. Não há corpo cuja existência não se faça no tempo e no espaço que o excedem. Desse modo, todo corpo é apreendido, capturado e atravessado por vetores sociais que lhe dão uma forma, certo acabamento, demarcando suas viabilidades ou não de existência.

Quiero hablar de mi teta izquierda.

Mi teta izquierda, esta que a los 12 años fue atravesada por una rama del árbol del fondo de mi casa materna-paterna, cuando seguramente trepaba sin permiso.

[...] Y la rama atravesó la teta en señal de castigo, de marca, de huella, de señal, de “*no lo olvides*”.

Muchos años, todos, conviví con la cicatriz de esa herida, que venía a “denunciar” que no había hecho lo que debían hacer las niñas de mi edad.

Siempre me gustó trepar a los árboles, jugar fútbol, tirar piedras, pelearme con los varones, ensuciarme... nunca me vestí prolijamente, aunque mi madre hizo muchos esfuerzos, debo reconocerlo. No sabía combinar colores, estilos, era un “*mamarracho*”.

[...]

Hoy transito por el tratamiento de un cáncer de mama... si, de mi teta izquierda, esa teta atrevida e irreverente, esa teta desobediente. En ella están quizá las marcas de mi rebeldía y también de mi valor, seguro, para que haya menos soledades e incomprensiones¹². (RÉ, 2013, p. 123, grifos da autora).

12 Quero falar de minha teta esquerda. Minha teta esquerda, esta que aos 12 anos foi atravessada por um galho de árvore do fundo da minha casa materna-paterna, quando certamente subia sem permissão.

[...] E o galho atravessou a teta em sinal de castigo, de marca, de pista, de sinal, de “*não se esqueça*”. Muitos anos, todos, convivi com a cicatriz dessa ferida, que veio “denunciar” que eu não havia feito o que meninas da minha idade deveriam fazer.

A “teta esquerda” carrega um “sinal tátil”, no sentido dado por Butler ao corpo infantil “tocado, movido e arrumado” (BUTLER, 2015b, p. 93). A teta enferma do presente de Cecília Ré faz ressurgir e interroga a teta vigiada do passado, que carrega a cicatriz da ferida que ensina o corpo a ser e a se comportar de uma determinada maneira quando encarnado em uma menina. Contudo, nessa condição de ressurgência, são as histórias da cicatriz da teta esquerda que dão potência às resistências e ao aparecimento social da mulher adulta, que trata hoje da enfermidade da mesma teta cicatrizada e a elege como signo de sua rebeldia e inquietude diante de normas sociais que, certamente, se esforçam por apagar os rastros dessas histórias.

Os efeitos das normas sobre os corpos ou seus modos de corporificação não se dão de forma tácita e definitiva. Nas performances de gênero, o corpo aparece como um ponto de apoio importante para a materialização das normas. Entretanto, o gênero não se inscreve de forma passiva nos corpos como se fosse a marca de um ferrete na pele. Nos atos de reiteração das normas generificadas, há sempre brechas para as possibilidades de resvalos e disrupções, que anunciam o acontecimento de algo novo que as contesta (BUTLER, 2018). Essas normas, assim como as suas dissidências, estão relacionadas às possibilidades de aparecimento social, que demarcam as distinções entre o espaço público e o privado e como estas operam conforme uma política sexual, de regulação dos sujeitos que são ou não são reconhecíveis nesses espaços (BUTLER, 2018).

Os movimentos de resistência a essas normas de reconhecimento estão nos modos de aparecer, na vida social, nos instantes e nos espaços onde o apagamento é produzido. A crítica está em mostrar-se e aparecer exatamente quando e onde o reconhecimento é ofuscado e impedido. Esse aparecimento social, em condições de privação de reconhecimento, atua como uma persistência para existir, como um modo de subjetivar-se no limiar das normas que governam os campos do

Sempre gostei de subir nas árvores, jogar futebol, atirar pedras, lutar com os rapazes, me sujar... nunca me vesti adequadamente, ainda que minha mãe tenha feito muitos esforços, devo reconhecer. Não sabia combinar cores, estilos, era um “*tosco*”.

[...]

Hoje passo pelo tratamento de um câncer de mama... sim, de minha teta esquerda, essa teta atrevida e irreverente, essa teta desobediente. Nela estão, quem sabe, as marcas de minha rebeldia e também de meu valor, para que haja menos solidões e incompreensões (tradução nossa).

visível e do reconhecível, nas disputas por espaços sociais abertos à viabilidade de vidas não reconhecíveis e nas críticas aos escrutínios que delimitam a elegibilidade da existência.

Esses movimentos de resistência podem ser entendidos como estéticas de existência, que se fazem em corpos, em performances de gênero, em narrativas de vida, que estão na busca persistente por aparecimento social como experiência crítica diante de um mundo cuja inteligibilidade é forjada na valoração desigual das vidas (distribuição desigual da precariedade): as que valem ser vividas, protegidas e enlutadas, e as que não são dignas de reconhecimento.

Encontrar as “condições de aparecimento” certas é uma questão complicada, uma vez que não é só uma questão de como o corpo se apresenta diante de um tribunal de justiça, mas como alguém consegue um lugar na fila que pode possivelmente levar a um comparecimento no tribunal. (BUTLER, 2018, p. 48, grifo da autora).

O corpo que aparece socialmente e atua na busca de um mundo diferente daquele que o envolve é um corpo que resiste ao se inventar como crítica aos estatutos de sujeito e existência, pautados no paradigma do que é considerado como vida, que definem quem importa e quem não importa na esfera das formas diferenciais e desiguais de poder (BUTLER, 2018).

¿Ya les conté la historia del linyera? Fue algo real que me pasó en mi infancia y creo que me marcó para toda la vida.

[...] Para mí ese jardín era un calvario. Mucho bullying, como se dice ahora. Mucha soledad. Muchas injusticias. La historia del linyera marca uno de esos momentos.

Un día teníamos que ir disfrazados al jardín y mi mamá no tuvo mejor idea que disfrazarme de linyera. Camisa y pantalón harapientos. Manchas con corcho quemado en la cara. [...] No recuerdo día más triste, más humillante. A mi alrededor: Batman y otros superhéroes. [...] Recuerdo haber estado ese día sentado en el patio del jardín, solo, esperando que mi vieja viniese finalmente a buscarme para que terminara la vergüenza.

Mas allá de los años de terapia, creo que nada pudo sanar mi dolor. Mi mamá me convirtió en linyera. Linyera soy ahora. Cual linyera, mi vida parece no tener un rumbo fijo. Voy de fracaso en fracaso. Sin embargo tal vez en algún punto llegué a adoptar al personaje con una mirada “positiva”. “Linyera soy” es el apodo que uso en Facebook¹³. (IRIARTE, 2017, p. 32, grifos do autor).

Existir como “linyera (vagabundo)” é a possibilidade de Pablo Iriarte fazer-se com os rastros e os restos que a vida do progresso e do desenvolvimento rechaçou; tal como o *chiffonier* de Benjamin, “é a figura provocatória da miséria humana” (BENJAMIN, 1989 apud GAGNEBIN, 2009, p. 118). Assumir-se como “linyera” é recusar-se ao abandono e ao esquecimento como desígnios exclusivos do rechaço; é uma arte de viver como crítica, resistência e com o que é destroço, ruína, rastro, resto e trapo de uma sociedade produtora do apagamento das histórias e das vidas daqueles/as que não participam de sua narrativa épica.

Considerações finais

Após o percurso que sugerimos, é importante que algumas considerações sejam feitas. Ao nos debruçarmos sobre exercícios de rememoração acerca de afetos e corporeidades forjados/experenciados, vimos que as infâncias dissidentes são objeto precoce de gestão política heterônoma e violenta. As normas, ao mesmo tempo que limitam, viabilizam exercícios de constituição de si mesmo. O modo como adultos designam as crianças, como muito precocemente as políticas

13 Já lhes contei a história do vagabundo? Foi algo real que aconteceu na minha infância, e creio que me marcou para toda a vida.

[...] Para mim esse jardim era um calvário. Muito bullying, como se diz agora. Muita solidão. Muitas injustiças. A história do vagabundo marca um desses momentos.

Um dia tínhamos que ir disfarçados ao jardim e minha mãe não teve ideia melhor que me disfarçar de vagabundo. Camisa e calça esfarrapadas. Manchas de rolha queimada na cara. [...] Não recordo dia mais triste, mais humilhante. No meu entorno: Batman e outros super-heróis.

[...] Recordo ter ficado esse dia no pátio do jardim, sozinho, esperando que a minha velha viesse finalmente me buscar para que terminasse a vergonha.

Após os anos de terapia, creio que nada pôde sanar minha dor. Minha mãe me converteu em vagabundo. Como vagabundo, minha vida parece não ter rumo fixo. Vou de fracasso em fracasso. Entretanto, talvez em algum ponto cheguei a adotar o personagem com um olhar “positivo”. “Vagabundo sou” é o codinome que uso no Facebook (tradução nossa).

de gênero e sexualidade recobrem os gestos e as brincadeiras infantis, nos parece deixar muito evidenciados os signos de uma política de enunciabilidade que cobra em silêncio e em dor afetos e gestos considerados incongruentes com a imagem hegemônica de infância.

Os esforços literários e políticos empreendidos sobre cacos de infâncias dissidentes latino-americanas, expostos na analítica que buscamos estabelecer, são uma prova de sobrevivência e de constituição de si que revertem a dor em identidades políticas que demandam cuidado e contrapartidas epistemológicas. Compreender que a gestão sexopolítica da vida se inicia precocemente só aumenta nossa responsabilidade em torno da ampliação do sentido de vida vivível que se reitera na apropriação de corpos e experiências infantis. As narrativas que trazemos não totalizam o sentido de infância e de rememoração com que defendemos uma outra pedagogia dos corpos e afetos dissidentes, mas interrompem a linearidade suposta da constituição de nós mesmos como sujeitos coerentes e unificados. Podem servir como prova indiscutível da invalidação de afetos dissidentes que, teimosamente e corajosamente, retornam sob a forma de imagens de infâncias formatadas que tiveram de se desviar das práticas de legitimação da vida para que não sufocassem a diferença que portavam. Prestar atenção a estes apelos é parte de nossa tarefa como educadores, educadoras e estudiosos – e estudiosas – da infância.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 2. ed. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *A arte de contar histórias*. São Paulo: Hedra, 2018.
- BURGOS, Juan Manuel; THEUMER, Emmanuel (Orgs.). *Mariconcitos. Feminidades de niños, placeres de infancia*. Córdoba: Edición de los autores, 2017.
- BUTLER, Judith. O que é a crítica?: Um ensaio sobre a virtude de Foucault. Tradução de Gustavo Hessmann Dalaqua. In: *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, n. 22. São Paulo: Departamento de Filosofia – USP, p. 159-179, 2013.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. 2. ed. Buenos Aires: Paidós, 2015a.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016a.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016b.
- BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- FEIJO, Pedro. O nome dela é Pedro e ela é um monstro. In: BURGOS, Juan Manuel; THEUMER, Emmanuel (Orgs.). *Mariconcitos. Feminidades de niños, placeres de infancia*. Córdoba: Edición de los autores, 2017. p. 193-201.
- FLORES, Vale; TRON, Fabi (Orgs.). *Chonguitas. Masculinidades de niñas*. Neuquén: La Mondoga Dark, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

IRIARTE, Pablo R. Linyera soy. In: BURGOS, Juan Manuel; THEUMER, Emmanuel (Orgs.). *Mariconcitos*. Feminidades de niños, placeres de infancia. Córdoba: Edición de los autores, 2017. p. 31-33.

PLATERO, Lucas (raquel). Actitudes y resistencia. In: FLORES, Vale; TRON, Fabi (Orgs.). *Chonguitas*. Masculinidades de niñas. Neuquén: La Mondoga Dark, 2013. p. 176-179.

RÉ, Cecilia. La denuncia de mi teta izquierda. In: FLORES, Vale; TRON, Fabi (Orgs.). *Chonguitas*. Masculinidades de niñas. Neuquén: La Mondoga Dark, 2013. p. 119-123.

Corpocriação: ensaio sobre a autoformação do corpo-mar

Barbara Muglia Rodrigues¹



Figura 1: Nazaré, Portugal - Fotógrafo: Sebastian Krieger

¹ Universidade de São Paulo – USP. Mestra e Doutoranda em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – FEUSP. Pesquisadora membro do Laboratório Experimental de Arte-Educação e Cultura – Lab_Arte, do Grupo de Estudos PULA e do Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura – GEIFEC. Atualmente investiga corpo, gesto, imaginação e autoformação.

Inspira...

Vê ali o mar e inspira seu existir com as águas salgadas em *continuum* de movimento. Dança o existir com olhos que acompanham o mareio do mar.

No pulsar de sua *líquida ossatura*, seu movimento é visível: O mar dança na praia. Ele traz para si toda a composição material ao seu redor: águas, areias, seres vivos, vestígios de seres em decomposição, pequenas rochas e partículas; o mar se forma em onda, absorvendo o mundo e espalhando essa composição como devir².

No estado de onda, o mar se encorpa, se forma firme, estruturante e articulado, *líquida ossatura*. Encorpado, por um instante no tempo suspenso, ele se dirige ao céu em uma inspiração, se volta para si e então mergulha ventre adentro. Vorazmente, digere, recompõe e transforma aquela matéria líquida e densa num movimento intenso que se desenrola ao enrolar-se para dentro de si como vórtice, espalhando-se no mundo em expressão.

A mulher observa o existir do mar em ondas, movimentando a percepção de seu próprio existir. Empaticamente, ela passa a existir com ele, como ele.

Como mar, desenhando a areia com os pés, a mulher se percebe andarilha que se constitui também como em ondas no seu existir. Sua constituição varia em formas e ritmos, afirmando-se instante a instante, varia em frequências e intensidades, vivenciando intenções, desejos e vontades. As ondas do mar se movem e o mar respira: inspira e expira. A mulher flui em sua respiração humana espiralada entre subidas e descidas de marés das mais calmas às ressacas mais violentas.

A humana *corpo-mar* vive seu existir em forma de verbo. Em movimento, transpira mar através dos poros em uma dança que a faz imagem em *transformação*. Ali, transmutam-se as compreensões e ela repara que, mesmo em tempo de desumanidades, resistir pode beirar o impossível, mas existir³ é

2 A noção de devir toma corpo na filosofia a partir do pensamento de Heráclito de Éfeso, principalmente com este célebre fragmento: “Tudo flui e nada permanece, tudo dá forma e nada permanece fixo. Você não pode pisar duas vezes no mesmo rio, pois outras águas estão continuamente fluindo” (WHEELWRIGHT, 1959, p. 29, tradução nossa).

3 Existir é compreendido aqui baseado na *eksistência* analisada etimologicamente (como em Heidegger e

inevitável. Porque, enquanto há ondas no peito, ofegantes ou tranquilas, há vida. Basta percebê-la.

*

Este ensaio poético acadêmico vem atualizar e compartilhar algumas aventuras investigativas elaboradas ao longo de meu mestrado em educação⁴. A escolha é dialogar acerca da noção de *corpocriação* como autoformação do corpo que se percebe mar, matéria viva em inúmeras relações e permeações, do corpo que é presença em seus caminhos de autoformação e que, ao brincar de criar e dar forma a si mesmo, vai se compreendendo, se aceitando, se afirmando, se pertencendo, se constituindo. Afinal, gente que vive é gente que vai se vivendo.

Oriento e acompanho experimentações corporais em diversos grupos. Desde 2012 no Laboratório Experimental de Arte-Educação e Cultura (Lab_Arte) da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP), a cada semestre, um novo grupo se disponibiliza a vivenciar um caminho de criação poético corporal que enfatiza a percepção e a expressão corporal, buscando um estado dançante de criação gestual e diálogo consigo mesmo, com o outro e com o mundo.

Os corpos chegam duros e frágeis, ressecados, imersos em um tempo rígido que não favorece espaços livres. É recorrente a impressão de corpo máquina e de corpo fragmentado. Frequentemente, também é verbalizada a impressão de que o corpo em movimento não responde ao que pensam e sugerem as cabeças.

Mas quando respiram e escutam o fluxo da própria respiração permitindo que o corpo se balance organicamente para frente e para trás, as imagens do mar brotam não somente na minha imaginação de quem já realizou e ainda se põe a realizar esse exercício, mas também na imaginação de muitos daqueles que ali

Jaspers) por Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 95), “ressaltando seu caráter de exteriorização da carga vivencial subjetiva, vive-se num movimento de exteriorização de dentro pra fora, num campo de tensões contínuo, entre eu mesmo, o outro e o mundo”. Ao longo do texto, comunico mais o verbo *existir* a fim de enfatizar o *continuum* de sua percepção em oposição à busca por uma compreensão dura, posta ou dada acerca da *existência*, o que inevitavelmente acabaria por restringi-la e a cristalizá-la.

4 “Corpocriação: ensaios mareados sobre caminhos de criação poético-corporal em educação” (RODRIGUES, 2016), orientada pelo Prof. Dr. Marcos Ferreira-Santos e publicada em abril de 2016.

estão se experimentando. Tratam-se de imagens recorrentes que brotam no corpo daqueles que se experimentam nessa dinâmica.

No texto de Tatiane, após se movimentar guiada pelos fluxos respiratórios, estão algumas das imagens-percepções que também são minhas e nos guiarão ao longo de todo este texto:

Fui pegando as ondas do mar, mas demorou. Depois foram surgindo espirais, que vão e vem, e quando vem é num novo caminho, depois escorregam. Fui desligando para dentro de mim, solta dentro de mim mesma. Surgem ondas na cara, ondas em espirais, joga e puxam o meu cabelo, e o tecem.

Então, jogo-me e de repente é algum tipo de manada solitária e conjunta, firme no chão. Todos juntos, mas em suas jornadas sozinhas. A manada me traz força intensa, medo e queda, e tudo sai depois da disparada. Pincelo o chão, acaricio-o, sinto mesmo o toque no chão, ele me acaricia de volta. O chão é fofo, tem textura quase de pluma. Ondulo em direção, ondulo caindo. Encontro. Como? Preciso equilibrá-lo... Mas meu corpo é todo um desequilíbrio em busca. Tento conter, movimentos pequenos podem atrapalhá-lo. Aceito ser guiada. Vivo e me deixo levar. Sou levada em ondulação. Surge uma bola de energia. Recebo, me sinto completa, viva. Compartilhamos. Cuido da bola e a devolvo plena.

As espirais caminham em busca de mim, do mundo e de mim imersa nele.

(Tatiane, 15 de abril de 2015).

Fenomenologicamente, vou dançando na pesquisa orientada pelas imagens que surgem quando nos percebemos experimentando novas formas de nos mover e de viver o contato. Também me movimentam as imagens singulares que carregam sentidos comuns, não traçando paralelos meramente racionais entre imagens e conceitos, mas arranjando-os artesanalmente em suas complexidades.

Borboletas que saem dos casulos, flores que desabrocham, sementes que germinam, são algumas das metáforas trazidas por várias das pessoas que vivenciam os percursos e que têm algo em comum. Concluir simplesmente que essas falas significariam libertação, metamorfose e transformação não seria equivocado, mas reduziria a potência que as imagens têm de comunicar sensações e provocar a percepção a uma compreensão mais ampla da imaginação.

Leiamos este relato de experiência dançante brotando em forma de poesia:

Em torno do meu corpo
circulares fios se enroscam
formando meu casulo que protege e prende
a crisálida em botão
respiram as asas úmidas
deste líquido ventre
onde uma luz coada de sombras
suavemente se insinua
amaciando um desejo de vento e água
as asas tremeluzem
as pernas frágeis buscam o chão
ganham impulso e tônus
em contato com o barro
cada vez mais líquido
fluindo em corrente
e a chuva se torna rio
os últimos fios se desfazem
os pés se tingem de terra
cantam meus companheiros
aproximam-se, enlameados
fios de olhar se cruzam
cheiros se tocam
pelos e pele se tocam
céu e chão unem-se
no ventre líquido que nos enreda
libertando-nos juntos e sós
em canto

(Tamara, 25 de março de 2015).

A narrações poéticas de Tamara e Tatiane trazem imagens que nos atravessam. Empaticamente, nos imaginamos permeados por essas imagens em movimento. Desse modo, narrar deixa de ser mera descrição ou relato factual, extrapolando a

observação científica de acontecimentos e suas inúmeras explicações de imagens e sentimentos. Investigando e acompanhando, esses diversos corpos vivos em movimento, também tramo a minha pele, tranço os cabelos e espiralo os ossos enquanto escrevo tecendo imagens, percepções e pensamentos.

Então, a pesquisa não se desenrola forçosamente entre explicações causais ou gnosiológicas, não se ocupa em “desembaraçar o emaranhado de suas interpretações” (BACHELARD, 2008, p. 8), não desata nós, mas busca apreender as suas tramas e entrelaçamentos sem desmanchá-las; afrouxando-as e mergulhando entre elas.

Maurice Merleau-Ponty (2011, p. 3-4) e sua *fenomenologia da percepção* nos orientam:

Eu sou não um “ser vivo” ou mesmo um “homem” ou mesmo “uma consciência”, [...] eu sou a fonte absoluta; minha experiência não provém de meus antecedentes, de meu ambiente físico e social, ela caminha em direção a eles e os sustenta, pois sou eu quem faz ser para mim (e portanto ser no único sentido que a palavra possa ter para mim) essa tradição que escolho retomar, ou este horizonte cuja distância em relação a mim desmoronaria, visto que ela não lhe pertence como uma propriedade, se eu não estivesse lá para percorrê-la com o olhar.

Nesse sentido, com uma escrita ensaística que entrelaça reflexões poéticas, nossos caminhos metodológicos seguem seu curso em estilo fenomenológico existencial, isto é, enfatizando a investigação desse corpo vivo dançante como “também uma filosofia que repõe as essências na existência” (ibid, p. 1)

A imagem poética potencializa a compreensão fenomenológica, pois ao se comunicar, ela movimenta nossos sentidos como reverberações da imagem primeira experienciada por aquele que a comunica. Desse modo, reunimos sensibilidade e razão em uma compreensão mais ampla acerca do fenômeno, abarcando inclusive o seu mistério, o invisível e o indizível.

Como em uma anatomia sem dissecação, acontece uma apreensão sensível do fenômeno e sua comunicação, a qual planta e rega a percepção da leitora e do leitor, germinando com o movimento das imagens na liberdade de ser em sua própria imaginação.

Desse modo, o sentido das imagens é dado por quem as percebe, naquilo que reverbera em ressonâncias e repercussões do fenômeno no existir de quem o experiencia, seja durante a própria experiência, seja em exercício de comunicá-la. Bachelard (2008, p. 7) aprofunda:

As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade de ser da repercussão. Dito de maneira mais simples, trata-se aqui de uma impressão bastante conhecida de todo leitor apaixonado por poemas: o poema nos toma por inteiro.

As imagens do mar e, principalmente, de suas ondas movimentadas nas primeiras linhas deste texto foram reconhecidas – por mim e por pessoas com quem me encontrei ao longo desses anos – como símbolos articuladores de nossa percepção do existir humano durante a experimentação de si como corpo vivo em percepção, criando gestos e dançando.

Dançar é aqui o verbo mais potente. Sempre dancei, primeiro nas águas do ventre da mãe, depois aqui fora onde nossas vidas podem escolher quando e como se tocam. De alma com canto caçara contemporâneo, dancei inúmeras vezes dentro das águas do mar, na areia da praia, na sala de casa e na sala de dança, com e sem sapatilhas, com e sem espartilhos.

O estudo de alguns estilos de dança com seus gestos específicos amplia e aprofunda meus caminhos de percepção, me percebo corpo em movimento não apenas em aulas, ensaios, execução, criação e interpretação de coreografias, mas no meu existir em vida.

Vivendo as diversas formas possíveis da minha matéria, encontrando-me com as matérias do mundo e percebendo o fluir das imagens, reconheço que vivo em imaginação, inclusive como modo de percepção do real. Sou um corpo vivo que se percebe no e com o mundo e que vai compreendendo o existir, formando e deformando imagens no *aqui-agora* instante a instante.

Percebo-me obra inacabada e incompleta, *continuum*⁵ de uma eterna criação ou formação, desenhando passos e caminhos que se apoiam no meu encontro comigo mesma, com os outros e com o mundo também em constituição.

Essa compreensão baseia-se nos *itinerários de autoformação* que, exemplificando o cinema, Rogério de Almeida e Marcos Ferreira-Santos (2011), explicam:

Os caminhos de autoformação são múltiplos, plurais, e nos levam para vários lugares. O cinema é um deles. Como itinerário de formação, os filmes [...] são *formas simbólicas* que operam na mediação do homem com o mundo, com o outro e consigo mesmo.

[...] cada obra opera *transformações* diferentes em cada espectador, em cada leitor, pois permite, segundo Paul Ricoeur, que nos compreendamos na compreensão do mundo projetado por cada filme, cada texto, cada obra. É por isso que a formação é autoformação, pois somos nós mesmos que nos formamos a partir do diálogo com a obra. Nesse sentido, a obra não nos molda, não nos modela, não transmite verdades a serem seguidas, imperativos a serem cumpridos [...], mas nos modula, nos ritma, nos cadencia, nos convoca ao diálogo, nos confronta, nos ignora, nos possibilita, significando-nos, significa-a, pois convive em mim com outros possíveis que não eu mesmo, outros eus de mim mesmo.

Trata-se, inegavelmente, de celebrar a pluralidade do mundo, a pluralidade de sentidos, inclusive nossa própria pluralidade.

[...] o cinema, como forma de arte, simboliza uma mediação que nos põe em marcha, que nos insere em caminhos, o que chamamos de itinerários de autoformação.

Nesse sentido, compreendo que, movendo-me na vida, dançando-a, realizo minha autoformação, criando e dando forma aos movimentos em vivência, em permanente abertura, disponibilidade e diálogo.

Baseada em uma complementaridade entre a *fenomenologia da percepção* de Maurice Merleau-Ponty e a *fenomenologia da imagem* de Gaston Bachelard,

5 Prefiro não utilizar o termo “continuidade” por conta de comumente trazer em seu cerne a noção de algo que se mantém imutável. Em contraposição a isso, a noção de “*continuum*” advém de um paradigma que visa a reconciliação de saberes e conhecimentos aparentemente díspares por meio da busca por convergências e entremeios de contrários, portanto, como “processos”.

reconheço minha percepção como imaginação, imagens em *trans-formação*. Assim sendo, cada gesto nosso é criação que realiza e simboliza nossa mediação com o mundo, afirmando nossos caminhos de autoformação.

Conto minha história e meu existir da perspectiva de um corpo vivo que dança a vida e na vida, e encontra o prazer de existir ao brincar de experimentar cada gesto em seu próprio gestar. Nesse brincar, vivo alguns momentos cujas *impressão* e *expressão* parecem ocorrer simultaneamente, e outros em que a ênfase em cada uma delas me proporciona movimentos de imersão em mim e emersão no mundo, de absorção das águas ao redor, digerindo-as e alcançando epifanias que se quebram em onda para dentro de si e vorazmente se espriam no mundo como uma espiral que se move em rotação e translação ao longo do tempo e do espaço.

Ali, acompanho a percepção se ampliando e conquisto um estado de presença criadora do movimentar-me, resgatando o frescor da novidade em cada gesto modelado neste encontro poroso e dialogado em que eu e o mundo nos tocamos simultaneamente.

Ali, cria-se tempo.

Ali, o existir se forma disponível e entregue ao acontecer.

Ali, a vida *en-sina* que a sina, a destinação, se faz em ondas espirais, continuamente repetitivas e nunca iguais.

A repetição encerra em si o ritmo da dança que põe em jogo as destinações numa brincadeira profunda das aprendizagens e das possibilidades de en-sinar (ajudar o Outro a encontrar a sua própria sina, sua própria destinação) até o ponto em que, pela redondeza do círculo e sua espiralidade, pela marcação percussiva do batimento cardíaco da terra, trocam de lugar na horizontalidade dos iguais e se tornam uno e múltiplo ao mesmo tempo. Na mesma dança. (FERREIRA-SANTOS, 2014).

Ali, as ondas de aprendizagens do existir me apresentam três propósitos: a sina de aprender a dançar o existir; o desafio de mover-me sem barrar o fluxo contínuo das águas da vida; a missão de compartilhar a luz e as sombras do caminho, *en-sinando* pessoas a dançarem seus existires enquanto aprendo a dançar o meu próprio existir.

Dança em dança, dança em escrita, dança em pesquisa. A dança *en-sina*.

Com esses primeiros ensaios acima, conseguimos perceber que a dança, mais do que fenômeno investigado neste texto, é também metáfora do existir.

Nesse sentido, os aprofundamentos que faremos nas próximas páginas trarão ressonâncias e repercussões das imagens do mar como expansão das possibilidades compreensivas da noção de pessoa como *corpo-mar* e de *corpocriação* como ondas de autoformação, percurso rítmico de inspiração e expiração vivido ao longo de toda vida e intensamente percebido por corpos dançantes.

A líquida ossatura do corpo-mar



Figura 2: Visões do mar. Fotógrafo: Lairton Carvalho

Giambattista Vico, citado por Gaston Bachelard (1990, p. 38) dizia: “toda metáfora é um mito em ponto pequeno”. Na anatomia do reconhecimento da mulher com o mar narrado no início deste texto, a comunhão⁶ desses singulares revelou seu mito, sua história condensada em imagem, e a fez perceber-se *corpommar* em seu próprio existir.

O mar é matéria líquida integrada aos ventos e dialoga com eles, integrada às areias e as arrasta para todo lado, integrada a seres e partículas e troca com eles, está integrado às rochas e torna-as moles perante a dureza de suas força e presença. Suas ondas variam em forma e ritmo, afirmando seus modos de ser-estar a cada instante, variam em força, deixando claras as suas intenções, suas vontades, e – como vimos anteriormente – sempre fluem como a nossa fluência respiratória. As ondas se movem e o mar respira, expira, inspira.

Em *A água e os sonhos*, de Bachelard (1997, p. 165), encontramos uma pérola de Michelet: “Uma das tendências mais funestas do nosso tempo é imaginar que a natureza é devaneio, preguiça e langor”. Sim, o mar nos coloca em devaneio, mas não é preguiçoso, sequer lânguido. Ele traz em si a materialidade que é, ao mesmo tempo, firme, forte, líquida e fluida. Ela se modela em fluidez e flui se organizando em sua materialidade. Poetizo:

Intenso e intencional
Ele adentra meus poros
Como as ondas me atravessam os ossos
E as águas me flutuam em devaneio

Essa *intenção* é apresentada por Bachelard (1997, p. 156-6, grifos do autor):

São necessárias ao mesmo tempo uma intenção formal, uma intenção dinâmica e uma intenção material para compreender o objeto em sua força, em sua resistência, em sua matéria – numa palavra, em sua totalidade. O mundo é tanto o espelho do nosso tempo quanto a reação das nossas forças. [...] Para bem compreender a filosofia de Schopenhauer, devemos preservar

⁶ A palavra comunhão advém da grega *koinonia*, substantivo do adjetivo *koinon*, que significa *comum*. Desse modo, compreendemo-la aqui no sentido de uma realização comum, de uma convivência e compartilhamento.

na vontade humana seu caráter inicial. [...] Completaremos, portanto, a lição de Schopenhauer, adicionaremos realmente a representação inteligente e a vontade clara do *Mundo como vontade e representação*, ao enunciarmos a fórmula: *O mundo é a minha provocação. Compreendo o mundo porque o surpreendo com minhas forças incisivas, com minhas forças dirigidas.*

Quais são as intenções do mar?

Percebo movimento, *continuum* e existência mútua integrada às outras existências. Suas intenções caracterizam sua sustentação, força, presença naquilo que Michelet chamou de *viscosidade*. Bachelard (1997, p. 110) explica que, para ele,

[...] a água do mar, mesmo a mais pura, colhida no largo, longe de qualquer mistura, é ligeiramente viscosa [...] As análises químicas não explicam essa característica. Há aí uma substância orgânica que elas só atingem destruindo-a, tirando-lhe o que ela tem de especial e reconduzindo-a violentamente aos elementos gerais.

Então ele encontra sob sua pena, com toda a naturalidade, a palavra *muco* para completar esse devaneio misturado no qual intervêm a viscosidade e a mucosidade: “Que é o muco do mar? A viscosidade que a água em geral apresenta? Não será ele o elemento universal da vida?” (ibid, p.110).

O mar não é amorfo, não se conforma; se forma e dá a forma, possui estrutura, sustentação, esqueleto invisível, mas não enrijecido. Ele traz em si a viscosidade. No muco, o sólido e o líquido reunidos na mesma existência. Compreendemos, então, que a imagem de *líquida ossatura* do mar traz intrínseca a contradição como fundamento e mistério de seu *continuum*.

Nesse sentido, reconheço o mar como *líquida ossatura*, expressão que tomamos por empréstimo do poema “Quando a palavra é mais do que um corpo de sílabas”, de Antonio Ramos Rosa (2001) e que muito nos ajudará a aprofundar essa investigação sobre a imagem do mar.

Sobre a água, escreve Bachelard (1997, p. 115) que “esse poder bivalente estará sempre na base das convicções da fecundidade contínua. Para continuar, é preciso reunir contrários”.

[...] a água nos aparecerá como um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz. Mais que nenhum outro elemento talvez, a água é uma realidade poética completa. Uma poética da água, apesar da variedade de seus espetáculos, tem a garantia de uma unidade. A água deve sugerir ao poeta uma obrigação nova: a *unidade de elemento*. [...] A obra carece de vida porque carece de substância. (p. 17, grifo do autor).

Releio: a pessoa carece de vida porque carece de substância, carece de unidade entre ossatura e liquidez, alma e corpo, razão e sensibilidade etc.

O corpo vivo que dança se reconhece tanto em sua experiência dançante quanto ao observar e acompanhar outros corpos dançantes. Olhando o mar, podemos nos reconhecer em nossa multiplicidade de atributos, oscilações e permeações entre o delicado e o bruto, o suave e o firme, o direto e o desviante, o contido e o livre, o súbito e o sustentado. Também temos formas e intenções que não se conformam aos espaços em que somos e estamos, mas que produz diálogo, por vezes, embates, de forças e presenças no mundo.

Nessa perspectiva do *corpo-mar*, conseguimos então emprestar a imagem da “*líquida ossatura*” do mar e constituir a *líquida ossatura do corpo*, compreendendo a corporeidade – esse corpo vivo, encarnado e sempre em relação e percepção – como mar, existência corpórea, multivalente, realidade poética completa.

Ao pensar a corporeidade, Merleau-Ponty (2011) reflete que não possuímos um corpo como se este fosse objeto para um pensar, para um agir através dele, mas somos um espírito com um corpo no espaço: “... eu não estou diante de meu corpo, estou em meu corpo, ou antes sou meu corpo” (p. 207-208).

Do ponto de vista do personalismo existencial, Emmanuel Mounier (1946, p. 116 *apud* SEVERINO, 1983, p. 48) diz que “o homem é a cada instante, e um no outro, alma e carne, consciência e gesto, ato e expressão”, “o homem é um corpo da mesma forma que é um espírito; inteiramente ‘corpo’ e inteiramente ‘espírito’” (ibid, p. 46). Assim, “o homem concreto, a pessoa humana é um corpo, é seu corpo e não apenas *tem* um corpo” (ibid, p. 47, grifos do autor).

Com o suporte desses autores, refletimos sobre a relação corpo-mundo, corpo que é no espaço – esse mar praieiro e oceânico no mesmo existir – e que, ao mesmo tempo, compõe o espaço e é composto por ele, um corpo-espaço de

mútuo pertencimento, ou seja, que vive a *topofilia* (*topo + filia*), “paixão pelo lugar” (BACHELARD, 2008), pensada por Ferreira-Santos (2006, p. 47) como um

sentimento intenso de pertença e/ou frequência amorosa a um espaço, região, território que está na base do respeito e equilíbrio de suas forças naturais, ao qual o ser humano se integraria numa concepção mais harmônica (o que não quer dizer que seja isenta de conflitos). Este processo de equilíbrio ou harmonia conflitual caracteriza o que denomino de “ecossistema arquetípico” [...], ou seja, o universo das relações dialéticas e recursivas entre a ambiência (*umwelt*) e a corporeidade humana que resulta em atitudes e significações subjetivas matriciais, isto é, que vão modelar respostas existenciais comuns que podem ser expressas em uma narrativa ancestral (mito).

O mito enquanto narrativa ancestral organiza as nossas experiências de ser e estar no mundo como corporeidade nessa ambiência⁷. Nossos gestos, ações físicas repletas de significados pertencentes à alma das diversas tradições culturais, engendram a *gesticulação cultural*, isto é, a expressão em movimento dessa corporeidade, ou a própria corporeidade manifesta em sua dança, suas formas de contato e interação, posturas, entre tantas outras expressões corporais. Ferreira-Santos (2006, p. 53) sincretiza:

Percebemos, então, que a base imaterial da cultura, de maneira paradoxal, é uma base corporal. [...] Os *vestigia*⁸ no sítio arqueológico dizem desta vivência. Silenciosamente. Também o silêncio do corpo e da fala numa paisagem arquetípica obstruída.

Nesse sentido, reconhecemos que, por meio da corporeidade e na própria corporeidade enquanto percepção, compomos as imagens primeiras, arquetipais. Bachelard (2008, p. 118) afirma: “é preciso viver para construir sua casa e não construí-la para viver nela”.

7 “Ambiência (*Umwelt*, segundo Edmund Husserl): mais que ‘ambiente’ onde as partes estão dispostas num espaço, trata-se das relações recíprocas e significativas que estas partes estabelecem entre si, sendo percebida como ‘ecossistema’ sua complexidade e recursividade” (FERREIRA-SANTOS, 2006, p. 52, n.r.9).

8 *Vestigia*, plural latino de vestígio (*vestigium*), definido pelo autor como “traços míticos arquetipais” (FERREIRA-SANTOS, 2006).

Compreendendo o mundo/ambiência e ainda o próprio corpo enquanto casa, morada de si – não um espaço por onde passamos ou nos mantemos aprisionados – é possível perceber que é preciso viver, experienciar, para constituir-se como existir corpóreo (corporeidade), material, sensível, aberta e que frequenta amorosamente o mundo/ambiência, exibindo sua matriz antropológica a todo instante. Marília escreve:

Como passou o tempo! Me senti tão plena que para mim o tempo não passou. Ou será que passou rápido demais? Cada movimento, uma descoberta, uma sensação. Por que andamos só sobre os pés se o corpo oferece tantas possibilidades? O centro é a mão, o pé, a cabeça ou a barriga? Tantas formas de ocupar o espaço, tanto espaço que faz parte do corpo. Me permiti olhar para mim, meu jeito, minha dança.

(Marília, 18 de março de 2015).

Assim, a corporeidade, o *corpo-mar*, a pessoa em sua relação com o mundo/ambiência reintegram aquilo que nos parece heterogêneo a um só existir e perceber, ou seja, percebemos a integração com o mundo e outros corpos em permanente processo simbólico de constituição de si e de mundo.

Em experiência, compreendo *corpo* como *isto* que eu sou no espaço-tempo do instante agora. Essa corporeidade que eu sou, *corpo-mar*, *líquida ossatura*, é a minha mediação tangível e intangível com o mundo.

Meu existir só o é porque é também material, palpável e visível. Sem ossatura, eu seria matéria que apenas escorre e se arrasta. Existo porque meus ossos revestidos de carne me sustentam, me estruturam e me articulam, porque meus órgãos dos sentidos me oferecem tato, visão, audição, olfato, paladar, cinestesia⁹, propriocepção, sinestesia¹⁰, intuição. Sou intenção líquida, porosa, sensível, experiência de presença. Sou presença no presente. Sou corpo em corpo no mundo e com o mundo, *líquida ossatura*.

9 Cinestesia: Conjunto de sensações que nos permitem a percepção dos movimentos.

10 Sinestesia: Conjunção sensorial, relação e/ou cruzamento entre os sentidos.

A dança da onda: corpocriação



Figura 2: A Grande Onda de Kanagawa, mais conhecida "A Onda".
Xilogravura do mestre japonês Katsushika Hokusai

Sentada na praia com os pés cobertos de areia, ela devaneia sobre e sob o mar. O mar está calmo e, ainda assim, as ondas vêm e vão. Escuta sua respiração, seu ritmo ondular inspiração-expiração. A vontade de movimento e *continuum* - a intencionalidade - se mantém, ainda que ela não possa perceber o exato momento em que uma nova onda começa a se formar. O instante exato em que a inspiração ou expiração se iniciam talvez não seja mesmo apreensível; provavelmente, elas se entremeiam no mistério do tempo das profundezas.

No entanto, seus intervalos incalculáveis não impedem a continuidade da ação marinha que se impõe em fluxo permanentemente intermitente. Compõe o existir do mar essa contradição: sempre rebentar ondas, ainda que com intervalos imprevisíveis.

Observo a dança da onda, o modo como ela se preenche do tudo ao redor e inspira a si mesma enquanto deglute uma porção do tudo quase em uma autofagia. Daí, ela segue e ascensiona em epifania com a duração de um instante que, quando percebido, já rebentou, espumou, espalhou, espargiu, esprou aquilo que a permeou. Eis a criação na dança da onda.

Busco compreender essa dança, essa sequência de instantes em formação criadora de si. A onda não é parte segregada do mar, mas há um momento em que ela se encorpa e toma forma. Ao dar forma a si mesma em movimento, ela condensa a sua totalidade mar em uma forma visível presente no instante. Ela condensa seu existir olhando para si mesma, digerindo a si mesma e criando-se num movimento circular de avanço e eterno retorno (não reprodutivo, mas de criação continuada) à sua unidade primordial.

Sendo o mar a nossa inspiração poética, metaforizamos na imagem da onda as inspirações, preenchimentos e expirações de nossos caminhos de constituição de si, de autoformação, principalmente, durante as experiências de criação poético corporais em gesto, expressão corporal e dança.

A *dança da onda* desperta uma leitura sensível acerca dos caminhos de criação poético corporais, de *poiesis*¹¹ corporal, de um corpo que é no instante da criação poética e que está se autoformando durante essa experiência.

A experiência criadora acontece espontaneamente quando somos tomados de corpo inteiro, ou seja, quando, por um único instante que seja, algo nos atravessa, nos acontece, repercute e ressoa por todos os sentidos. Quando o corpo é mar, poroso no presente, as imagens aparecem instantânea e misteriosamente.

No início tudo parecia impossível, quer dizer, sair da loucura, parar, respirar, se concentrar e aguardar as imagens saltarem [...]. E não é que apareceram? Elas realmente surgiram, e foi lindo. Neste momento, nunca havia imaginado ser capaz de construir sequências de movimentos que fossem minhas. Foi uma delícia!

(Laís, 23 de setembro de 2015).

11 A noção de *poiesis* resgata o sentido grego como processo de criação na construção, produção ou constituição de algo.

Sirlene Giannotti (2008), em seus estudos sobre os processos criativos no contato com argila, baseada no pensamento de Fayga Ostrower, explica que *dar forma é formar-se*, corporificar-se na obra. Afinada e inspirada com sua perspectiva, dar forma ao corpo é dar forma a si mesmo. Imaginar materializando-se no próprio corpo é autoformar-se, encorpado, encarnado e não incorporado – como quando algo de fora é injetado para dentro de algo.

Perceber-nos inteiros, afirmar nossas próprias nervuras – pesos, confortos e desconfortos, pontos de apoio, potências – é perceber-nos *corpo-mar*, matéria viva no mundo, imagem e imaginação porque presença material e imaginária, simultaneamente.

Sempre me atenho ao chão... É muito difícil se destacar do solo!
(Marília, 11 de março de 2015).

Sentir-se no chão, como se estivesse enraizada e cada parte do corpo pesasse, fazendo com que o mais singelo movimento alterasse a estrutura toda. Desenraizar-se e replantar-se de novo. Senti as diferentes bases, diferentes apoios e suas possibilidades. Hoje voei. Consegui me desvencilhar do conforto do chão e me expor no alto e de olhos abertos, como se tivessem me tirado do ninho seguro. Subi, descii e girei, buscando combinações de movimentos antes desconhecidas por mim.

(Marília, 18 de março de 2015).

Quando a pessoa se movimenta, ela gesticula, cria gestos ao longo de sua relação consigo, com o mundo e com os outros. Nesse sentido, em dança durante o percurso de autoformação (e de criação), o *corpo-mar* não é somente aquele que cria, mas é também o locus da criação, isto é, pessoa e obra em constituição num mesmo *corpo-mar* que rebenta em ondas.

A partir disso, introduzo o neologismo *corpocriação*, para reunir em uma só palavra esses dois processos simultâneos do *corpo-mar* em autoformação: 1) a criação gestual, a gesticulação ou caminho de criação da obra; e 2) o caminho de constituição da pessoa que ocorre no ínterim da gesticulação.

Isso quer dizer que estamos reconhecendo um corpo vivo, uma corporeidade que se cria (se constitui) a cada instante em relação consigo mesmo, com o espaço-tempo e com os outros corpos num movimento de absorver e permear o mundo, relacionar-se, perceber-se integrado e espriar-se em gestos.

É compreensível que, apenas com a descrição apresentada, podemos irradiar a palavra *corpocriação* para descrever quaisquer experiências de vida, poéticas e artísticas, pois sou sempre corpo vivo em gesticulação.

No entanto, aqui escolhemos centralizar nossas atenções aos processos *corpocriadores* cujas intenções são de experimentar-se e experienciar-se, ampliar a percepção, as possibilidades expressivas e de criação gestual em arte da presença, especialmente na dança e seus encontros com outras formas simbólicas.

Cabe lembrar que as obras de dança – e de todas as chamadas *artes da presença* – só existem na duração do acontecimento, do evento ou da experiência em que a presença do *corpocriador* é a própria obra em permanente abertura e co-criação daqueles que a testemunham.

Acerca de música, mas completamente passível de ampliar suas reflexões para o que nos acontece durante as experiências *corpocriadoras* – visto que a experiência musical também acontece no encontro da percepção com as matérias do mundo –, Ferreira-Santos et al (2007, p.11) escrevem:

a gesticulação cultural como resultado da ação de nossa corporeidade [...] nos revela a intencionalidade da ação no próprio gesto. Não é necessário uma “*decodificação*” abstrata ou arbitrária ou ainda complexa para “*ler*” o gesto. A própria intenção se desvela na ‘in-tensão’ (o caráter tensional da execução) da experiência musical. Sua tessitura, suas harmonias, suas construções e arquiteturas sonoras são desdobramentos deste gesto criativo (ativo, passivo, produtor musical ou ouvinte).

Buscamos aqui mergulhar nas imagens que brotam durante a formação do gesto, considerando que a imagem poética é criada pelo corpo no próprio corpo. Desejamos perceber a *intensão*, a *inspiração*, o *rebentar* da onda e a *expiração* da criação em suas imagens pessoais, singulares e ancestrais, porque também são de todos nós.

Leiamos a poesia reverberada de Nilton:

Meu corpo é semente que precisa nascer. Para isso, preciso de sol. Oh Sol! Ilumina-me com tanta intensidade que não suporto e caio. Oh Sol! Ilumina-me com tão pouca luz, que também não suporto e caio.

E agora? Como configurar a intensidade certa para que não falte e nem sobre? Eis uma questão.

Enquanto a resposta não é encontrada, submeto-me a explorar os campos, em busca da luz do sol. Mas que campos?

Seriam os campos dos meus limites que eu criei? Seriam os campos da superação que eu planejei? Qual seria o meu limite? Talvez essa resposta poderia ser encontrada no simples e ao mesmo tempo complexo olhar em mim... Não sei!

O que sei é que sou semente pequena.

Meu corpo é a minha terra, meu olhar é o horizonte que eu quero seguir, e minha alma plena é a luz do sol que eu preciso. Ainda não sou pena nem vento, mas encontrei um ponto a ser seguido: a viagem. Viajei pelo tempo inexistente, no vento que não soprou, na música que sonorizava em meu ouvido. Talvez fui para outro mundo ou talvez fiquei no meu. Voo pelos ares do meu corpo, dos meus limites, das minhas metas, do meu sol, assim tenho um encontro com os outros, assim tenho um encontro com meu EU.

(Nilton, 18 de março de 2015).

Toda experiência criadora, seja do artista ou do leitor de uma obra, começa com uma experiência sagrada, transcendental, a qual nos traz a sensação de que estamos em outro espaço-tempo. É importante ressaltar que *transcendência* e *sagrado* não são vistos aqui por um viés abstrato, idealista ou espiritualista, mas em seu caráter “recíproco da constituição do humano e do Sagrado” (FERREIRA-SANTOS, 2000, p. 60). O autor conta que:

Este ritmo outro que nos temporiza no interior da obra, também nos preenche de configurações imagéticas. Imagem arrasta imagem e, de metáfora em metáfora, vemo-nos como uma *sintaxe de metáforas... as metáforas se convocam e se coordenam mais que as sensações, ao ponto de um espírito poético ser pura e simplesmente uma sintaxe de metáforas.* (BACHELARD, 1994a) Por

um momento – o momento eterno da obra – saímos do tempo e do espaço cotidianos. Somos subsumidos pelo ritmo e pela imagem: experiência vertiginosa.” (p. 61, grifos do autor).

Nesse sentido, esse tempo e espaço outros acabam por se configurar como presença no espaço-tempo da imagem, do aqui-agora que tem duração da imagem em movimento.

Como Nilton, quem já vivenciou esse tempo não cronológico e percebeu a sensação de eternidade e efemeridade dos instantes do *criar* é capaz de reconhecer um estado de presença diferenciado da nossa distraída presença cotidiana, o qual possibilita o movimento de imagens em diversas configurações. Brotaram imagens na percepção dos sentidos de Nilton em movimento, as quais foram se transformando e o questionando ao longo da experiência como uma contínua reorganização de si no tempo e no espaço.

Segundo Ferreira-Santos (2000), baseado no pensamento de Gaston Bachelard e nas estruturas antropológicas do imaginário de Gilbert Durand, é nessa percepção outra que entramos em uma *experiência vertiginosa*, isto é, deixamos o controle visual e postural, saltando para fora do tempo e do espaço cotidianos.

Quando a imagem particular assume um valor cósmico, produz o efeito de um pensamento vertiginoso. Uma tal imagem-pensamento, um tal pensamento-imagem não tem necessidade de contexto [...] É preciso que as pessoas racionais perdoem àqueles que escutam os demônios do tinteiro. (BACHELARD, 1989, p. 28-29).

... Dos pincéis, do barro, do palco, do chão, do corpo... Falou-nos Zaratustra, e com ele concordo: “eu só poderia crer num deus que soubesse dançar” (NIETZSCHE, 2012, p. 49)”, porque é a experiência vertiginosa do dançar e seu caráter transcendental (trans-cendência) que me gritam a reciprocidade e recursividade da minha constituição humana e sagrada.

É também a experiência vertiginosa o primeiro disparador desse exercício fenomenológico dos caminhos *corpocriadores*, isto é, da criação poético corporal em onda, pois é a água aquela destinada à incessante metamorfose do ser. Bachelard

(1997) escreve, inspirado pelo mobilismo heraclítico – definido por ele como “filosofia *concreta*, uma filosofia *total*” (p. 6, grifos do autor):

Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente (p. 6-7).

As palavras de Bachelard muito se refletem na imagem do mar em onda, dessa experiência em líquida ossatura que tem sempre algo que permanece e algo que se esvai em efemeridade. *Corpocriação* como onda tem essa vertigem como vida e morte condensadas na mesma epifania com o quebrar da onda.

A cada nova ondulação, a vertigem nos conduz às inéditas formas que estão deformando a lisa superfície do mar calmo ou mesmo a ondulada superfície do mar revolto. A onda traz as profundezas à tona e ascende como a *dobra* de Merleau-Ponty (2009), desdobrando-se sobre o mar, desdobrando o dentro e o fora do mar, o quiasma onda-mar, mar-oceano, eu-mundo: “a coisa percebida pelo outro se desdobra” (p. 21). A onda vive o seu morrer; a cada segundo de seu existir, algo nela está morrendo e se reintegrando ao todo do mar.

A destinação da onda é dar-se forma e, em seguida, desmoronar, espalhando-se em ressonâncias e repercussões no seu existir. Sua calmaria é apenas um respiro para a próxima intensidade. Sem a formação e o espalhamento, a *corpocriação* da onda não existiria, o movimento não existiria, a vida da onda deixaria de existir, aliás, não estaríamos imaginando ondas para buscar dizer o indizível, movimentando-nos nesses percursos.

As imagens do mar e da onda movimentam nossa compreensão do fenômeno *corpocriação* no existir dançante, metaforizando e condensando alguns dos inúmeros sentidos presentes em nossos amplos e complexos itinerários de autoformação.

Renata Meirelles e Soraia Chung Saura (2015) explicam que Bachelard contribui enormemente, apontando caminhos possíveis ao estudo da criação poética, considerando que as imagens se constituem como importantes recursos

provocadores de subjetividades e emoções. O estudo das imagens inspira uma busca pela compreensão da própria existência. Bachelard mapeia as imagens poéticas concernentes a cada um dos quatro elementos materiais – água, terra, fogo e ar – e que estão inscritas no humano, ser que é matéria viva, corpo material que imagina porque se faz imagem em movimento e relação vivencial, experiencial.

Segundo as autoras, reconhecer as imagens não implica que as tenhamos visto ou vivido anteriormente, pois o contato da nossa subjetividade com as imagens poéticas nos coloca em vertigem e já nos garante uma experiência poética, criadora, uma ação imaginante.

Ferreira-Santos (2000, p. 63, grifo do autor) conta que, “à borda da experiência vertiginosa [...], somos subsumidos ao segundo elemento constituinte dessa fenomenologia numinosa: a *voragem*”. Inspirado pela estrutura de sensibilidade digestiva descrita por Durand, o autor traz as imagens da ingestão e da digestão, do mergulho, da alimentação, da “dialética contido/continente”, do devorar e do sugar na inscrição corporal das experiências.

Quando me percebo na onda vertiginosa *corpocriadora*, imediatamente passo a digerir tudo ao redor, toda a percepção no *aqui-agora*, esse mundo/ambiência fora de mim, mas que me compõe também. Faço-me onda, abraço toda a água e a engulo quase antropofagicamente, encorpando-me, ganho densidade, intensidade. Como líquida ossatura, firme e fluida, vivo o poema e “o poema é essencialmente *uma aspiração de imagens novas*” (BACHELARD, 1990, p. 2, grifo do autor).

Criar formas do nada não existe. “A imagem está aí, a palavra fala, a palavra do poeta lhe fala” (BACHELARD, 2008, p. 14). As experiências me falam. Parto de alguma ressonância e/ou repercussão que disparou a criação. Na digestão da experiência, imagens deglutidas e digeridas ressoam e repercutem em mim, movimentando-me enquanto se *trans-formam*. É o que acompanhamos mergulhando na narração de Tatiane:

Senti um jogo de pesar em cada parte do meu corpo. Começando pela cabeça, que quase explodia de encontro ao chão, tornei-me mato folhoso, terra. Terra profunda revolvida. E feito broto fui renascendo, empurrando a terra o quanto podia com a pouca força que tinha. Depois, tornei-me ereta no mundo. Mas uma nova força me puxava para baixo, por trás das costas. Era

impossível pegá-la, e fui então caindo, caindo, caindo, até me espalhar no chão todo. A tensão me fez sentir um fio de cabelo de um jeito muito mais grosso do que já foi sentido. Eu empurrava a terra, mas o peso para baixo era tão forte que me tornava terra de novo. Tentei com vários apoios, fazendo nó no corpo, mas eu voltava e voltava. Um ímpeto para cima e para baixo. Uma levantada e uma caída lenta. Aos poucos o caminho foi levando, foi levando, foi levando ao topo. E esse caminho tornava-se mais consciente à medida que eu reparava nas linhas do chão, nas linhas do corpo; e cada vez mais para cima à medida que a luz difusa me atraía. Equilibrei. Era corpo, era chuva. Era chuva dissolvendo o corpo no chão. Até que o fluido surgia, descobria e se inventava. O corpo inventava por si, e de repente me vi animal, elefante caminhando em sua “pesadez” e em sua leveza.

(Tatiane Valença, 18 de março de 2015).

Antes de a imaginação ser a capacidade de *formar* imagens, ela é a “faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção. É, sobretudo, a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens”, escreve Bachelard (1990, p. 1). Sem a deformação, a mudança e a união das imagens percebidas, não há imaginação, ação imaginante, ato poético (*poiesis*), ou seja, criação.

Nesse sentido, ao criar, é necessário somar um quê de rebeldia perante as imagens primeiras, deixando-as irem e se transformarem *vorazmente*, a um quê responsável auto-investigativo que as acompanha com cuidado e atenção.

Então, segundo Ferreira-Santos (2000, p. 64),

[...] a voragem opera o tráfego e o tráfico de sentidos e significados que vão da obra ao ouvinte/partícipe/leitor e vice-versa, até o ponto em que já não se distingue o centro irradiador. A periferia se dilui e o centro está por toda a parte. Permanece a pulsação em sístole/diástole da experiência vorática.

“Mas o discurso fala em mim; ele me interpela e eu ressoo, ele me envolve e me habita a tal ponto que não sei mais o que é de mim e o que é dele. ..A linguagem, simples desenrolar de imagens, a alucinação verbal, simples exuberância de centros de imagens... É a pulsação de minhas relações comigo mesmo e com outrem. (MERLEAU-PONTY, 1974).”

Assim acontecendo, em *corpocriação*, vivemos a voragem como movimentação de sentidos e significados que vão da digestão das experiências e imagens disparadoras – inspirações que caracterizam a experiência vertiginosa –, até a deformação dessas imagens na criação de imagens corporais novas. Desse modo, enquanto a *vertigem* caracteriza a inspiração, a vibração inicial da formação da onda, a *voragem* marca seu preenchimento de imagem e de experiência, deglutindo e se alimentando delas para, então, rebentar em *vórtice* para dentro de si mesma.

Segundo o autor, o vórtice tem um caráter cinestésico em que é o centro da experiência estética na sua dimensão sagrada, a qual se dá na própria corporeidade. Baseado na estrutura de sensibilidade dramática de Durand, Ferreira-Santos (2000, p. 66) nos leva a perceber o “transe centrífugo” em que

a necessidade compulsiva do corpo em acompanhar, guiar e direcionar a resposta a este estado alterado de consciência em que o ser selvagem (ou pré-reflexivo, segundo Merleau-Ponty) segue a obra, seja na sua criação, na sua experiência estética ou na sua interpretação.

[...] No vórtice da experiência luminosa [...], o ser é levado ao centro do olho do turbilhão onde mais que sair de si, inicia a viagem para dentro de si.

Ali, longe de todos e acompanhado de todo o mundo, opera-se a *conjunctio* (Eliade), o *hieros gamós* (J. Brandão), a *participation mystique* (Jung), nos quais a natureza humana se reconcilia com sua matéria divina, e a natureza divina se reconcilia com sua matéria humana. Então, estamos em pleno terreno *mythico*, onde o *mytho* faz: ... vibrar e cantar em nós certas cordas afins, e descobriremos em nossa própria consciência os fios que unem o antigo e o moderno. (CASSIRER, 1997).

O vórtice corresponderia ao rebentamento da onda para dentro de si que continua em turbilhão espiral sobre e adentrando si mesma, sobre e adentrando o próprio mar e ainda seguindo até espriar-se nas areias da praia.

Nos caminhos de criação gestual em artes da presença, sejam vividos por artistas profissionais ou por pessoas que desejam e se disponibilizam a experimentar essas formas simbólicas de percepção e expressão, há sempre o mistério da repetição na busca por mais ampla profundidade compreensiva dos gestos criados. No caso

do artista que visa sistematizar e apresentar seus trabalhos, o desafio de recriar a obra a cada ensaio e a cada apresentação se torna ainda maior.

Em ambos os casos, sem essa criação continuada, a obra parece perder sua alma, ela morre. Acontece exatamente como na vida: quando a pessoa se percebe estagnada, quando a vida perde seu movimento, ela perde sua razão de ser. Mas quando a pessoa se percebe em autoformação, dançando a vida, desenhando criativamente seu percurso, escolha a escolha, ela se preenche, se pertence ou, como costumamos dizer, ela se sente *cheia de vida*.

Perceber-se imaginação e deixar-se fluir em expressão de intenções e intensidades nem sempre entendidas, mas acolhidas e compreendidas por uma via mais sensível e menos racional nos permite perceber e nos atentar às imagens e experiências que despertaram a primeira e tantas outras ondas criadoras e *transformadoras*, construir imagens do caminho vivido e do caminho em vivência, dando-lhes sentido e constituindo-nos.

Dar-nos espaço-tempo de expressão e percepção de ressonâncias e repercussões acolhendo-as em sua novidade pode se tornar uma auto-orientação a uma forma mais autêntica de despertar a nova ondulação, de criar um novo gesto ou repeti-lo, recriando-o.

Na coreografia decorada, no dia seguinte de trabalho, da continuidade em pesquisa acadêmica ou em qualquer outro contexto de vida, a busca pela percepção da novidade, organização do que permanece, do que escapa, das imagens perdidas e reencontradas, das sensações e dos momentos vividos são alguns de nossos desafios na dança da vida.

Não há receita de *corpocriação* porque cada caminho é uno, cada pessoa é una, assim como suas imagens e experiências. Além disso, “é certo que a vida não explica a obra, porém, certo é também que se comunicam. A verdade é que esta obra a fazer exigia esta vida” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 122).

Ouso complementar que esta vida vivida também exigia a criação dessas obras como caminhos de constituição de si no mundo e com o mundo, ampliando a percepção de multiplicidades de sentidos e relações, movimentos e devires neste caminho de autoformação do *corpo-mar* em criação poético corporal.



Quando a palavra é mais do que um corpo de sílabas
é porque o seu movimento tem o aroma do repouso
no extremo limite do obscuro
e o seu suor é deslumbrante
Nas suas hastes oblíquas cintila o translúcido sangue
ou ascende uma onda branca com a frescura de um naufrágio
Às vezes os dedos estremezem numa ternura de melodia
e o canto quase se evapora na sua líquida ossatura
Quando as sílabas fulguram como as artérias de um muro
abrem-se as janelas do mar e lêem-se os ramos do azul
Se o caminho se cala mas sem esquecer o branco
é porque as ancas nuas da água sob uma abóbada de pássaros
vão de praia em praia modelando as conchas clandestinas
Para a torrente sem leito a palavra estende uma tapeçaria de musgo
e todo o ritmo da água será uma sequência de portas de passagens de alianças
Mesmo nos músculos do incêndio pode fermentar o orvalhar
e a profundidade da pedra ocultar uma nascente
Na orla do seu próprio movimento
um gesto germinou sobre um solo calcinado
e desenhou uma rosa de nervuras verdes
nas voluptuosas virilhas de uma pedra vermelha.

António Ramos Rosa (2001)

Referências

- ALMEIDA, R. de; FERREIRA-SANTOS, M. **O cinema como itinerário de formação**. São Paulo: Képos, 2011.
- BACHELARD, G. **A chama de uma vela**. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FERREIRA-SANTOS, M. Música e literatura: o sagrado vivenciado. In: PORTO; S. T.; FERREIRA-SANTOS, M.; BANDEIRA, M. L. (org.). **Tessituras do imaginário**: cultura e educação. Cuiabá: Edunic/Cice, 2000. p. 57-76.
- FERREIRA-SANTOS, M. Oikós: topofilia, ancestralidade e ecossistema arquetípico. In: Congresso internacional: as dimensões imaginárias da natureza. **Anais do XIV Ciclo de Estudos sobre o Imaginário**. Recife: UFPE/Associação Ylê Setí, p. 41-71, 2006.
- FERREIRA-SANTOS, M. Outros tempos e espaços de saber compartilhado: coisas ancestrais de creança. In: **Processos Artísticos, tempos e espaços**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2014.
- FERREIRA-SANTOS, M.; ALMEIDA, R. **Aproximações ao imaginário**: bússola de investigação poética. São Paulo: Képos, 2012.
- FERREIRA-SANTOS, M.; RIBEIRO, A.; LIBERTI, L.; LEMOS, M.; ARENHÖVEL, S.; MEDRADO, V. Cantos da educação: mito, antropologia sonora e diversidade na formação docente. In: 5ª Semana de Educação: a USP e a formação docente, 2007, São Paulo. **Anais da 5ª Semana de Educação**: a USP e a formação docente. São Paulo: FEUSP. v. 1; p. 1-26, 2007.
- GIANNOTTI, S. **Dar forma é formar-se**: processos criativos da arte para a infância. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MEIRELLES, R.; SAURA, S. C. Brincantes e goleiros: considerações sobre o brincar e o jogo a partir da fenomenologia da imagem. In: CORREIA, W. (org.). **A Educação Física no Ensino Fundamental**, 2015.

MERLEAU-PONTY, M. A dúvida de Cézanne. In: MERLEAU-PONTY, M. **Os pensadores**: textos escolhidos. Seleção, tradução e notas: Marilena Chauí. São Paulo: Abril cultural, 1980, p.113-126.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

NIETZSCHE, F. **Assim falava Zaratustra**: livro para toda gente e para ninguém. Apêndices Elisabeth Förster-Nietzsche; tradução José Mendes de Souza; prefácio Geir Campos. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

RODRIGUES, B. M. **Corpocriação**: ensaios mareados sobre caminhos de criação poético-corporal em educação. 2016. 136 p. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ROSA, A. R. **As palavras**. Porto: Campos das Letras, 2001.

SEVERINO, A. J. **Pessoa e existência**: iniciação ao personalismo de Emmanuel Mounier. São Paulo: Cortez, 1983.

WHEELWRIGHT, P. **Heraclitus**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1959.

A casa que me habita, a história em que habito: as narrativas de morada e de vida na história em quadrinhos *O jogo das andorinhas*

Sabrina da Paixão Brésio¹

Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. [...]. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.

BACHELARD (1993, p. 24-25).

Introdução

Partindo da HQ *O jogo das andorinhas: morrer, partir, retornar*, da artista libanesa Zeina Abirached, investigamos as correlações entre a moradia, as narrativas de histórias de vida e a constituição da memória. Através dos recursos narrativo-visuais dos quadrinhos a autora descreve um acontecimento essencial

¹ Mestre e doutoranda em Educação pela FEUSP. Pesquisadora do Lab_Arte (laboratório experimental de arte-educação & cultura) e GEIFEC (Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura). Membro da diretoria da ASPAS (Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial) pelo biênio 2017-2019. E-mail: sapaixao.hq@gmail.com.

de seu processo autoformativo, partindo do ponto de vista da casa em que viveu sua infância e dos modos de habitar e coabitar, em meio à guerra civil libanesa. A casa é personagem ativa nesta reconstituição narrativa, tanto em sua constituição física e a ocupação humana de seus espaços, quanto em sua constituição imaterial, poética e memorial.



Figura 1. Capa do livro (ABIRACHED, 2015)².

Existe o mundo

Nos inspira o início deste diálogo a modinha do poema *Cartão-Postal*,³ de Vinícius de Moraes, na qual o poeta, ao olhar para sua cidade, declara: “Existe o mundo/ E no mundo uma cidade/ Na cidade existe um bairro”. Pois bem, existe o mundo no qual habitamos, onde existe um país, uma cidade, um bairro e uma rua. Assim a quadrinista Zeina Abirached nos inicia em sua narrativa *O jogo das andorinhas*. Silenciosamente ela nos convida a uma viagem ao passado, onde, após apresentar na página de abertura um mapa da região do Líbano e seus vizinhos, no período de 1975-1990, nos leva, na página seguinte, a contemplar a silhueta de uma

2 Copyright das imagens: Le Jeu des Hironelles: Mourir Partir Revenir, Zeina Abirached © 2007 Éditions Cambourakis. Rights arranged through Nicolas Grivel Agency. O Jogo das Andorinhas: Mourir Partir Retornar, Zeina Abirached © 2015 Zarabatana Books para a edição brasileira.

3 Poema disponível na íntegra em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/cartao-postal>. Acesso em: 10, set. 2018.

rua de Beirute Ocidental, em 1984. Somos diretamente circunscritos no tempo e no espaço assim que abrimos o quadrinho, caminhamos pelas ruas desertas, com suas fachadas de arames farpados e paredes esburacadas por balas. Como recém-chegados a um novo lugar, avançamos com nosso olhar pela rua, notando suas peculiaridades, janelas fechadas, portas muradas, plantas que resistem, subsistindo entre barris e latas. Não conhecemos ainda a voz que nos guiará, somos primeiro apresentados ao cenário, em preto e branco. Após um silêncio de cinco páginas, Zeina nos informa sobre onde estamos, um bairro na linha de demarcação da cidade de Beirute, e nos diz que “a vida se organiza em função do cessar-fogo” (ABIRACHED, 2015, p. 14).

Na página seguinte, nos vemos dentro do apartamento da avó Annie, onde estão os pais de Zeina. Ela nos conta que por causa dos bombardeios eles não puderam retornar, deixando-a com seu irmão, duas crianças sozinhas no apartamento, apenas há algumas quadras dali. O que temos na página seguinte é a oposição entre a curta distância entre eles, contraposta ao risco de vida que os pais correm para atravessar o percurso. Esse é o cenário da guerra civil, onde o direito de ir e vir tem um alto custo, cobrado por franco-atiradores estrategicamente posicionados.

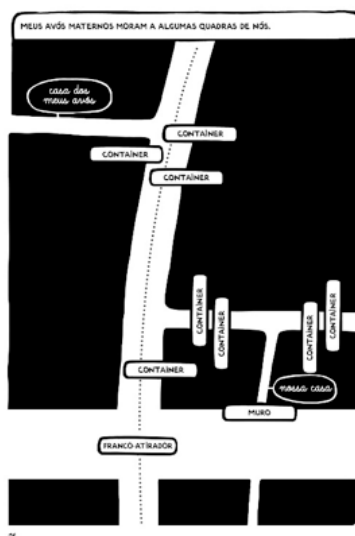


Figura 2 (ABIRACHED, 2015, p. 16).

Nas páginas seguintes, acompanhamos o percurso de uma cidade na qual um muro divide ao meio ideologias e pessoas. Somos convidados a entrar no apartamento, na Rua Youssef Semaani, nº 38. Zeina apresenta a história do edifício, construído nos anos 1940 e morada dos avós paternos, onde seu pai nasceu e viveu, e ela e seu irmão passaram a infância, sob os ruídos da guerra. Por fim, o amplo apartamento reduz-se ao hall da entrada, espaço estruturalmente mais seguro contra os ataques aéreos. E por mais de 180 páginas iremos acompanhar a narrativa de Zeina neste cubículo, no qual aguarda o retorno dos pais. Se retornarem. Ao longo da história, vizinhos surgem para fazer companhia às crianças, e a si mesmos, durante o bombardeio. Neste período de convivência, percebemo-nos sentados com eles no pequeno hall, aguardando junto às crianças a chegada dos pais, solidarizando-nos com as histórias particulares de cada personagem, que transformam aquele espaço diminuto em um reduto da memória dos habitantes da Rua Youssef Semaani, nº 38.

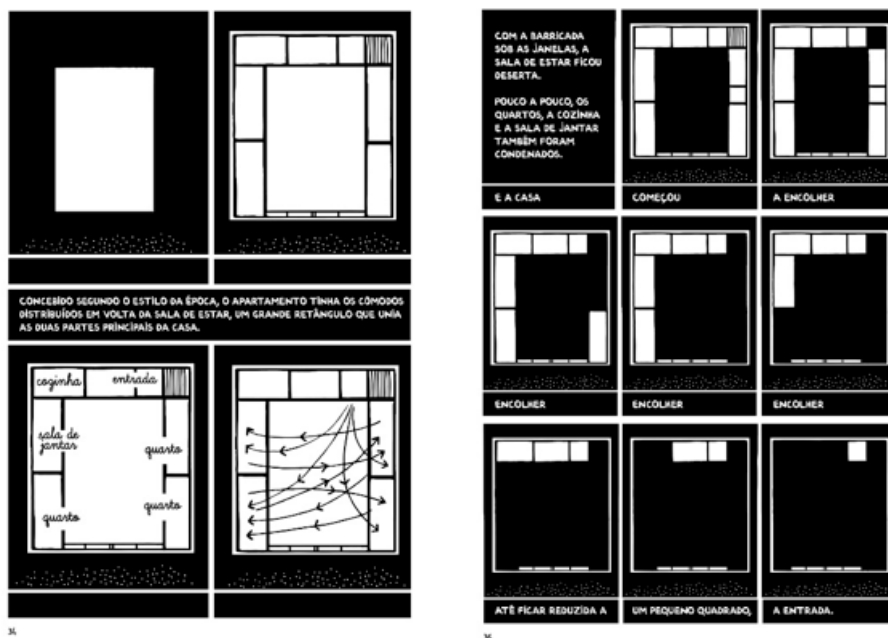


Figura 3 (ABIRACHED, 2015, p. 34-36).

Bachelard (1993) trata em *A Poética do Espaço* da força imaginante da maternidade da casa. Esta é uma das imagens dominantes nas relações que se estabelecem entre o local, as pessoas e a reconstituição de suas memórias. A entrada da casa, transformada na casa inteira, recebe, acolhe e protege as pessoas, suas histórias, suas memórias e suas projeções de futuro. Enquanto os pais de Zeina não retornam, pouco a pouco os últimos habitantes do prédio surgem, cada qual compondo um panorama do universo exterior à casa e, a partir das memórias de Zeina, suas histórias de vida são reconstituídas, tal qual a tapeçaria que decora o cômodo no qual estão todos, que possui igualmente sua história particular e sua participação na narrativa, a qual aprofundamos um pouco mais na resenha publicada em 2017 pela revista *Imaginário*⁴. Esta solidariedade narrativa apazigua a espera, estreita laços e recompõe um passado borrado pela guerra, mas que permanece vivo na lembrança.

Achadouros da memória

Em suas *Memórias inventadas*, o poeta Manoel de Barros aponta como “o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas”. (2008, p. 59).

Este tamanho das coisas de que trata o poeta é exemplificado visualmente por Zeina, que habilmente elabora os desenhos de forma a explicitar as sensações sentidas pelos personagens durante a espera. O espaço físico não deixa de ser o hall da entrada, entretanto ele expressa a capacidade de se ampliar ou estreitar, de incluir a todos, de se dilatar, torna-se um elemento orgânico na obra, que exemplifica a condição emocional das personagens que nele se encontram. Como um sonho, no qual o cômodo se estreita ou alarga conforme nosso medo ou solidão, a autora utiliza-se da visualidade dos quadrinhos para dar a sentir o que se passa no íntimo das crianças e dos adultos.

⁴ Cf.: BRÉSIO, 2017.



Figura 4 (ABIRACHED, 2015, p. 43).

Na figura 4 temos Anhala, a primeira moradora que surge para ver como as crianças estão. A utilização do enquadramento dá ênfase ao cômodo como um lugar amplo, parte da tapeçaria ganhando um tamanho ampliado, indicando conforto e proteção. Em seguida conheceremos a história de Anhala, ela decide cozinhar um bolo para as crianças. Na figura 5 temos a dimensão sensorial da percepção do medo e desamparo que as crianças sentem durante os poucos minutos em que Anhala sai para colocar o bolo no forno. O cômodo é o mesmo, é a mesma tapeçaria, contudo, notamos como este mesmo espaço se dilata para um local escuro e aterrador, diminuindo as figuras humanas, engolindo as crianças em sua apreensão.

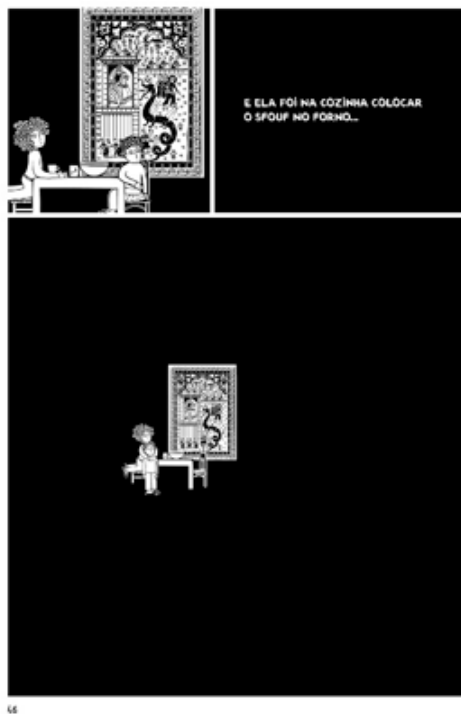


Figura 5 (ABIRACHED, 2015, p. 46).

Nas páginas seguintes, Zeina demonstra como as crianças lidaram com esta pequenez diante da solidão: brincando. Enquanto faziam jogos verbais, chega o segundo morador do prédio, Chucri, e a cada novo morador, uma retrospectiva com sua própria história. Na figura 6 temos todos os moradores que cuidam das crianças, refugiam-se e aguardam o retorno dos pais. Cada um com sua história particular, que envolve perda, desterro, solidão e amizade. O cômodo torna-se acolhedor novamente, a tapeçaria ao fundo agiganta-se, e seus personagens miram a porta, como que compartilhando da ansiosa espera por notícias. O passar do tempo torna-se presente pelo som do relógio que durante cinco páginas vai ganhando espaço no quadro, e os balões, com a onomatopeia, vão ocupando cada vez mais espaço. O cigarro evidencia a ansiedade, e o silêncio reafirma a necessidade de atenção a qualquer ruído exterior.



Figura 6 (ABIRACHED, 2015, p. 153).

Quando por fim os pais retornam, todos comungam com um café servido por Anhala, o pequeno hall abraça a todos eles, e a tapeçaria emoldura a cena. Temos o irmão de Zeina chamando por Ernest, o personagem sentado na extrema direita. Ele lhe pede que conte a história de Cyrano de Bergerac que ele sabe de cor. Neste momento de descontração, Ernest compartilha com o grupo a história, que é, contudo, interrompida pela necessidade eminente da fuga, pois um projétil acertou o antigo quarto de Zeina.



Figura 7 (ABIRACHED, 2015, p. 158).

Evidentemente, após este bombardeio, a família se vê obrigada a partir para um local mais seguro. Uma das imagens que se segue à despedida e partida é a que explica o título da obra: *Morrer, partir, retornar: o jogo das andorinhas*, escrito no muro que divide a cidade de Beirute. A autora trabalha com uma fotomontagem que contribui para trazer um elemento realístico à narrativa lembrada. Não se trata de uma casa qualquer, em uma cidade qualquer, em um mundo fictício. Existe uma rua, em uma cidade, em um país, no qual viveram uma menina e seu irmão.



172

Figura 8. (ABIRACHED, 2015, p. 172).

A casa narra-me

[...] as casas para sempre perdidas vivem em nós! Em nós elas insistem para reviver, como se esperassem de nós um suplemento de ser.[...]. Como nossas velhas lembranças têm subitamente uma viva possibilidade de ser!

BACHELARD (1993, p. 70).

O mitema⁵ da casa é amplo e podemos dizer inesgotável nas representações humanas. Simbolicamente relacionado a temas de solidez, intimidade, maternidade, abrigo, familiaridade, pode também conter os traços perturbadores de infâncias

5 Conceito entendido como “a menor unidade do discurso mítico que é redundantemente significativa, isto é, que visa a repetitividade [...] o coração do mito ou sua verdadeira unidade constitutiva, não aparece como mera relação isolada, mas sim constituído em “pacotes de relações””. (ALMEIDA; ARAÚJO; GOMES, 2014, p. 25).

reprimidas por seus cômodos, pela austeridade familiar ou pelos imperativos de conflitos armados. Podemos nos debruçar em exemplos da literatura: Dorothy, após ser arrebatada com sua casa a outro lugar, descobre que não há lugar melhor que o lar; em *O oceano no fim do caminho*, Neil Gaiman parte de lugares da sua infância para tecer uma história fabulosa sobre os fantasmas da casa familiar, em contraponto às maravilhas escondidas na casa dos vizinhos; no recente livro *A gorda* da autora portuguesa Isabela Figueiredo, cada capítulo é nomeado com um cômodo da casa, e a relação da protagonista com as memórias que ele representa; Umberto Eco retorna com o sexagenário Yambo ao sótão da infância para que ele descubra quem foi em *A misteriosa chama da rainha Loana*; em *O diário de Anne Frank*, ficamos todos nós também espremidos em um sótão, prendemos nossa respiração e apuramos o ouvido em busca de sons no corredor; e na graphic novel *Aqui*, Richard McGuire traduz graficamente esta metáfora poderosa da casa enquanto protagonista de memórias, a casa deixa de ser cenário ou uma construção inerte no espaço para tornar-se personagem, essência, disparadora de sensações, emoções, lembranças, e suas paredes evocam sentimentos, suas fotos, um passado semiesquecido, suas portas e janelas são olhos e boca por onde transitam os humanos que a habitam e lhe imprimem sentidos.

Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam tesouros dos dias antigos. (BACHELARD, 1993, p. 25).

Também Zeina Abirached trabalha nesta perspectiva, incluindo, além deste, outros trabalhos em quadrinhos que juntos apresentam um projeto maior sobre o resgate e o relato de memórias sobre a infância durante a Guerra do Líbano, sob diferentes perspectivas.⁶ Primeiro produziu *[Beyrouth] Catharsis*, e o livro-objeto *38 rue Youssef Semaani*, ambos em 2006, *Je me souviens* em 2008, e o mais recente *Le*

⁶ Como divulgado em <https://www.cambourakis.com/spip.php?article20>. Acesso em: 29, set. 2018.

piano oriental, de 2015. A artista produz também trabalhos de ilustração e animação em temas variados, contudo, sua série de quadrinhos biográficos destaca-se no mercado. Por vezes comparada a Marjani Satrapi, em relação ao estilo, tema e vivências, podemos apontar como a produção de quadrinhos autobiográficos ou de ficções biográficas ganhou espaço e destaque em obras direcionadas ao público adulto nas últimas décadas. O pesquisador espanhol Santiago Garcia traça um panorama do desenvolvimento das *graphic novels* em *A novela Gráfica*, e resgata o tema da autobiografia e relatos de vida no cenário norte-americano/europeu desde a década de 1970, destacando o formato do volume único com narrativa autobiográfica a partir dos anos 1990 e sua consolidação nos anos 2000, com trabalhos fundamentais como *Maus* de Art Spiegelman, *Fun home* de Alison Bechdel, dentre outros. (GARCIA, 2012, p. 267-209). Ao tratar das obras de Marjane Satrapi, Rutu Modan, Karlien de Villier, Mirinam Katin, Kim Eun-Sung e Zeina Abirached, o autor aponta que “Por motivos geracionais, essa década [2000] é uma presença constante em muitas dessas obras. [...]. A figura da mãe é constante nessas novelas gráficas” (2012, p. 288).

Nos interessa esta observação quanto a figura da mãe nas narrativas biográficas, tanto de apresentação do cotidiano quanto aquelas com fundo histórico/historiográfico. A narrativa em quadrinhos configura-se como este lugar da valorização da memória, transformando a memória material e sua reconstituição em memória vegetal. Em sua conferência sobre o tema da memória vegetal, Umberto Eco nos diz que:

Não podendo evitar a debilidade física, tentam compensar-se no plano psíquico, perguntando-se se existiria uma forma de sobrevivência após a morte [...]. A memória tem duas funções. Uma, e é nela que todos pensam, é a de reter na lembrança os dados de nossa experiência precedente; mas a outra é também a de filtrá-los, de descartar alguns e conservar outros. [...]. Essa memória seletiva, tão importante para nos permitir sobreviver como indivíduos, funciona também em nível social e permite a sobrevivência das comunidades. [...]. É através da memória vegetal do livro que podemos recordar [...]. O livro é um seguro de vida, uma pequena antecipação de imortalidade. Para trás (infelizmente), não para a frente. [...]. A memória

que o livro transmite, por assim dizer, de propósito, acrescenta-se a memória da qual emana, enquanto coisa física, o perfume da história de que ele está impregnado. (2014, p. 10; 11;13; 16;17; 20).

As obras citadas por Santiago Garcia convergem para relatos que trazem contextos de refúgio, de expatriação, de expropriação e gentrificação, memórias do território no qual se habita e se constitui sua memória de si, que nos auxiliam a recompor nosso passado e a nós mesmos. Assim, além da figura materna representada pela mãe, pela avó, pela anciã, a casa torna-se mais um aspecto desta figura materna. Em *A terra e os devaneios do repouso*, Bachelard evoca esta terra natal e a casa onírica, elencando as imagens da casa sonhada e discorrendo sobre a imaginação da matéria desta casa onírica que, raras vezes, remete-se à casa na qual se habita. Esta casa sonhada é outra, mais enraizada, distante, e por vezes torna-se a casa da infância rememorada:

O mundo real apaga-se de uma só vez, quando se vai viver na casa da lembrança. De que valem as casas da rua quando se evoca a casa natal, a casa da intimidade absoluta, a casa onde se adquiriu o sentido da intimidade? Esta casa está distante, está perdida, não a habitamos mais, temos certeza, infelizmente, de que nunca mais a habitaremos. Então ela é mais do que uma lembrança. É uma casa de sonhos, a nossa casa onírica. (BACHELARD, 2003, p. 75).

Esta intimidade evoca o repouso e o acolhimento que emana das imagens da casa natal, ainda que permeadas pelo medo, pelas interdições ao livre trânsito pelo imóvel, no caso de *O jogo das andorinhas*, cada cômodo possui sua história, e o exílio interno que os obriga a ir abandonando quartos, sala, cozinha, transformando-os em refugiados dentro do lar, este lar que resiste e envolve a todos, contendo suas histórias, suas memórias. O hall de entrada do apartamento torna-se para estas crianças a casa toda, com sua profunda simbologia materna que os enlaça em meio ao desamparo. Sobre o motivo que a levou de volta a este tema, a autora conta a seus leitores que em 2006, ao realizar uma pesquisa em um arquivo francês de notícias, encontrou um documentário realizado em Beirute, em 1984, no qual há a entrevista de uma mulher cuja casa foi bombardeada, e que declara: “Sabe, eu

acho que talvez ainda estejamos mais ou menos seguros aqui” (2015, p. 191), e essa mulher era sua avó. Foi este instante na rede do acaso que a animou a expor sua narrativa sobre aquele tempo, brindando a todos com uma história vibrante e tão verossímil em relação a tantas outras que se desenrolam cotidianamente em territórios devassados pela violência. Em conclusão, consideramos que a obra em quadinhos de Zeina Abirached traduz em linguagem visual uma poética da memória coletiva, resgatando histórias de vida que podem cambalear entre a ficção bem-intencionada e a realidade relembrada: “Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida”. (BACHELARD, 1993, p. 26). Ela nos convidou a adentrar sua casa de infância e, como buscamos desenvolver, valendo-se de profundas imagens poéticas que ecoam em nossa experiência individual e coletiva enquanto “homo symbolicus” (ALMEIDA; FERREIRA-SANTOS, 2012, p. 30) este ser que se faz humano dada sua capacidade de se expressar através da mediação simbólica e ressignificar o real e o imaginário através da composição de imagens, nos convidando a rememorar nossa própria morada interior, onde habita nossa humanidade.

Referências

- ABIRACHED, Z. **O jogo das andorinhas**: morrer, partir, retornar. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2015.
- ALMEIDA, R.; FERREIRA-SANTOS, M. **Aproximações ao imaginário**: bússola de investigação poética. São Paulo: Képos, 2012.
- ALMEIDA, R.; ARAÚJO, A.; GOMES, E. **o mito revivido**: a mitanálise como método de investigação do imaginário. São Paulo: Képos, 2014.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. (Coleção Tópicos). São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, G. **A Terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARROS, Manoel. **Memórias inventadas**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- BRÉSIO, S. P. Morrer, partir e retornar: um voo às memórias de infância com o jogo das andorinhas. **Revista imaginário!**. João Pessoa, PB, nº 12, p.142-149, 2017. Disponível em: <https://marcadefantasia.com/revistas/imaginario/imaginario11-20/imaginario12>. Acesso em: 13, dez. 2018.
- ECO, H. **A memória vegetal e outros escritos sobre bibliofilia**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- GARCIA, S. **A novela gráfica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Tecer o visto, o vivido e o vislumbrado no urdume do invisível: a abordagem da fenomenologia antropológica na pesquisa em educação

Sirlene Giannotti¹

Introdução

Antes de nos enredarmos em reflexões teórico-conceituais, preciso pedir a você leitor e leitora, que acompanhem um relato inicial². E ainda que, permaneçam atentos às impressões que o impacto desta descrição possa lhe causar, se possível, registrem as impressões geradas pela narrativa em anotações breves.

Vamos ao episódio:

Como arte educadora e pesquisadora no cotidiano de minhas aulas de arte cerâmica para crianças de 4 a 12 anos, anotei as falas e capturei muitas imagens fotográficas com o objetivo de registrar os momentos de suas criações. O vínculo com as crianças que frequentavam as oficinas, há quase 1 ano, permitiu-me a

1 É doutoranda na FEUSP, no departamento de Filosofia, Cultura e História da Educação, sob a orientação da Profa. Dra. Soraya Chung Saura; onde desenvolve pesquisa sobre a arte cerâmica como processo formativo. Graduada em Ciências Sociais (PUC-SP,1990); Mestre em Educação (FEUSP,2008) e ceramista ao longo de toda a sua vida. Foi coordenadora de equipes de formação de professores de arte nos Institutos Arte na Escola e Cenpec. Em seu próprio ateliê, orienta cursos, recebe estudantes em oficinas e produz seu trabalho expressivo em arte cerâmica. E-mail: tapiroicos@gmail.com

2 Trata-se de episódios que compõem o trabalho de campo de minha dissertação de mestrado apresentada à FEUSP em 2008, sob o título “*Dar Forma é Formar-se: processos criativos da arte para a infância*”.

“câmara invisível” (CAYUBI,2012). Descrevo a seguir o percurso criativo de uma delas: Teresa, de 4 anos.

Desde os primeiros encontros, “*a caverna*’ foi o tema das modelagens de Tereza. Modelou uma dezena delas nas primeiras semanas do curso (fotos de 1 a 4).



f. 1



f. 2



f. 3



f. 4

Certo dia Tereza trouxe de casa um desenho feito por sua irmã mais velha: nele víamos uma jarra e um conjunto de canecas. No título do desenho podia-se ler: Chá de Cozinha. Disse-me que se tratava de uma encomenda. Ela se pôs a trabalhar para cumprir sua tarefa. Mas depois de algumas horas o resultado de sua modelagem era outro. Fiel à sua temática, Tereza me apresentou seu trabalho dizendo:

“-Uma caverna com entrada e saída em forma de coração e uma antena para eletrônicos” (fotos de 5 a 8).



F.5, 6, 7 e 8 Encomenda trazida pela Tereza e resultado de seu dia de trabalho

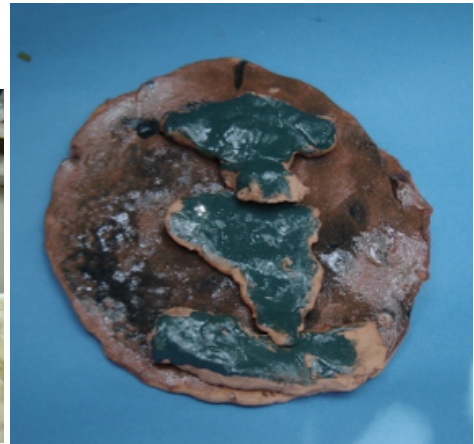
No outro dia Tereza chegou pedindo por muita argila:
“– Si, preciso de muita argila: quero fazer um Mundo!”
(fotos de 9 a 11).



f. 9



f. 10



f. 11

Em um dos últimos encontros do ano, Tereza voltou a pedir por mais argila.
Perguntei se iria fazer outro ‘mundo’, e ela respondeu:
“– Não, Si, é que eu preciso fazer ossos!”



f. 12



f. 13



f. 14



f. 15



f. 16

O trabalho que Tereza inicia, chama a atenção dos colegas pelo tamanho e pela concentração que ela dedica à modelagem.



– “O habitante da caverna!”



Retomo aqui, meu convite de que o leitor e a leitora, registrassem suas impressões.

E deixo algumas perguntas para compor o nosso reflexão:

O que há de inacessível, nesse contexto descrito, que nos faz interrogantes?

Que abordagem oferece luz à um caminho interpretativo?

Qual a contribuição do registro fotográfico para a pesquisa em arte educação?

Que relações de confiança permitem a captura destes registros?

Que conjecturas alimentam o pesquisador para buscar estes registros?

Mais do que apresentar as análises possíveis deste percurso, que poderão encontrar em dissertação disponível na web (GIANNOTTI, 2018) desejo, neste artigo, evidenciar o potencial da perspectiva antropológica, em especial da narrativa visual, para a pesquisa em educação.

1 - Arte, Cultura e a pesquisa em Educação

Nós humanos modelamos, pintamos, esculpimos, tecemos e desenhamos, e dançamos, e compomos e tocamos música. O que o fazer artístico/artesanal revela a nosso respeito que justificaria a permanência dessas linguagens na educação como processos formativos? Que abordagem nos oferece um entendimento ao mesmo tempo aprofundado e abrangente para abraçarmos processos do universo da arte e da cultura nas pesquisas em educação?

Perspectivas que emergiram da antropologia têm oferecido importantes pistas em duas direções. Primeiro, oferecendo uma compreensão dilatada de cada um dos vértices deste triângulo arte, cultura e educação, a partir de uma abordagem que mergulha em seus vínculos intrínsecos e onde a concepção de cada uma das noções ilumina as outras em espiral. Segundo, na orientação de uma metodologia de pesquisa de campo ancorada no relato engajado e no uso singular do registro de imagens fotográficas, convidando o olhar do pesquisador a *'estranhar o familiar'*.

A abordagem antropológica abre muitas brechas de fuga da engessada matriz clássica de racionalidade objetiva cartesiana para a pesquisa em ciências humanas que não dá conta da compreensão de fenômenos ligados à arte educação.

Muitas culturas, dispersas no globo e no tempo, não tem uma palavra para denominar o conjunto de fazeres que consideramos *'artísticos'*. No ocidente, encontramos a definição etimológica para o termo arte que deriva do latim *'ars'* ou do grego *'aro'*, significando *'dispor'*, *'arranjar'*, *'articular'*, *'proceder'*³; ou ainda:

[...] na linguística indo-europeia, apurou que o termo alemão para arte, Kunst, partilha com o inglês Know, com o latim Cognosco e com o grego Gignosco a raiz gno, que indica a ideia geral de saber (eu conheço). A palavra latina ars, matriz do português arte, está na raiz do verbo *'articular'*, que denota a ação de fazer juntas entre as partes em um todo, como operações estruturantes [...] (BOSI, 1986, p. 27).

Estas primeiras definições, evidenciam a dimensão operacional do fazer artístico sem identificar o propósito deste fazer. Parecem entregar, as aspirações

3 Cf. Damisch, Hubert, *"Artes"*, 1984.

da criação às competências cognitivas, sem considerar que as configurações dos artistas/artesãos acontecem identificadas à valorações culturais. Mas nos trazem a importante ligação entre ‘arte’ e ‘saber fazer’. Do conceito de arte à arte conceitual, o ocidente elege a racionalidade discursiva para conceber e compreender o discurso das imagens criadas nas linguagens da arte.

O antropólogo Marcel Mauss (1974) propôs que *“um objeto de arte é por definição, um objeto definido como tal por um determinado grupo”* (MAUSS apud DAMISCH, 1984, p. 27). Isto implica dizer *“que a teoria ‘arte’ se integra por sua vez, e exclusivamente, à uma teoria do simbólico”* Damisch (1984, p.29), ou ainda que, o conceito de arte só sobrevive sob o manto do conceito de cultura, nos moldes das formulações de Gertz:

O homem precisa tanto de tais fontes simbólicas de iluminação para encontrar seus apoios no mundo, porque a qualidade não simbólica constitucionalmente gravada em seu corpo lança uma luz muito difusa... Se não dirigido por padrões culturais - sistemas organizados de símbolos significantes - o comportamento do homem seria virtualmente ingovernável [...] A cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela - a principal base para a sua especificidade (GEERTZ, 1989, p. 57-58).

Afirmando que *“a cultura fornece o vínculo entre o que os homens são intrinsecamente capazes de se tornar e o que eles realmente se tornam, um por um”* (GEERTZ, 1989, p.57) a antropologia interpretativa oferece o elemento necessário para a compreensão da arte como expressão da capacidade simbólica, condição essencial da natureza humana, que se constrói e resulta da cultura:

A capacidade de uma pintura fazer sentido (ou de poemas, melodias, edifícios, vasos, peças teatrais etc.) que varia de um povo para outro, bem assim como de um indivíduo para outro, é, como todas as outras capacidades humanas, um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência. O mesmo se aplica à capacidade ainda mais rara de criar esta sensibilidade onde não existia. A participação no sistema particular que chamamos arte só se torna possível através da participação no sistema geral de

formas simbólicas que chamamos cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo. Uma teoria da arte, portanto, é, ao mesmo tempo, uma teoria da cultura e não um empreendimento autônomo (GEERTZ, 2003, p. 165).

Esta dilatada concepção antropológica da arte legitima as expressões artísticas produzidas em todos os tempos e culturas – africanas, árabes, chinesas, ameríndias, australianas, europeias etc. E também acolhe todas as etapas da infância humana no exercício estruturante e expressivo, na conquista de uma linguagem. Arte que resulta do encontro entre a capacidade simbólica humana frente a matéria do mundo; que produz formas impregnadas de sentido, porque se relacionam com a sensibilidade que elas mesmas ajudam a criar.

Nesta teia de concepções, a cultura se define como sendo este tecido simbólico complexo de padrões estéticos, morais, jurídicos etc., que orienta e organiza comportamentos. E sendo condição essencial para a vida humana, é também criada pelo ser humano. Neste quadro, em que a cultura serve de referência à tudo que cada indivíduo é, faz e comunica, material e espiritualmente, é importante frisar uma vez mais: os processos de criação da arte, enquanto processos simbólicos, também se apresentam em uma dinâmica cíclica, “são simultaneamente estruturantes e expressivos; implicam em uma força crescente que se reabastece nos próprios processos através dos quais se realiza” (OSTROWER, 1996, p.27).

Vista, muitas vezes, como um conjunto de regras de ação, a pedagogia esconde sua vocação investigativa naquela que é sua pergunta inicial: “Como o ser humano aprende?”. E também naquela que é sua pergunta consequente: “Como podemos pesquisar como o ser humano aprende?”.

Muitos de nós, que atuamos entre a arte e a educação, procuramos ampliar o alcance da procura por outras “bacias semânticas” (DURAND, 1994), na busca de uma contribuição para a produção de um conhecimento pedagógico na perspectiva da “razão sensível” (BACHELARD, 1996), que ultrapasse as fronteiras disciplinares iluministas dos campos de saberes, que abarque os saberes do corpo quando esculpimos, modelamos, pintamos, tecemos, desenhamos, dançamos ou compomos música. Neste projeto, é significativo reconhecer que:

Se a Antropologia teve um papel inquestionável no processo de mudança paradigmática ainda em curso nas ciências de ponta, sem dúvida, sua importância para as ciências da educação assinalam a envergadura e amplitude no campo da investigação” (FERREITA-SANTOS, 2004, p. 28).

O primeiro legado que a antropologia interpretativa oferece à pesquisa pedagógica é reflexivo e conceptual, contextualizando a perspectiva do pesquisador em sua ‘visão de mundo’ e situando os processos de criação da arte na teia de representações simbólicas que compõem a cultura.

Mas também colhemos uma herança extraordinária na dimensão do trabalho de campo de uma pesquisa.

2 - O olhar antropológico na pesquisa pedagógica

A produção de conhecimento na educação sempre foi tributária de metodologias de pesquisa de outras áreas. A necessidade de edificar-se enquanto conhecimento científico frente aos paradigmas cartesianos, justificou e ainda norteia o tratamento estatístico de dados quantitativos. Da psicologia, conceitos, concepções e experimentos para análise do processo de aprendizagem configuraram as teorias de expoentes pedagogos. Da sociologia, a corrente filosófica do materialismo histórico teve uma absorção significativa pelos educadores e gerou o aprofundamento de pesquisas em fatores político-econômico-sociais na compreensão da história da educação. Com a mesma força, a antropologia é incorporada, oferecendo caminhos investigativos e parâmetros de pesquisa que capturam o microuniverso das práticas cotidianas a partir da consideração de processos simbólicos.

A pesquisa educacional, sob a inspiração da perspectiva antropológica, afirma a preocupação com a ‘*escuta atenta*’ de todos os envolvidos no campo pesquisado, indicando um lugar especial para o pesquisador, com o objetivo de restabelecer com cuidado a reconstrução da paisagem de seus agentes (FERREIRA-SANTOS, 2004).

Sob esse ponto de vista, especificamente a antropologia visual, no tratamento do registro imagético na documentação e reflexão do campo investigado, consolida

um horizonte de mudanças paradigmáticas frente à busca de sentido para a prática educativa.

Quando um arte-educador assume também o papel de pesquisador diante de seu grupo, ou seja, quando busca compreender a produção plástica de seus aprendizes e transforma seu cotidiano de oficinas de criação no campo de suas pesquisas, ele assume um duplo papel. O primeiro, mantendo aquele que já desempenhava na condução dos encontros, na escolha das proposições que irão possibilitar os processos de criação de seus participantes. Na perspectiva em que eu trabalho, isso implica planejar provocações, prever estímulos e recursos técnicos que poderão disparar fluxos criativos e, sobretudo, preparar o espaço para que os participantes tenham acesso às ferramentas e materiais que irão necessitar.

Assumindo a segunda função - ser pesquisador diante de 'seu próprio grupo de aprendizes' - um novo panorama de atuações se abre. Em primeiro lugar, o entendimento do encontro da 'aula' como campo de pesquisa exige uma compreensão das especificidades deste contexto. Não se trata de um grupo experimental, nem estrangeiro, mas sim, um grupo no qual já transcorre uma partilha de outra natureza, em sua espontaneidade, dentro de outro propósito. Somar o papel de pesquisador, sem deixar de orientar as proposições, implica *observar e registrar* ao mesmo tempo que *conduzir*. Ações aparentemente contraditórias, afinal, enquanto a primeira tem uma energia ativa e propositiva, a segunda supõe uma presença mais passiva, observadora e coletora. Além da sofisticada empreitada de ter que incluir-se no próprio contexto observado.

A pesquisa antropológica oferece elementos importantes para subsidiar a apreensão do sentido das práticas pedagógicas e reconfigurar a compreensão do que se compõem os "nossos dados". A antropologia interpretativa de Clifford Geertz afirma que "o que chamamos de nossos dados, são realmente nossa própria construção das construções de outras pessoas" (GEERTZ, 1989, p.19) Neste enfoque,

[...] é como tentar ler (no sentido de 'construir uma leitura de') um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 1989. p. 20).

Para construir esta *leitura*, o antropólogo pesquisador, no seu exercício etnográfico, anota os acontecimentos significativos em seu caderno de campo. Acontecimentos que carregam um significado dentro de conjecturas cultivadas pelo pesquisador. São indícios de uma compreensão aspirada. Por isso, a escrita no diário de campo, mais do que descrever, *enuncia*, revela o conteúdo da busca compreensiva. Para Geertz:

O etnógrafo ‘inscreve’ o discurso social: ele o anota. Ao fazê-lo ele o transforma de acontecimento passado, que existe apenas em seu próprio momento de ocorrência, em um relato, que existe em uma inscrição e que pode ser consultado novamente (GEERTZ, 1989, p. 29).

Esta escrita vai possibilitar a compreensão do sentido das falas e dos comportamentos:

Não é o acontecimento de falar, mas o que foi ‘dito’, onde compreendemos, pelo o que foi ‘dito’ no falar, essa exteriorização intencional constitutiva do discurso do objeto graças ao qual o *sagem* - o dito - torna-se *Aus-sage* - enunciação, o enunciado. Resumindo, o que vemos é o *noema* (‘pensamento’, ‘conteúdo’, ‘substância’) do falar. É o significado do acontecimento de falar...” (GEERTZ, 1989, p. 29).

Geertz assiná-la três importantes características da pesquisa em antropologia: ela é *interpretativa*, ela é *circunstancial* e ela é *altamente participante*:

[...] o dever da teoria é fornecer um vocabulário no qual possa ser expresso, o que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo – isto é, sobre o papel da cultura na vida humana (GEERTZ, 1989, p. 38).

A abordagem antropológica na pesquisa em Educação oferece, assim, importante embasamento à condução e ao tratamento dos ‘dados’ do trabalho de campo, além de legitimar a afirmação do vínculo e da cumplicidade entre o ‘Eu-pesquisadora’ e o ‘Outro-observado’; desmistificando a inquietação, que ainda

assombra a pesquisa acadêmica, de que visões subjetivas ‘distorcem os fatos’. Exatamente como defende Geertz:

Os antropólogos estão imbuídos da ideia de que as questões metodológicas centrais envolvidas na descrição etnográfica tem a ver com a mecânica do conhecimento, a legitimidade da ‘*empatia*’, do ‘*insight*’ e coisas similares enquanto formas de cognição; a verificabilidade das descrições dos pensamentos e sentimentos internalizados de outras pessoas; o estatuto ontológico da cultura (GEERTZ, 1989. p. 21).

A natureza destas instâncias de ‘*formas de cognição*’ assinaladas por Geertz, da ‘*empatia*’ e do ‘*insight*’, se refletem na densidade da descrição que resulta de uma pesquisa etnográfica. Aqui, o “*estar lá*”, pré-condição do conhecimento antropológico, a escrita e a fotografia, como registros de pesquisa de campo, o enunciado da experiência testemunhada e compartilhada em diários de campo, resultam em ‘*descrições densas*’ embasadas na inclusão de instâncias subjetivas como ‘*forma de cognição*’.

A escrita etnográfica, e seus questionamentos contemporâneos, acolhe a autoria na exposição das vivências relatadas a cerca do trabalho de campo, abrindo outros horizontes que inspiram a reflexão pedagógica:

Esta nova sensibilidade da Antropologia influencia uma reflexão que foca, sobretudo, nos modos de escrita da etnografia, na relação entre etnógrafo e etnografado, nas implicações políticas, éticas e estéticas do fazer antropológico, o que forçou, necessariamente, uma nova percepção sobre alteridade e subjetividade” (GONÇALVEZ, 2009, p. 15).

Estes questionamentos no interior da pesquisa antropológica incidem sobre as formas de absorver, apresentar e representar a percepção do ‘outro’ numa narrativa que admite e reconhece a atuação da imaginação, ou da fabulação, na construção das interpretações do pesquisador. Ao problematizar a parcialidade e a subjetividade dissolvidas na multiplicidade de pontos de vista sobre os fenômenos em que se debruça a pesquisa, a antropologia nos encoraja também a diluir as fronteiras entre modelos de representar o conhecimento.

A sociologia complexa de Edgar Morin também trouxe elementos significativos para uma renovação do pensamento científico, propondo que conceber mobiliza todos os recursos do pensamento e da percepção, incluindo as faculdades imaginativas. É dela que emana a criação de perguntas que ainda não foram feitas e possibilita ver o que ainda não foi visto, ou ver de um modo inovador. Nessa perspectiva “toda conquista cognitiva da ciência comporta invenção e criação que “são dois termos que se sobrepõem, e que não podemos separar por uma fronteira”. (MORIN, 1986, p.177). Isto se aplica ao “ver” na queda de uma maçã a atuação de forças gravitacionais, ou “ver” numa briga de galos o sentido da organização social, ou ver na relação da criança masculina com sua progenitora o complexo gerador de uma estrutura social etc.

A reflexão antropológica alcança uma compreensão sobre o modelo de produção de conhecimento, contribuindo para o dilatação da racionalidade, ou mesmo para a transformação da maneira de pensar a racionalidade. E, assim, nos abre brechas de fuga e sobrevivência. Convida-nos à nossa própria transformação como pesquisadores.

Isso ocorre porque “a antropologia contém a filosofia em germe: nela se inicia o problema da alteridade e da intersubjetividade.” (CHAUÍ, 2002, p.251)

A antropologia amplia a razão porque descobre um ‘universo oblíquo ou lateral’, ultrapassando o universal de sobrevoos da razão clássica, podendo, por exemplo, ver a psicanálise como mito, e o xamã como psicanalista (CHAUÍ, 2002, p. 251).

Ao “deixar-se ensinar por uma outra cultura” a antropologia inaugura um caminho de compreensão e “instala uma inteligibilidade” ampliada.

Isto é possível quando se vê na função simbólica a fonte de toda razão e de toda irrazão [...] porque a função simbólica deve sempre estar em avanço frente ao objeto, e só encontra o real adiantando-se a ele no imaginário. A tarefa é, pois, de alargar nossa razão para torná-la capaz de compreender o que em nós e nos outros precede e excede a razão (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 393).

Para alcançar uma compreensão possível acerca do universo simbólico do “outro” a pesquisa em educação, sob a inspiração da fenomenologia e a abordagem etnográfica, propõe ao pesquisador habitar o universo do pesquisado numa experiência implicada, revelando suas conjecturas subjetivas, em um jogo que compreende a cognição como ato de conviver.

3 - Contribuições da Antropologia Visual para a pesquisa em educação

Na arena das contribuições da antropologia, o uso da fotografia em narrativas visuais potencializou a ruptura da hegemonia da escrita na pesquisa acadêmica.

A fotografia foi incorporada ao trabalho de campo dos antropólogos desde sua invenção. Os trabalhos de Boas, Malinowsky, Evans-Pritchard, entre outros o comprovam. É possível dizer mesmo que a história da antropologia, em seus pressupostos e propósitos, se revela na leitura das fotos desde pesquisadores.

É com os trabalhos de Gregory Bateson e Margaret Mead, sobre a infância em Bali que o registro fotográfico na pesquisa antropológica alcança um enfoque particular. A qualidade da experiência imersiva somada ao volume de imagens fotográficas registradas, colhidas tantos nos contextos de intimidade familiar quanto nas cerimônias consagradas na cultura balinesa, reconstituem a atmosfera em que as crianças recebiam os primeiros cuidados e eram iniciadas nos valores e rituais culturais balineses.

Assim Bateson e Mead ofereceram um legado metodológico extraordinário para o uso da fotografia no trabalho de campo, tanto nos procedimentos de captura de imagens a partir de uma convivência íntima com os pesquisados, quanto no uso de conjuntos significativos de fotografias na construção e exposição das análises científicas (BATESON & MEAD, 1942). “Trata-se agora de uma ‘câmera invisível’, que procura retratar as pessoas na sua naturalidade e espontaneidade, fotos em que as poses era vistas como algo que ‘estragava’ a imagem.” (CAYUBI NOVAES, 2012, p.13)

A fotografia, com Bateson e Mead, ultrapassa o seu uso como recurso de documentação, e assume o status de elemento do procedimento de análises. Para isso o casal de pesquisadores cobriu inúmeros elementos da cultura balinesa na busca da compreensão de seu ‘ethos’:

O uso de câmeras foi planejado nesse sentido para fotografar e filmar, de uma mesma feita, performances artísticas (dança, teatro, música), cerimônias (consagração de templos, casamentos, funerais, crematórios, etc.) adornos corporais, bonecos de teatro de sombras, desenhos, pinturas, esculturas, tanto quanto cenas banais da vida cotidiana e das relações interpessoais (comer, brincar, mamar, tomar banho, etc.). Para Mead tratou-se de um salto considerável em termos de método (MENDONÇA, 2015, p. 141).

Para a comunicação dos resultados da pesquisa na publicação *Balinese Character* em 1942, de Mead e Bateson, foram selecionadas aproximadamente 800 fotos. Mesmo que suas análises tenham sido contestadas por outros pesquisadores, e que a vocação colonialista tenha persistido em seus relatos (MENDONÇA, 2015) o marco na utilização de um conjunto expressivo de fotos sequenciais e comparativas na análise constituiu um modelo de método visual de interpretação insuperável, que impactou a metodologia de campo de pesquisas antropológicas.

Em outra vertente, Jonh Collier Jr., antropólogo precursor da sistematização da etnografia visual, também debruçou seus interesses pela educação, enfatizando a importância da diversidade cultural e das abordagens pedagógicas inclusivas (COLLIER, 1983). Sendo ele próprio um deficiente auditivo e tendo convivido com indígenas 'nativos' norte-americanos, trabalhando na documentação etnográfica *Hacienda Vicus*, no Perú (COLLIER, 1946), ele foi sensível e identificou as muitas dificuldades, tanto das crianças indígenas, quanto das crianças com deficiências auditivas, visuais ou motoras, na adaptação escolar.

Assim, paralela à construção de parâmetros para o registro fotográfico metódico, das dimensões amplas dos grandes planos ao registro preciso de detalhes (COLLIER, 1986), inaugurando o uso do termo antropologia visual, Collier também é referência importante no campo da pesquisa pedagógica de uma microcultura: a infância.

John Collier (1983) nos propõe o uso metódico da imagem fotográfica de estudantes em conteúdos educacionais na observação de seus gestos, suas posturas corporais, da qualidade da atenção, das aglomerações, das expressões faciais, dos esforços e interesses. Indica o registro de ambientes escolares sempre no mesmo horário e perspectiva. E, sobretudo, contribui para a reflexão pedagógica a partir

do questionamento: “Através de que processo são tiradas fotografias significantes? Que tipo de evidência não verbal são passíveis de avaliação? Qual o índice de aproveitamento possível da fotografia para a pesquisa? Por meio de que processos a fotografia pode ser convertida em dados?”.

Considerando os trabalhos de Bateson e Mead, Coillier (1986) chama ainda a nossa atenção para as circunstâncias em que as fotos são tiradas pelo casal. Evidencia a importância do vínculo, da confiança na interação do pesquisador com os pesquisados como exemplos onde os objetivos de estudo guiaram as fotos, e as fotos puderam gerar *‘insights’* interpretativos e novos objetos de estudo (COLLIER, 1983) participando do processo de leitura dos dados, do direcionamento da pesquisa e da apresentação das análises.

De fato, o uso do registro fotográfico é hoje largamente difundido nas ciências “como um recurso estratégico que se alia ao caderno de campo, permitindo registrar o que dificilmente conseguimos descrever em palavras, seja pela densidade visual daquilo que registramos, seja por seu aspecto mais sensível e emocional” (CAIUBY NOVAES, 2012, p.13)

A força do registro fotográfico na representação do conhecimento absorvido em campo de pesquisa, tem um primeiro impacto de verossimilhança. Confere realismo e veracidade ao argumento exposto. Mas:

[...] a fotografia não pode ser pensada apenas como uma técnica objetiva, que apreende perfeitamente o mundo sensível, como afirmam os pensadores do século XIX, nem mesmo como produto arbitrário da interpretação do fotógrafo e dos expectadores. A ambiguidade da imagem fotográfica encontra-se na tensão realismo/não realismo inerente ao seu processo de criação e interpretação (BITTENCOURT, 2006, p.201)

A narrativa visual que a fotografia oferece revela ações, estilos de vida, rituais, atitudes, objetos da cultura material e processos de confecção, possibilitando a reconstituição de episódios, permitindo interpretações e compreensão de elementos simbólicos que, muitas vezes, escapa à observação imediata. Combina uma possibilidade de maior alcance, ampliação e aprofundamento dos sentidos atribuídos à experiência vivida e registrada.

A fotografia instaura uma comunicação em uma dimensão da percepção sensorial. Ela resulta e evoca um complexo feixe de canais perceptivos humanos. Evidencia um ponto de vista particular, representa um ponto de tensão entre o olhar de quem fotografa e de quem é fotografado. Enuncia algo sobre o autor da foto tanto quanto fala do que foi fotografado; produz um discurso sobre o fotógrafo diante do fotografado num processo eminentemente relacional (CAIUBY, 1993)

A eficácia de sua mobilização no receptor, corresponde diretamente à uma marca afetiva, de uma leitura que responde à repertórios subjetivos, que se conecta a significados profundos (BARTHES, 1984)

Mas ela registra uma decisão e não apenas um assunto. O enquadramento é uma escolha. O todo que se revela na imagem também agrega as intenções do fotógrafo. A eficácia de sua mobilização, no receptor, corresponde diretamente à esta marca afetiva. E a leitura que se faz dela corresponde a um repertório subjetivo. O que nos conecta a uma imagem fotográfica atinge e expõe significados profundos (BARTHES, 1984).

A foto evidencia um ponto de vista particular que tem uma autoria: representando um campo de tensões entre o olhar de quem fotografa e de quem é fotografado. Produz um discurso sobre o fotógrafo diante do fotografado num processo eminentemente relacional (CAIUBY NOVAES, 1993).

O processo de produção de fotografias é em si um processo de produção de conhecimento a partir do encontro. Fotografar é um processo de produção de conhecimento que não apenas documenta, mas também instrumentaliza a reflexão. Muito além de indexar realidades, oferece pistas, indícios do visível e do vislumbrado. Do real e do imaginário (MARTINS, 2008). Através dela tecemos o visto, escolhido por meio de tudo que foi vivido e vislumbrado por nós na tentativa de alcançar a compreensão do que nos é invisível.

4 - Retomando o episódio relatado

Tendo caminhado comigo nestas trilhas reflexivas e recolhido as concepções em torno do impacto abordagem antropológica na pesquisa fenomenológica em educação, podemos retomar o registro das criações da pequena Tereza, nos encontros do ateliê de cerâmica.

Fotos registradas ao longo de um ano de pesquisa de campo interpretativa, circunstancial e altamente participante (GEERTZ, 1989), confirmam sua dupla vocação:

Primeira: em uma perspectiva fenomenológica, ofereceu subsídios para a compreensão dos sentidos possíveis imersos nos desdobramentos dos trabalhos elaborados pela criança. A fotografia confirmou seu potencial para além do uso documental, *do visível*. Eu buscava sinais que confirmassem a presença de um fio condutor alinhando cada escolha temática nas modelagens que cada criança configurava em seus projetos.

Diante dos muitos registros, decidi organizar meus arquivos fotográficos, não mais por episódios ou propostas de trabalho, mas por crianças. Eram 28 participantes ao todo, registrados ao longo de dois anos (GIANNOTTI, 2008).

Atenta aos processos criativos das crianças, vislumbrei o surgimento dos elementos mobilizadores da criação de suas peças. Recolhi pistas, rastros, falas, condutas, relações e formas modeladas no barro que confirmaram a atuação marcante de características pessoais nas suas produções. Pude evidenciar, assim, a existência de um “*fio condutor*” que conectava as produções de uma mesma criança às singularidades de sua personalidade, oferecendo-lhe coerência. Compreendi que, desde a infância, os processos de criação podem desdobrar-se em ‘percursos criativos’: trajetórias que percorrem uma busca expressiva; gestos e configurações que, ao longo de um tempo, reafirmam o significado de uma temática; um conjunto de criações que compõem um todo integrado, coerente e associado a uma personalidade; caminhos expressivos significativos em torno de uma temática (SALLES, 2004).

O percurso registrado no processo de criação da pequena Tereza evidencia uma busca coerente e fiel à um campo de sentido. O registro dos episódios quando estudados como percursos criativos individuais, ratificam a presença de elementos do imaginário humano no fluxo das suas criações.

A pesquisa revelou as singularidades identitárias dos processos criativos, e também possibilitou uma leitura sobre a força arquetípica das imagens poéticas e o imaginário (DURAND, 2001) presente nessas produções espontâneas, revelando um repertório comum de imagens que povoavam a sensibilidade infantil e transbordavam em suas criações. Confirmando a energia do vínculo

entre a inspiração na pesquisa antropológica, etnográfica e antropologia visual nas investigações fenomenológicas da arte educação.

Desta forma, o potencial do uso da imagem na pesquisa educacional confirmou-se maior do que o mero registro de acontecimentos, ou mero apêndice do texto escrito ou ainda apenas uma prova material que legitima a verossimilhança do relato. Como narrativa visual o registro fotográfico é um instrumento de análise extraordinário para a interpretação na pesquisa fenomenológica educacional. O conjunto de imagens de um percurso criativo constitui um pronunciamento visual de uma mensagem simbólica: revela-se o simbolismo do universo imaginário que conduz as criações. O enunciado que a foto narra expõe outra matriz de concepção do conhecimento distante da cartesiana.

Segunda vocação: o registro fotográfico na pesquisa de campo, contém a complexidade de registrar a perspectiva de *quem captura* as fotos e os elementos do imaginário do *capturado*, ao mesmo tempo.

Longe de ser uma técnica objetiva, nem tão pouco, um produto arbitrário, a imagem fotográfica na pesquisa antropológica contém a tensão entre criação, documentação, descrição e interpretação. O conhecimento conquistado, apoiado no registro fotográfico etnográfico registra e expõe a experiência humana de atribuir e capturar sentido.

Revela muito sobre nós mesmos, na construção de um conhecimento sobre o “outro”. Em uma investigação, como símbolos intermediários, a fotografia unifica em ‘Si’ os dados de campo, as conjecturas aspiradas e os caminhos de análise em uma partilha de sentidos, revelando a estrutura simbólica de “um corpo que é vidente e visível”, “preso ao tecido do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2015).

O registro fotográfico como prática constante, ao lado das anotações em diário de campo constituem possibilidades de visibilidade do inacessível. Juntos, oferecem luz à um caminho interpretativo que se constrói no itinerário de uma pesquisa. Podendo assim, ultrapassar as fronteiras dos dados, passando a configurar a análise deles, pois contém em si elementos das conjecturas investigativas.

Este é o campo compreensivo que subsidia a travessia investigativa que percorro hoje nas atuais pesquisas. Espero ter trazido elementos consistentes para instigar a pesquisa e o nosso diálogo.

Referências

- BACHELARD, Gaston, **A Poética do Devaneio**, São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATESON, Gregory e MEAD, Margaret. **Balinese Character, a protographic analysis**. Special Publication of New York Academy of Sciences, Vol 2. NY, 1942.
- BITENCOURT, Luciana Aguiar. **Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica**, in BIANCO, BF(org) Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeos nas ciências sociais. S.P.: Papirus, 5ª ed. 2006
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte**, São Paulo: Ática, 1986.
- CAYUBI NOVAES, Sylvia. **A Construção de Imagens na Pesquisa de Campo em Antropologia**. Porto Alegre: Iluminuras, v.13, n.31, p 11-29, julho./dez. 2012.
- _____. **Jogo de espelhos**: imagens de representação de Si Através dos Outros. São Paulo: Edusp. 1993.
- CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- COLLIER, J. Jr. & Laatsch, M. **Educação para a diversidade étnica: uma etnografia de salas de aula multiétnicas** . São Francisco, CA: Fundação Wenner-Gren. 1983.
- COLLIER, J. Jr. e Collier, M. **Antropologia Visual: Fotografia como um método de pesquisa**. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press. 1986.
- COLLIER J. Jr .: **Antropologia, Educação e a Busca pela Diversidade em Fundamentos da Antropologia e Educação: Perspectivas Críticas** , Richard Blot, et al., Peter Lang Publishers, Nova York publicado em: <http://www.ankn.uaf.edu/curriculum/Articles/RayBarnhardt/JohnCollier.html>
- DAMISCH, Hubert, Arte, in **Enciclopédia Einaudi**, vol. 3, Lisboa: Imprensa nacional, 1984.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**: introdução à arquetipologia geral. SP: Martins Fontes, 2001.

-
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. **Crepusculário:** conferências sobre mitohermenêutica e educação em Euskadi. São Paulo: Zouk. 2004.
- GERTZ, Clifford, **A Interpretação das Culturas**, Rio de Janeiro: Guanabara, 1989
- _____, **O Saber Local**, Petrópolis: Vozes, 2003
- GIANNOTTI, Sirlene . **Dar forma é formar-se:** processos criativos da arte para a infância, Dissertação de Mestrado , FE-USP, 2008.
- MARTINS, Jose de Souza. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo: Contexto, 2008
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. EDUSP, São Paulo, vol II, 1974
- MENDONÇA, João Martinho. “*Margaret Mead(1901-1978)*”, in: ROCHA,E & FRID,M. **Os Antropólogos**, Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “*De Mauss a Claude Lévi-Straus*”. In: **Os Pensadores:** textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- _____. **O Olho e o Espírito**, São Paulo: CosacNaify, 2015
- MORIN, Edgar. **O Método III: O conhecimento do conhecimento/1**. Lisboa: PEA, 1986.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1996
- SALLES , Cecília Almeida. **Gesto Inacabado:** processo de criação artística, 2 ed. São Paulo: Annablume, 2004.

A linguagem reanimada em Bachelard

Gloria Kirinus¹

*Mas quando nos tornarmos hipersensíveis à palavra, veremos
que ela constitui uma adesão a uma amplidão feliz.*

Gaston Bachelard

A linguagem reanimada pressupõe a superação de uma linguagem desanimada; uma linguagem que perdeu fôlego e vivacidade, enfim, uma linguagem árida, sem alma. Uma linguagem desanimada não habita os espaços da literatura, porque a Literatura é portadora de novidade e com o novo alumbrando nascimentos. Que me acuda o poeta João Cabral de Melo Neto, com seus versos do belíssimo e denso poema *Morte e Vida Severina*, para confirmar comigo que a vida animada de uma criança, assim como a poesia, “é capaz de corromper com sangue novo a anemia”. Sim, a linguagem reanimada “infecciona a miséria/ com vida nova e sadia/ com oásis o deserto/ com ventos, a calmaria”. (MELO NETO, 1994, 201).

Selecionei uma vivência e um livro de Literatura para circular com a linguagem reanimada em Gaston Bachelard, neste ensaio. O livro que se convidou de imediato foi o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. E a vivência, contarei a seguir:

¹ Escritora. Autora de livros de Literatura infanto-juvenil e de livros teóricos por diversas editoras. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Pós-doutorado realizado sob orientação de Michel Maffesoli, na Universidade de Paris, Sorbonne, com a tese “Tempo de Maradigmas”. Criadora e ministrante da oficina de criação literária e vitalidade poética: *Lavra-Palavra*. Conferencista em eventos literários e da área de Educação, no Brasil e no exterior.

Tateando possibilidades de nascimentos com a linguagem, e contando com uma boa dose de ousadia, porque o português não é minha língua materna, criei e ministrei as oficinas de criação literária e vitalidade poética, Lavra-Palavra, no Brasil. Cabe aqui, recuperar um diálogo desse tempo de inícios, para pontuar o encontro, inspiração e descoberta que, desde lá, Gaston Bachelard vem me oferecendo.

Quando numa ocasião participei de um congresso de Literatura Infanto-Juvenil, com a oficina antes mencionada, por volta de 1986, a professora e pesquisadora dos estudos do imaginário, Maria Thereza Strôngoli, me deteve no corredor com pergunta fundamental:

- Gloria. Qual o suporte teórico da oficina “Lavra-Palavra”?
- ...
- Mas, em quem você se apoia?
- ...
- Por acaso é em Bachelard?
- Sim, Bachelard!!!

É claro que não foi a primeira vez que fui salva por Bachelard, como muitas vezes já fui salva por metáforas. É certo que eu já conhecia quem seria meu grande mestre. Eu o conhecia de esparsas leituras, mas postergava a completude de suas obras. Preferia saltitar parágrafos entre seus diversos livros, conforme a oportunidade. Levada pelo livro *A Infância e a Poética do Devaneio* desembarcava trechos no livro *A Psicanálise do Fogo*; ia e voltava do livro *A Terra e os devaneios da vontade* para *A Poética do espaço*. E assim, sempre achando demais para mim a leitura linear e completa de sua obra. Motivo: um único parágrafo me deixava em estado absoluto de perplexidade. Como pode? Como pode? Assim, eu me perguntava, repetindo a epígrafe que abre este texto. E um medo-desejo da tal “amplidão feliz” quase me sufocava com a mesma intensidade do desejo desta original felicidade.

Era em Gaston Bachelard, sim, que se fundamentava a vitalidade poética que eu tanto procurava nos alunos participantes das minhas oficinas, e eu não tinha, no tempo da pergunta, essa certeza; ao final, o filósofo poeta já me instigava tanto e sempre que eu nem o reconhecia mais como alheio a mim.

Nunca antes li, em poucas palavras, rompantes reflexivos tão completos. Uma única frase de Bachelard era suficiente para ganhar ninho e abrigo nos meus constantes devaneios. Cito uma aqui, para amostra: “a linguagem está no posto de comando da imaginação” (BACHELARD, 1991, p. 6). Não era isto o que eu aprendi durante minha vida escolar e acadêmica; no posto de comando da linguagem estaria a razão, a formulação clara e definitiva das ideias. Então, a frase que destaco apenas para ilustrar o efeito das leituras de Bachelard, na vivência das oficinas de criação literária e vitalidade poética foram aval e referência no decorrer da produção literária dos participantes. Eram motivo e motor ao mesmo tempo, animando e reanimando-me com as súbitas e inaugurais imagens, sonoridades e sentidos dos textos produzidos que nunca conseguirei coletar.

O prefácio do livro *A Terra e os Devaneios da Vontade* de Gaston Bachelard abriu-me caminhos para devaneios materiais na liquidez da linguagem. Eis aí um paradoxo inicial que deixa tontos, os mais atentos participantes: matéria e liquidez. Ou é sólido ou é líquido? Bachelard, com sua natural capacidade de unir instigantes paradoxos, dissolve o sólido e condensa o líquido para promover um universo de vitalidade poética, promotora de ambivalências e conjunções. Como ele consegue juntar o separado, eu me perguntava constantemente.

Qual a matéria da palavra? Qual a substância do substantivo? Encontramos alguma materialidade, alguma massa, concretude, dureza, elemento que nos convide a forjá-la? Mas a palavra é ar, onde encontrar a matéria nela? Qual a natureza de sua resistência, digo, de sua escorregadia resistência? Ou ela se esvai de nossas mãos com sua suposta invisibilidade e liquidez?

Cada vez que solicito uma palavra para os novos integrantes da oficina, recebo substantivos abstratos: esperança, liberdade, amor, paz, lealdade, respeito... Então levo um bom tempo para conseguir uma arredondada cebola, bola, pedra, entre outros substantivos concretos de tocar. Raramente aparece um saltitante grilo ou sonora gralha. E eu querendo mais a palavra botão, casa, montanha, parafuso, cetim.

Exagero, pedindo palavra de tocar, assim como a mão pode ser tocada pela massa do pão e seu contrário. E por falar em mão, Bachelard de mãos dadas com o filólogo hebraico Fabre de Olivet, muitas vezes nos convida a pensar na plasticidade da palavra desde o seu berço figurativo.

A letra M, colocada no começo das palavras, pinta tudo o que é local e plástico. E ele mesmo complementa: “A mão, a Matéria, a Mãe, o Mar teriam assim a inicial da plasticidade. Em nota de rodapé, ele acrescenta que outro arqueólogo do alfabeto diz que a letra M representa as ondas do mar (BACHELARD, 1991, p. 8).

Se a poesia deve reanimar na alma as virtudes da criação, se deve nos ajudar a reviver, em toda a sua intensidade e em todas as suas funções, nossos sonhos naturais, precisamos compreender que a mão, puro tato, assim como olhar, tem seus devaneios de amassar poesia.

Reconhecer na leitura do poema a palavra apalpada, tocada, e em cada verso verificar nossas linhas digitais, no mínimo, resultará numa vontade de uma releitura muito bem degustada.

Quando Bachelard trata da matéria adversa, aquela que oferece resistência, como a pedra, ou o ferro forjado, se entende que isso é natural. De fato, a vontade, aquilo que nos move e nos sinaliza como seres vivos, precisa exercitar seus movimentos com a dureza da matéria, com o enfrentamento. Mas qual a natureza da palavra? Qual a matéria dela? Não seria a própria palavra o martelo, o elo ou o próprio mar? A palavra solicitada é solicitante de desdobramentos e ampliações, certamente felizes, no momento da criação. E essa “ampliação feliz” é acompanhada por extensão com meus alunos autores que me permitem a cada criação retomar Bachelard pela mão e seguir assim, este percurso de descobertas. Seria esta a mão feliz que ele tanto menciona no decorrer de sua obra? Uma mão capaz de tocar a palavra e que se deixa tocar por ela mesma?

Passo agora a cuidar da linguagem reanimada em Bachelard, com o pano de fundo do livro selecionado, citado acima: *Vidas Secas*.

Qual a vitalidade que encontramos num romance onde os retirantes se comunicam com a mesma secura que a natureza que os rodeia? Monossilábicos, gestuais, trôpegos na vida e nas palavras. Em resumo, o título do romance designa uma aridez mortal. E lá vão eles, Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo, a cachorra Baleia, o papagaio, a procura de novas terras, de nuvens com promessas de chuva, de juazeiros com sombra boa. Água fresca seria pedir demais, numa circunstância de pedregulhos anímicos e do entorno sem chuva.

Destacarei aqui dois momentos em que a linguagem revela que a boca não é árida, em que a boca pode ser fonte, oásis, frescor, na vontade de palavras de dois personagens do livro, um adulto e uma criança. Momentos de fascínio e de indagação sobre o nome das coisas, sobre o significado delas.

Fabiano, o pai das crianças e marido de Sinhã Vitória, cada vez que emperrava nas palavras, porque não as encontrava facilmente ou porque desconfiava da sua pertinência no momento da enunciação, ele se julgava: você é um bicho, Fabiano. Você é um bicho, repetia. Os outros que ele conhecia, também eram assim, resmungavam, praguejavam, com reduzido número de palavras. Ele, Fabiano, suspeitava que essa limitação seria superada e nutrida de esperança. Ele tinha, como referência de superação, um homem chamado seu Tomás da Bolandeira:

Certamente aquela sabedoria inspirava respeito. Quando seu Tomás da bolandeira passava, amarelo, sisudo, corcunda, montado num cavalo cego, pé aqui, pé acolá, Fabiano e outros semelhantes descobriram-se. E seu Tomás respondia tocando na beira do chapéu de palha, virava-se para um lado e para outro, abrindo muito as pernas calçadas em botas pretas com remendos vermelhos (RAMOS, 1983, p. 51).

O respeito que seu Tomás da Bolandeira inspirava nada tinha a ver com o chapéu de couro ou com as botas pretas de remendos vermelhos, não. Em diversos momentos do romance, Fabiano mostra uma vontade de palavras, uma vontade de linguagem reanimada, isto é, uma linguagem rica, densa, com coisa designada por palavra sabida, por palavra diferente. Ah, como Fabiano queria falar como seu Tomás da Bolandeira e como gente da cidade, como ele suspeitava que talvez sua boca não fosse árida e pudesse se dar bem com palavras compridas. Talvez ele não fosse bicho, talvez ele fosse homem:

Em hora de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convenciam-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo (RAMOS, 1983, p. 52).

Este texto precioso, uma pérola da tentativa de ser dono da linguagem, assim como o outro, uma vontade de palavras com sentido, imagem e sonoridade, quase poesia, releva e revela uma vontade de fertilidade, de vida reanimada. Fabiano imitava seu Tomás da Bolandeira, ensaiando palavras difíceis. Um capítulo inteiro deste novo ensaio seria necessário para falar sobre a poética da imitação. E Bachelard nos oferece um rio de ecos e onomatopeias de pássaros, folhagens, águas mimetizando sons da natureza, uma rede de imitações infinita. Ele dedica todo um capítulo – A Palavra da Água – no seu livro “A Água e os Sonhos” para sintonizar os ecos lógicos e ontológicos. E não duvida em falar da linguagem hidratada: “a liquidez é um princípio de linguagem: a linguagem deve estar inchada de águas. Quando se aprende a falar, diz Tristan Tzara, uma nuvem de rios impetuosos enche a boca árida” (BACHELARD, 1989, p. 199).

Talvez um dia respeitem o retirante Fabiano. E talvez até o obedeçam, assim como obedeciam a seu Tomás da Bolandeira, aquele da linguagem que sabe fluir e influir sem necessidade de levantar a voz de mando e nem de comando. E Fabiano ganharia respeito, assim como ele:

Seu Tomás da bolandeira falava bem, estragava os olhos em cima de jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia. Esquisitice um homem remediado ser cortês. Até o povo censurava aquelas maneiras. Mas todos obedeciam a ele. Ah! Quem disse que não obedeciam? (RAMOS, 1983, p. 51).

Os meninos sem nome, designados no romance, como *o menino mais velho* e *o menino mais novo*, sabiam que as palavras não eram apenas designativas, talvez elas tivessem outras propriedades e, quem sabe, tivessem alma. No capítulo Festa, quando a família de retirantes vai para uma quermesse e todos vestem suas melhores roupas e sapatos apertados, os meninos tecem e confabulam filosofias metapoéticas aliadas ao não saber. Porque o não saber provoca indagações instigantes. Santos *surtos de genial ingenuidade*² dos meninos sem nome quando se perguntam: e todas essas coisas que estão aí, nos quiosques, nas prateleiras, elas têm nome?

2 Capítulo desenvolvido com este título no livro de minha autoria: KIRINUS, Glória. **Synthomas de Poesia na Infância**. São Paulo: Paulinas, 2011. p. 69.

Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes as coisas ficavam distantes, misteriosas. Não tinham sido feitas por gente. E os indivíduos que mexiam nelas cometiam imprudência. Vistas de longe eram bonitas. Admirados e medrosos, falavam baixo para não desencadear as forças estranhas que elas porventura encerrassem (RAMOS, 1983, p. 84).

Sujeito e objeto nomeados formam pares de afetos, de afetividade, se afetam mutuamente, fenomenologicamente, quase só sentimento. Se a boca não é árida e se a boca quer beber e tem sede de palavras que batizam os objetos e reconhecem nelas poderes e mistérios, talvez sejam capazes de irrigar vidas secas. Temos, pois, na linguagem, elementos fertilizantes que são promessa de vida, como o nome da mulher e mãe do romance: Vitória.

Mas se a boca não é árida, o ouvido também não é. Assim como Fabiano, o pai, o menino mais velho, assim como seu irmão tinha poucas palavras. Resmungos e rangidos eram frequentes. Quando ouviu palavra desconhecida da boca de sinhá Terta, é claro, ele queria saber o significado. A mãe estava na cozinha e o menino curioso, com desejo de palavra nova, logo foi perguntar. A resposta foi árida, insuficiente, um inferno:

Inferno, inferno. Não acreditava que uma palavra tão bonita servisse para designar coisa ruim.

- Como é?

Sinhá Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.

- A senhora viu?

Aí sinhá Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote. Injustiçado, o menino procurou consolo na cachorra Baleia. O pequeno sentou-se, acomodou nas pernas a cabeça da cachorra, pôs-se a contar-lhe baixinho uma história (RAMOS, 1983, p. 54).

Boca, ouvido, não são áridos e as histórias desatam bálsamos consoladores no menino mais velho e no receptor de histórias, mesmo sendo um cachorro chamado Baleia. Estaria aqui, alojada, na contação de história do menino uma homeopatia da angústia? Esta cura do “angosto”, do estreito, do árido, do estado

de espírito desanimado, pela palavra reparadora no momento da história contada, um caminho para a linguagem reanimada?

As duas vertentes que nutriram este ensaio: as vivências na oficina Lavra-Palavra e a leitura de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, reúnem provocações para que leitores e pesquisadores acompanhem o compromisso de nosso filósofo-poeta-matemático, com a linguagem literária. O processo de criação na literatura e a leitura de literatura são alguns dos caminhos onde ideias e sonhos primam pela complementaridade. Bachelard mesmo afirma numa síntese preciosa: “nada é rígido para quem alternadamente pensa e sonha”. (1986,p5) Não, ele não vai pela linearidade da escada e nem mesmo por preciso zigue-zague. Bachelard saltita, como num jogo da amarelinha, entre a ciência e a poesia, entre o noturno e o diurno, entre o céu e o inferno, sim.

E, finalmente, uma constatação biográfica: não conheci Bachelard na minha longa vida acadêmica. O descobri passeando entre as estantes da biblioteca da USP. “O Ser e o Tempo da Poesia” era o nome do livro. Alfredo Bosi, quem eu já conhecia da História Concisa da Literatura Brasileira, o autor:

Que o imaginário decorra da co-extensidade do corpo e natureza; que ele mergulhe raízes no subsolo do inconsciente, é a hipótese central de um Gaston Bachelard, para quem é preciso descer aos modos da Substância – a terra, o ar, a água, o fogo – , para aferrar o eixo natural de um quadro ou de um símbolo poético (BOSI, 1977, p. 18).

de Alfredo Bosi, por exemplo. E fui atrás dos seus livros e dos livros sobre sua obra e sua epistemologia, solitariamente. Raros oásis, como os encontros nos Fóruns do Imaginário (Recife) e como a antologia que aqui aporta, me reúne com outros pesquisadores, estudiosos, de tão importante, original e profundo pensador. Que outros estudantes encontrem nos cursos da área das Ciências Humanas e das Ciências Exatas, uma epistemologia inquieta, que permita ao aluno também saltitar entre as diversas áreas do conhecimento e do desconhecimento para ser outro construtor, autor de ideias e gerador de sonhos.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BACHELARD, Gaston. **O Direito de Sonhar**. São Paulo: Difel, 1986
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- KIRINUS Gloria, **Synthomas de poesia na infância**. São Paulo: Paulinas, 2011.
- NETO, João Cabral de Melo, **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 51^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

Espelho: uma leitura hermenêutica sobre imagens e narrativas na obra de Suzy Lee

Camila Teresa da Silva¹

Introdução²

Busco no livro com imagens para a infância as potências do encontro entre a arte, a cultura e a educação. Se enquanto objeto o livro cabe nas mãos, enquanto linguagem ele guarda a necessidade humana de comunicar, registrar e compartilhar.

Para ler o livro *Espelho* pelo viés hermenêutico baseei-me na teoria do imaginário de Gilbert Durand (2002); no estudo sobre o homem e sua intrínseca faculdade de simbolização, de Ernst Cassirer (2012); e nos desdobramentos do mito permeado pela jornada do herói, de Joseph Campbell (2007). A hermenêutica simbólica aparece em um exercício de compreensão dos desdobramentos simbólicos, amparada pela fenomenologia de Merleau-Ponty (2005, 2015), de onde alcancei percepções potentes resultantes de um olhar sensível e apurado

1 Camila Teresa da Silva é ilustradora, designer editorial e pesquisa o livro para a infância. Apresentou a dissertação *Livros para a infância: uma leitura hermenêutica sobre imagens e narrativas*, ao Programa de Pós Graduação da FEUSP (Cultura, Organização e Educação). Atua como colaboradora no Laboratório Experimental de Arte-Educação e Cultura da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. E-mail: cami.teresa@gmail.com.

2 Este texto é parte da dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação da USP (Cultura, Organização e Educação).

sobre a criação. E foi em Bachelard (2016) que busquei sentir materialmente os elementos e espaços que criaram diálogos com cada encontro imagético e me possibilitaram uma leitura pautada na descrição densa do fenômeno, a descrição daquilo que aparece a cada novo passo dado no caminho.

A dimensão simbólica proposta pelas narrativas para a infância foi objeto de investigação, a partir desta abordagem hermenêutica, que privilegia o sentido. E fez parte dos objetivos do texto, compreender a dimensão educativa dessas obras, não só pela veiculação simbólica dos sentidos nelas expressos, mas também pela sua dimensão estética, ou seja, como obra de arte, na confluência da literatura (texto escrito ou narrativa) com as artes visuais (ilustração).

O que se apreende pelos sentidos

Ernest Cassirer (2012) define *Animal symbolicum* ao apresentar a ideia de que o pensamento racional ligado à definição do homem - *homo sapiens*, não dá conta de abarcar a complexidade cultural do ser humano que opera pela criação de sentidos. O autor apresenta o simbólico, o ato de criar sentidos, como parte constitutiva de todas as disciplinas humanas, entendendo que os símbolos surgem como estruturação das relações do homem com o mundo. Ele diz assim:

A razão é um termo muito inadequado para compreender as formas da vida cultural do homem em toda sua riqueza e variedade. Mas todas essas formas são formas simbólicas. Logo, em vez de definir o homem como *animal rationale*, deveríamos defini-lo como *animal symbolicum*. (CASSIRER, 2012, p. 50).

É pelo sistema simbólico que o autor entende a nossa grande diferença entre os animais, e não pela racionalidade. É a maneira humana de conceber o mundo e processá-lo. E não só simbolizamos, mas sentimos a necessidade de expressar o simbolizado. Eduardo Galeano, no Livro dos Abraços, conta sobre um episódio na prisão durante a ditadura uruguaia, onde os detentos encontraram meios de se comunicar mesmo com capuzes, mesmo em calabouços:

[...] salvaram-se porque conseguiram conversar, com batidinhas na parede. Assim contavam sonhos e lembranças, amores e desamores; discutiam, se abraçavam, brigavam; compartilhavam certezas e belezas e também dúvidas e culpas e perguntas que não têm resposta. Quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, a voz humana não encontra quem a detenha. Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for. Porque todos, todos, temos algo a dizer aos outros, alguma coisa, alguma palavra que merece ser celebrada ou perdoada. (GALEANO, 2017, p. 23).

A leitura hermenêutica busca conhecer os possíveis sentidos das imagens e narrativas para que, se bem apreendido, sirva para a vida. O texto, uma narrativa, um conto narrado, são pretextos para entendermos o contexto no qual a gente se encaixa. Existe um lugar de mistério que permeia um registro sensorial, alguém encostou um lápis sobre o papel e foi capaz de materializar o abstrato de um sentimento. E eu, com o livro nas mãos, me conecto ao mistério. Compreendo com o coração. E sinto.

Uma imagem se lê como se lê uma palavra. Como se lê os olhos de alguém. Como se lê uma memória. Ler é percurso possível de se realizar pelo caminhar entre percepções, sensações e sentimentos. Ao lermos uma imagem ou um texto, criamos significados que simbolizados tornam-se ideias e pensamentos. E não finda em si toda a capacidade de significados possíveis, mas cria um complexo resultante da interação de quem lê e do que é lido. Ler é mais do que passar os olhos por algo. Ler é apreender com todos os sentidos. Sentir o frio da neve que cai do lápis branco. Sentir o amor nos olhos que são dois pontos de grafite. Sentir salivar a boca pela memória púrpura do gosto da amora pintada em aquarela.

Cada detalhe se desdobra em possibilidades de percepção. Merleau-Ponty escreveu, em seu estudo sobre a Fenomenologia da Percepção, que “o visível é o que se apreende com os olhos, o sensível é o que se apreende pelos sentidos” (2015, p. 28). Ler, nesse sentido, está distante do conceito de análise, que busca explicações e definições. Aproxima-se mais de uma condução, um convite a um passeio pela obra onde encontraremos uma série de sensações, memórias e relações que tecem verdadeiros complexos nos conduzindo a um lugar novo, resultado da experiência.

Caminho instintivo

No estudo de imagens nomeado como imaginário, percebeu-se a recorrência de temas que aparecem em diferentes culturas e em diferentes gerações. Narrativas, poemas, desenhos, pinturas, crenças, religiões, que se constroem por imagens de uma mesma base. A teoria de Gilbert Durand sobre o imaginário apresenta uma maneira de enxergar as possibilidades móveis, multiplicadoras e desdobráveis da imagem, conduzida pelo ponto de vista antropológico “para o qual ‘nada de humano deve ser estranho’” (2002, p. 40). O autor não restringe as possibilidades de acesso à vastidão da imagem, mas nos apresenta uma tipologia

baseada na convergência de temas. O método de convergência baseia-se na recorrência temática, entendendo que as imagens surgem em torno de núcleos organizadores de motivações simbólicas recorrentes e que se encadeiam em “constelações de imagens, constelações praticamente constantes e que parecem estruturadas por um certo isomorfismo dos símbolos convergentes” (DURAND, 2002, p. 40-43).

Acessar esse caminho nos direciona para o instintivo, o ser selvagem em nós que reside nas camadas nucleares. Esse lugar que se localiza antes da moral, antes da educação, antes de qualquer conveniência acordada socialmente. Merleu-Ponty escreve: “a comunicação de uma cultura constituída com outra se faz por meio da região selvagem onde todas nasceram.” (2005, p. 114). A beleza da consciência sentida no corpo afeta. E se somos afetados, o somos por nos reconhecermos parte deste lugar sagrado da partilha. Se a hermenêutica é a busca pela compreensão, a hermenêutica simbólica é a tentativa de interpretação que se pauta pelo simbólico. É o trabalho filosófico de interpretação do símbolo pelo caminho da antropologia, pelo viés da compreensão e não da explicação. Compreensão de “que a pessoa é o início, o meio e o fim da jornada, o que suscita um engajamento existencial” (ALMEIDA e FERREIRA-SANTOS, 2012, p. 43). Toda busca parte da busca por si mesmo e pela nossa autorrealização, pois realizar-nos implica em realizarmos a vida. O encontro com o Outro nos é rico pela possível condução. É necessário que haja um iniciador capaz de criar circunstâncias para que a outra pessoa se lembre do que já está dentro dela. Descobrir-se, tirar a coberta do que ali já estava, sempre

esteve. Dos encontros capazes de nos colocar no nosso caminho de realização da vida – sina. Os que nos ajudam a olhar. Juntos e implicados criamos meios de viver em comunidade, criamos cultura, convenções e criamos a possibilidade de nos realizarmos.

Espelho, o livro

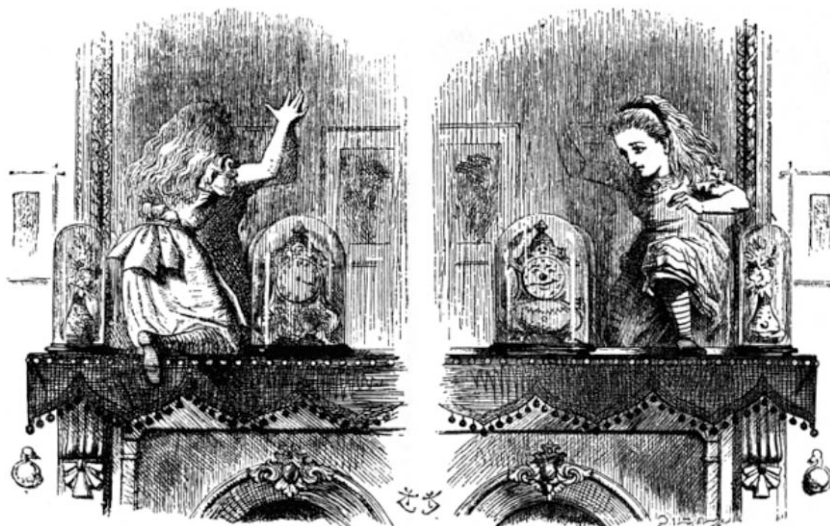
Espelho é o primeiro livro de uma trilogia conhecida como a *Trilogia da Margem. Onda e Sombra*, publicados no Brasil pela editora Cosac Naify, são os outros dois livros que a compõe. A autora, Suzy Lee, utiliza nesta trilogia, principalmente, a técnica de giz carvão com uma inserção pontual de cores. E explora, além das narrativas e imagens potentes, as possibilidades gráficas e físicas do livro. A *Trilogia da Margem* recebe este nome porque leva em conta as margens do livro na ação da comunicação. São três livros que possuem o mesmo formato e diferentes formas de abertura – recurso que privilegia a maneira de caminhar pela narrativa. A costura do meio, que divide o livro em duas partes, recebe estatuto dimensional; é como se sua presença evocasse a capacidade de transitar entre mundos: o da fantasia e o da realidade.

No livro *A Trilogia da Margem: O Livro-Imagem segundo Suzy Lee* (Cosac Naify, 2012), a autora dialoga sobre o processo criativo que permeou as três publicações e nos conta que a exploração da materialidade atrelada à subjetividade da margem teve sua motivação vinda das explorações sobre a famosa personagem *Alice*, de Lewis Carroll. *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* e *Alice Através do Espelho* foram ilustradas, em suas primeiras publicações (1865 e 1871 respectivamente), por John Tenniel, influenciando fortemente a identidade visual da narrativa, amplamente editada e publicada desde então. De cabelos claros, longos e ondulados, a *Alice* das publicações sequentes ainda predomina sobre a imagem da garotinha, filha de amigos, em quem Carroll se inspirou e que se assemelha um tanto mais com a personagem de Suzy Lee.

Lee publicou sua versão da narrativa em 2002 pela editora Corraini, sem edição no Brasil. Foi a partir de então que começou a flertar com as possibilidades exploratórias da margem, ao refletir a imagem da página esquerda na página

direita. Porém, esse reflexo não foi muito fiel: ao desenhar os gêmeos Tweedledum e Tweedledee, desenhou-os cada um em uma página, como se eles mesmos fossem o reflexo um do outro, mas agindo em sentidos opostos, de maneira que, assim, representassem a sua constante personalidade combativa:

No mundo simétrico no qual Alice perambulava, posicionei cada um dos gêmeos em páginas separadas com a dobra central no meio, como se uma fosse o reflexo da outra. Ocorreu-me que uma página poderia ser a superfície reflexiva de um espelho. Essa ideia foi concretizada simplesmente assim – *Espelho* foi concluído em uma única semana. (LEE, 2012, p. 17).



A autora apresenta dois desenhos de Tenniel para o livro *Alice Através do Espelho*. Nas imagens, Tenniel opta por representar o espelho de frente onde Alice começa a atravessar. Na segunda imagem, Alice já ultrapassou o limiar e a vemos no mundo da fantasia. O que aconteceu entre a passagem não nos é revelado.

Muita coisa acontece no “entre coisas”. Entre ilusão e realidade, entre dia e noite, o momento logo após acordar, ou pouco antes de cair no sono... O que é interessante é o “entre” que está longe de nossa percepção. (LEE, 2012, p. 40).

Com essa colocação, Suzy Lee nos conduz pelo seu caminho de criação da Trilogia, nos entregando aos mistérios mais do que os revelando. O espelho, o sonho, a margem, limiares de transição portadores de possibilidades oníricas, nos convidam à reflexão sobre o *entre*, instância de transição, abrigo da poesia. Seguindo esse pensamento, Suzy Lee concebe a dobra da página dupla, a linha visível da encadernação, como recurso. O formato e a dobra do livro passam a fazer parte de experiência da leitura.

No livro *Espelho*, a narrativa se inicia na capa, onde a personagem aparece com os olhinhos direcionados ao título. Ela aparece duplicada, com parte do seu corpo refletida como que encostada em um espelho. Quem olha pela primeira vez para a capa pode fazer essa leitura por conta do título. O título também aparece refletido, mas os reflexos não se dão na mesma direção. Não existe uma preocupação com o emprego da realidade formal, mas sim uma exploração das possibilidades que o tema apresenta. A palavra “espelho” é duplicada para baixo e invertida como um reflexo. “De fato, é muito interessante que alguém espontaneamente suponha que letras invertidas sejam imagens.” (LEE, 2012, p. 138).

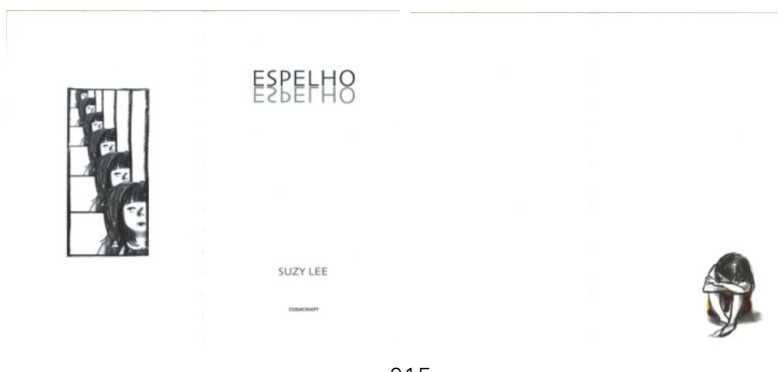


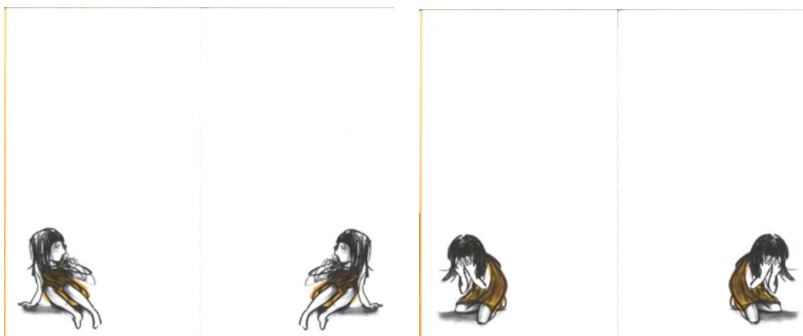
A capa, como toda a narrativa, é desprovida de elementos extras. Não tem cenário ou outros personagens. A indicação visual de espacialidade se dá pelo reflexo das costas da personagem. O limite do espaço-espelho é dado pelo objeto retangular com abertura pela vertical, o formato se assemelha a um espelho de

corpo inteiro. Essas escolhas direcionam nossa atenção para a personagem. Sua expressão nessa primeira imagem não é alegre ou triste. Ela apenas olha para o espelho... para o título *Espelho*.

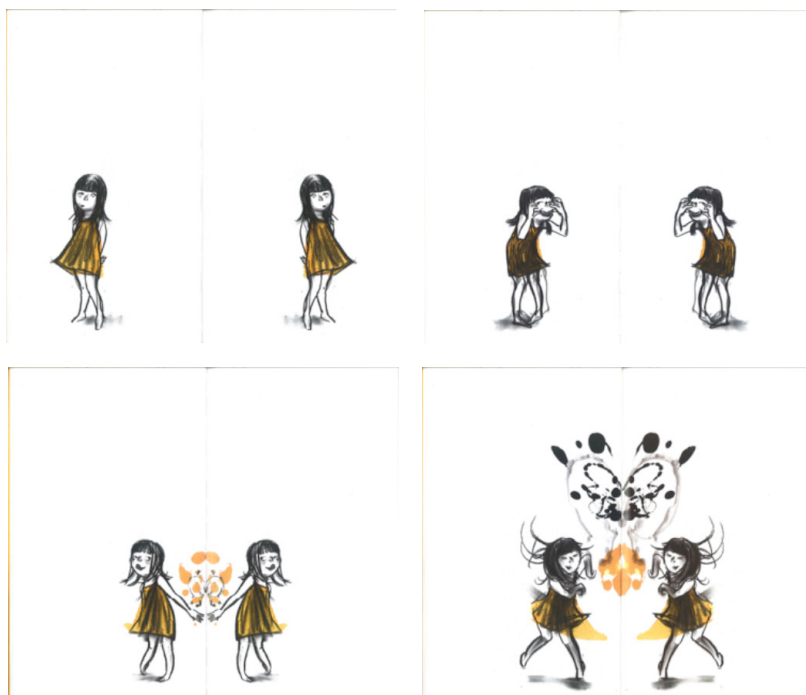
A guarda do livro é composta por um amarelo chapado de fundo e uma estampa na cor preta. (Não posso esquecer a equação que li em um livro quando era jovem: amarelo + preto = veneno. Apenas eu fico nervosa quando se junta amarelo com preto?). A estampa é criada a partir de manchas simétricas, decalcadas, como o Teste das Manchas de Rorschach. No teste, manchas são apresentadas em cartões e as pessoas descrevem livremente suas impressões sobre a imagem formada. A autora comenta sobre a relação do teste com a escolha das manchas usadas no livro e diz: “O espelho compartilha a mesma base da decalcomania [...], [como acontece no teste] os leitores do livro veem aquilo que desejam ver. A decalcomania é repetida incessantemente no livro. Dizem que quando algo é repetido várias vezes, vira um feitiço mágico.” (LEE, 2012, p. 20-24).

A imagem da folha de rosto é uma sequência de reflexos. Suzy Lee convoca: “Para dentro, dentro, dentro do espelho... eu o convido.” (Ibidem, p. 25). Método autorreferencial, o espelho “potencialmente contém regressão circular e autorreflexividade” (Ibidem, p. 16). Aceito o convite, entramos. A página dupla está praticamente em branco. A personagem aparece no canto inferior direito, sentada e retraída... parece chateada. Esconde seu rosto com os braços, e um pé esconde o outro. Um pé a mais aparece no desenho. Provavelmente ao desenhá-lo Suzy Lee mudou de ideia e colocou-o em outra posição, sem apagar o anterior. Não compromete a leitura e nos deixa um tanto a par do percurso – além de atribuir algum movimento à imagem estática. No seu registro, afirma que o deixou para que o desenho tivesse um toque mais dinâmico.



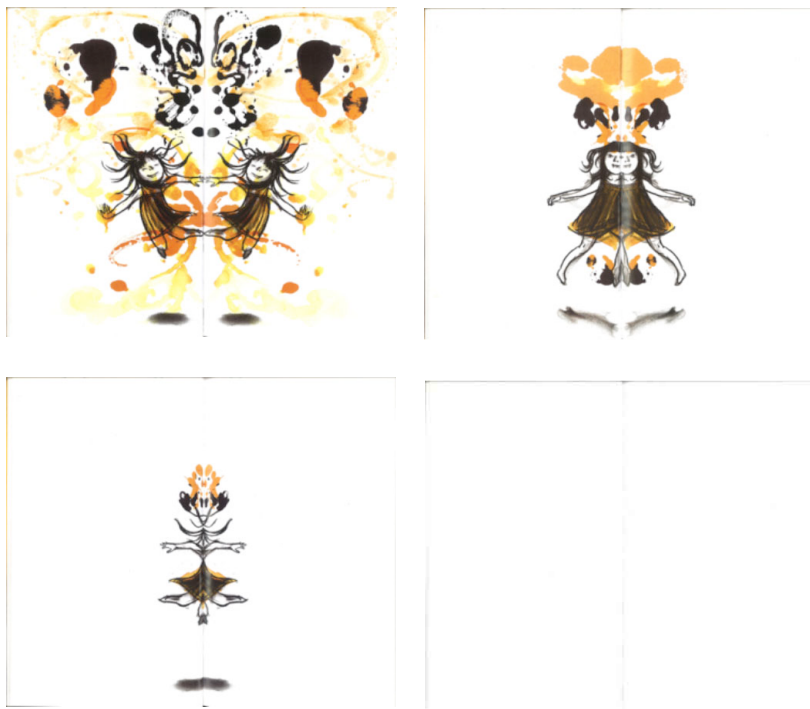


Ao virarmos a página nos deparamos com duas meninas assustadas e refletidas. Já temos uma pista de leitura pelo título do livro e aqui temos a chance de acessar nossa imaginação e empregar ao objeto a moldura do espelho. A imagem da sequência nos mostra - apesar da estranheza - a curiosidade em relação ao acontecimento. Seus olhinhos espiam por entre os dedos o seu próprio reflexo. Viramos a página e as vemos em pé. O corpo demonstra certa resistência ainda de costas e com as mãos escondidas. Mas o rosto e o pezinho movimentam-se para o reflexo. E... Uma careta! A brincadeira foi aceita.

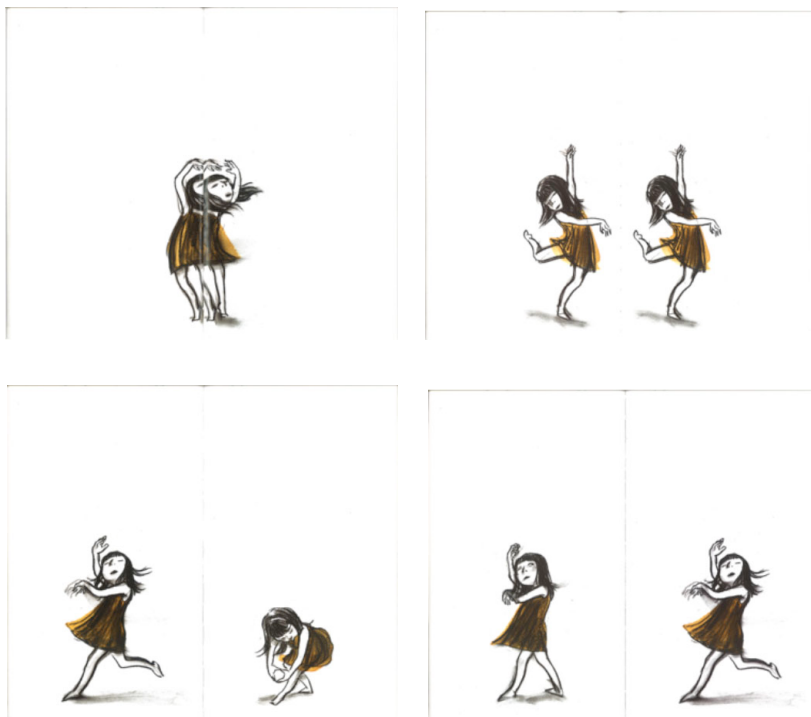


Entrando no espaço da ludicidade, a imagem ganha cor com o decalque que representa as emoções da menina. Laranja, amarelo e preto. A língua espoleta nos lábios e o pé entrando na dança. Sobre a técnica, a autora nos explica que usou recurso digital para duplicar e inverter a imagem da personagem. Para o decalque usou a técnica original, feita à mão, relevando leves alterações no seu rebatimento.

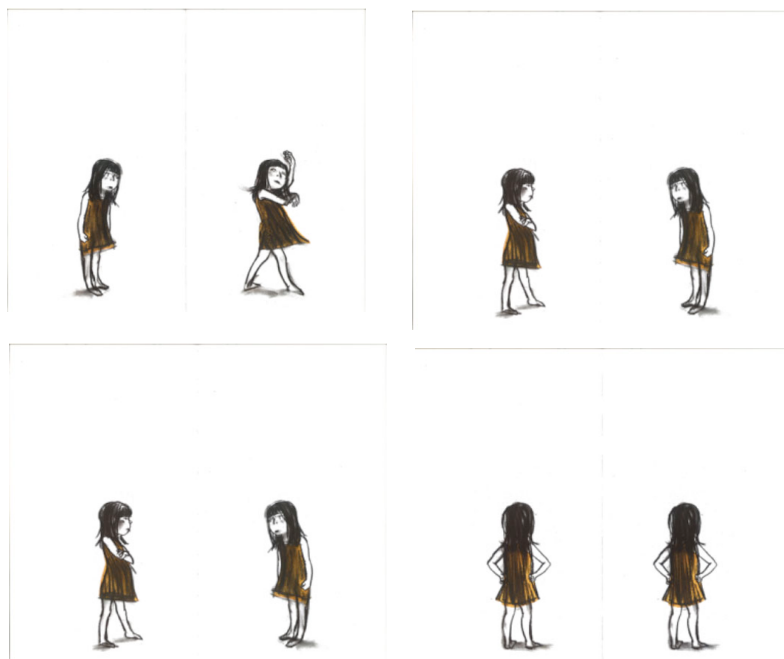
A menina está entregue, o corpo todo dança. A cor do vestido nem alcança sua forma, não deu conta de acompanhar. Os fios do cabelo em movimento e sua expressão alegre acompanham as formas que aumentam de tamanho e, por fim, tomam a página toda. A expansão e tomada de espaço que ocorre quando adentramos na imaginação é recurso recorrente nas imagens da literatura infantil. O recurso invade a página como nos invade o estado de entrega à experiência. Seus pés não estão no chão, representação clara da entrega. A mão toca levemente a borda...



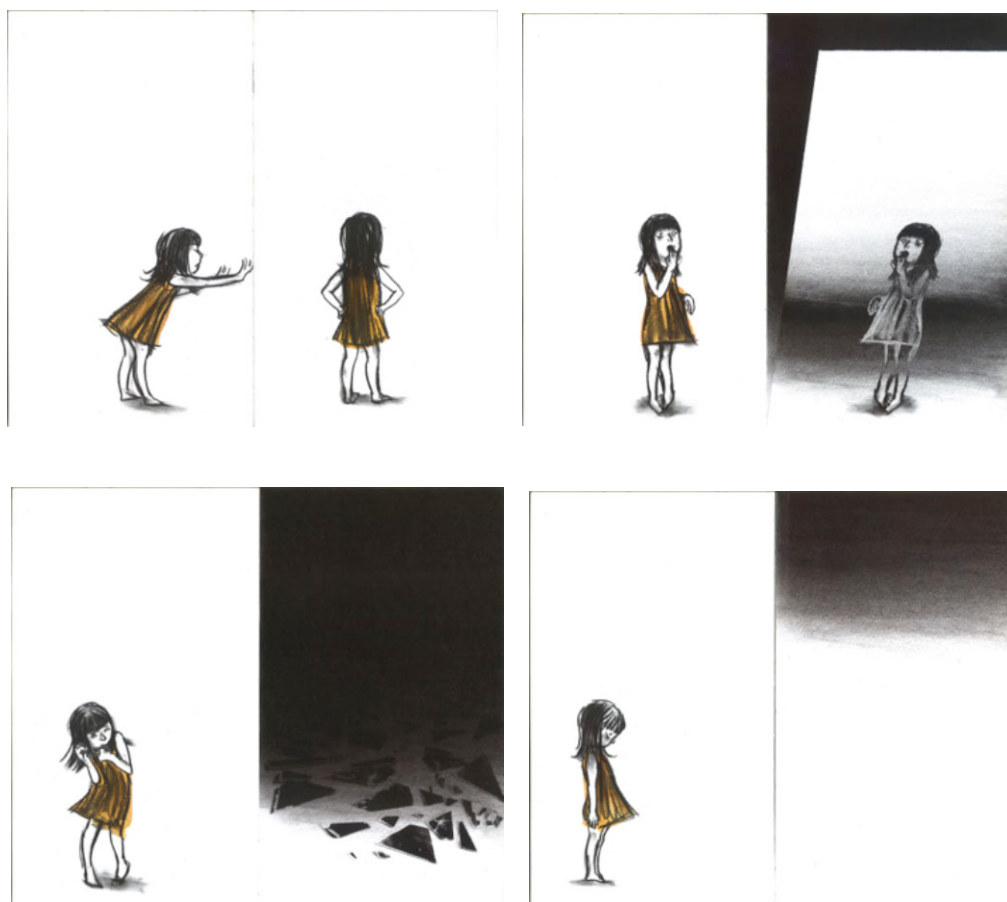
Na borda, no entre-páginas, uma parte do seu corpo sumiu. Quando diante do espelho, podemos explorar as possibilidades de visão, nos aproximando ou afastando, desaparecendo e reaparecendo. Nessa sequência cheia de movimento, a personagem e a mancha desaparecem completamente, como se estivessem entrando no “entre” das páginas ou se movimentando para fora das bordas do espelho. E, página em branco. As meninas entraram na margem, no “entre”. Uma dupla inteira é dedicada a este momento graficamente instigante para os produtores gráficos, imagino, pois nada nos é apresentado imagetivamente. No livro dedicado à trilogia, Lee comenta sobre alguns contatos que recebeu das gráficas, perguntando se os recursos usados eram erros de impressão. O recurso é possível por estarmos lidando com um livro: o movimento propiciado pelo passar das páginas na narrativa nos conduz à compreensão da escolha da autora. O silêncio e a ausência também são possibilidades de comunicação.



As meninas reaparecem, imersas na dança. Mas algo está diferente: elas já não estão mais invertidamente espelhadas. Leves diferenças indicam, inclusive, que a imagem já não é a mesma, replicada digitalmente. Apesar das semelhanças, elas se duplicaram, não são mais o reflexo uma da outra. Seguimos nas imagens e fica claro que são duas. O que aconteceu no entre das páginas confundiu a nós leitores. A curiosidade também é despertada pela garotinha da página esquerda, que interrompe o seu movimento e espia a outra, enquanto a da página direita, imersa no seu movimento, está alheia ao acontecimento. A garotinha da direita aparece então claramente aborrecida, com punhos cerrados e a boca arqueada. A beleza da possibilidade expressiva a partir do desenho é instigante. A desenhista tem a possibilidade de emergir na cena e se inserir na narrativa visual que ela mesmo criou, agora como observadora. Entra na paisagem e observa o comportamento dos personagens para poder nos contar o que viu com detalhes expressivos. Aqui, com a ausência de elementos visuais além das personagens e com a ausência de texto, toda a atenção está voltada para a expressividade do corpo e do rosto das meninas. E, ainda assim, é com traços precisos e pouco detalhados que a autora dá conta de nos contar a história, demonstrando que algumas linhas detêm tanta potência comunicativa!

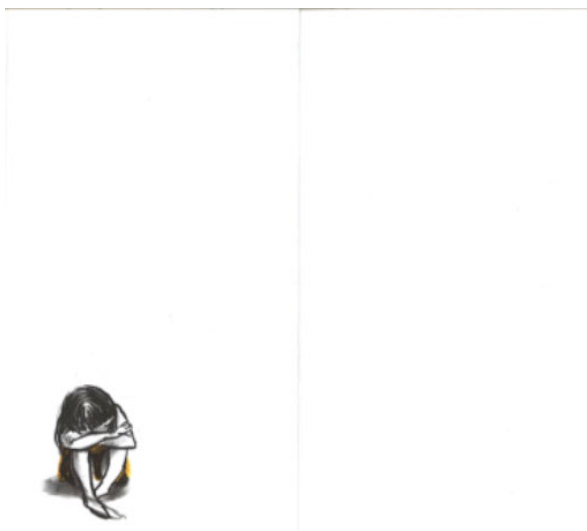


O corpo de uma é desenhado e direcionado com firmeza para a outra. Enquanto a da direita começa a perceber o movimento, e emburrece-se então no mesmo movimento anterior do seu duplo, porque a da esquerda, de braços cruzados, a confronta. As imagens se duplicam em tempos espaçados e em páginas não refletidas e enquanto descrevo as imagens me perco na exposição e penso: Quem é quem? Quem é a personagem real e quem é a duplicação? Quem é o reflexo? Quem está aborrecida? Ah sim, isso podemos perceber: as duas estão aborrecidas.



Em um movimento de impulso a garotinha da página esquerda aparece empurrando a margem da página. Mas a margem do livro não é uma simples dobra: ela é o espelho. Ao ser empurrado ele se destaca e começa a tombar. As duas, assustadas, voltam a ter exatamente a mesma posição refletida, a não ser pela cor, representada pelo preto e branco em queda e ... o espelho quebra. A menina da página esquerda se protege e apresenta uma expressão de lamentação. O espelho quebrado é representado por cacos de vidro com um fundo preto. A escolha da autora pela escuridão serve para dar a sensação da queda no vazio, do espaço representativo da ausência do espelho. Esse recurso demonstra a possibilidade da exploração da imagem no livro.

Suzy Lee compara as escolhas da trilogia com uma apresentação teatral em um palco: as margens estão bem marcadas, usa-se como recurso os elementos que estão em cena, as personagens aparecem em sua totalidade, sem close-ups, do início ao fim. Estes recursos são responsáveis pela compreensão da estrutura e por mantermo-nos nela. “As margens do livro são como rochedos, por isso parece que tudo tem que ser feito dentro dos quatro cantos da página. Dessa maneira, as personagens utilizam tudo o que está disponível no palco para atuar e para correr por toda parte no espaço dado” (LEE, 2012, p. 177).



Na página seguinte a menina entristecida olha para o vazio criado pela sua ação impulsiva. A escuridão desaparece aos poucos e a página oposta volta a ser papel: branco e liso. Esse recurso me remeteu ao final de um filme no cinema, quando as luzes aumentando contrastam com o escuro em que estávamos inseridos. Somos tirados do campo da imaginação e devemos então voltar à realidade. O livro termina como começou. A garotinha sentada no canto do livro com as pernas cruzadas e a cabeça escondida. Mas com uma diferença: ela está do outro lado da página. No momento da fusão a menina que assumimos como real e que aparecia do lado direito do livro-espelho passa a ocupar o outro lado. Ou será que antes estávamos vendo o reflexo? Ou será que agora o que estamos vendo é só o reflexo e estamos com ela dentro do espelho?

O buraco do espelho está fechado
Agora eu tenho que ficar aqui
Com um olho aberto, outro acordado
No lado de lá onde eu caí
Pro lado de cá não tem acesso
Mesmo que me chamem pelo nome
Mesmo que admitam meu regresso
Toda vez que eu vou a porta some
A janela some na parede
A palavra de água se dissolve
Na palavra sede, a boca cede
Antes de falar, e não se ouve
Já tentei dormir a noite inteira
Quatro, cinco, seis da madrugada
Vou ficar ali nessa cadeira
Uma orelha alerta, outra ligada
O buraco do espelho está fechado
Agora eu tenho que ficar agora
Fui pelo abandono abandonado
Aqui dentro do lado de fora
(Arnaldo Antunes)

A música composta por Arnaldo Antunes para o filme *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanky, 2000) intitulada de *O Buraco no Espelho*, chama a atenção pelas questões simbólicas que permeiam a simbologia do espelho: fora e dentro, entrar, entre, a porta, o fecho, o olho, o buraco e a duplicação. De pronto, atrelando a já citada referência à *Alice*, o buraco e o espelho são os portais por onde a personagem acessa um mundo paralelo. O espelho aparece como um portal para um mundo duplicado. Na letra da música, podemos identificar um sentimento de angústia possivelmente gerado pela confusão mental causada por estar no *entre*. O estar entre a realidade e a fantasia sob a perspectiva do desconforto.

Mas por que o desconforto? A nossa capacidade imaginativa não tem como mote condutor a explicação ou racionalização. A racionalização sofre na tentativa de entrega a essa instância que nos evoca pelas sensações, pela compreensão a partir das sensações. Co(n)-fundir é misturar-se, somar-se. Ao nos chamar para o “entre” do livro, Suzy Lee nos confunde. O espelho, como símbolo, potente de significados e implicações, confunde o real, duplicando-o. Nos vemos a nós mesmos e ao mundo em uma imagem refletida e invertida, gerando um duplo do eu. Nesse ponto a (in)compreensão da identidade, do que significa esse eu, vem à tona.

Ao olharmos para a simbologia do espelho podemos encontrar a água como símbolo de sua *imaginação material*. Bachelard no livro *A Água e os Sonhos* (2016) discorre sobre o assunto ao tratar do reflexo pela poética das águas. No capítulo que se inicia pelo reflexo formado na superfície e nomeado como “*As águas claras...*”, apresenta os conceitos *ver* e *mostrar-se* como as motivações do *sonhador que a contempla* contemplando-se, em um movimento que permeia a sedução. A água como elemento possui uma leve resistência que a separa do ar, tão sutil que talvez a palavra resistência nem caiba na sua designação. Ao cruzarmos essa camada sentimo-nos absortos em um novo entorno, de outra densidade, temperatura e materialidade.

É nessa camada fina e delicada da água que se encontra o “entre” e é nela que o mundo se reflete. O reflexo por definição é o que não se produz diretamente, o que é indireto. É imagem e luz rebatidas, redobradas. O reflexo se dá pela luz,

é a luz que nos faz enxergar. Não podemos ver na sua ausência. A luz, elemento do regime diurno e solar; e a água, elemento noturno e lunar, somam-se e se fundem na geração do reflexo³. Esse resultado combinatório tem substância de encantamento. Chama o movimento ao mergulho pela curiosidade sensorial, no raso, onde a luz ainda alcança.

As implicações das questões relativas ao espelho são apresentadas por Bachelard na narrativa mítica de Narciso. O jovem vê sua imagem refletida na água e encanta-se pela tomada de consciência da sua própria beleza. A água como elemento fundante do reflexo possui o *símbolo-motor* do olho, que enxerga e que vê, nos coloca diante da possibilidade de enxergar o mundo a partir da consciência de si. Vemos a beleza do mundo ao vermos a beleza em nós mesmos. “A água serve para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco da inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima.” (BACHELARD, 2016, p. 23).

Como a água de um riacho, límpida e fresca, ao esgueirar-se por entre as pedras em curvas sinuosas e brincalhonas, Bachelard nos conduz pela poesia da relação de Narciso com seu reflexo na fonte pela sensualidade dinâmica e movente da água. O encantamento pela própria imagem se dá pela visualização do seu rosto. O rosto humano que cuidamos, pintamos, tratamos para que se torne atraente e que se comunique pelas expressões no encontro com o Outro. Narciso não se encanta apenas pela duplicação da sua imagem, mas também na duplicação da sua voz a partir do encontro com o eco: “só ali sente que é *naturalmente* duplo [...] ela é ele” (Ibidem, p. 25). Por este viés, o encontro com a própria imagem e a assimilação do duplo acontece de maneira apaziguada e fluida.

Diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade. (Ibidem, p. 25).

O encontro com o Outro também configura-se um reflexo de nós mesmos. É também uma duplicação da nossa identidade, uma imagem indireta, não real mas co-fundida com o real. O documentário francês *Latcho Drom*, de 1993, escrito

3 Regime diurno e regime noturno da imagem são referências ao estudo do imaginário de Durand (2002).

e dirigido por Tony Gatlif, retrata a vida cigana em diversos países. Nele vemos uma cena onde mulheres penteiam-se e adornam-se sem se mirar em espelho algum, mas com o auxílio umas das outras.

Pela afirmação da própria beleza, contempla-se, adorna-se, enamora-se. Essa possibilidade de liberdade parece-me derivada da diferença do espelho como objeto e da água como matéria. Bachelard trata da não finitude e do embaçamento do reflexo na água, diferente do aprisionamento encerrado nas formas do espelho. “O espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele se vê sem poder se tocar e que está separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir mas não transpor.” (LAVELLE apud BACHELARD, 2016, p. 24). Por esse viés, o encontro com a própria imagem e a assimilação do duplo acontece de maneira apaziguada e fluida. Essa abertura possibilita o movimento e o desprendimento do reflexo, apesar do mistério.

O espelho nessa esfera da sensualidade e da beleza aparece também no conto oral de origem alemã compilado pelos Irmãos Grimm, *A Branca de Neve*⁴. O espelho é apresentado como objeto mágico, oráculo portador da verdade, consultado habitualmente pela rainha na famosa indagação: “Espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu?”. A beleza é tornada consciente pelo espelho que aqui é apresentado como um ser animado e falante que dialoga com a personagem e a apresenta uma perspectiva além da que ela alcançaria sozinha – ele sabe/pode dizer se dentre as mulheres do reino, alguma é mais bela do que ela. O reflexo torna-se um outro ser, possibilitado pelo objeto.

A realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem. Em vez de lidar com as próprias coisas, o homem está, de certo modo, conversando constantemente consigo mesmo. (CASSIRER, 2012, p. 48).

O reflexo é uma imagem, a imagem evoca a presença, o reflexo coloca-nos diante de uma presença: *prosopon*, conceito grego entendido como máscara, face ou mesmo pessoa, é aquele que afronta com sua presença.

4 Imagem de referência em: GRIMM, Jakob e Wilhelm Grimm. *Branca de Neve*. Desenho de Franz Jüttner, (1905). Disponível em: https://publikationsserver.tu-braunschweig.de/receive/dbbs_mods_00000165. Acesso em: 02 fev. 2017.

Ao ser diante do espelho pode-se sempre fazer a dupla pergunta: para quem estás te mirando? Contra quem estás te mirando? Tomas consciência da tua beleza ou de tua força? Essas breves observações bastam para mostrar o cunho inicialmente complexo do narcisismo. (BACHELARD, 2016, p. 23).

Beleza ou força? Oxum, orixá da mitologia africana, carrega o espelho ou abebé de onde se mira. Oxum é orixá ligada às águas do rio, da cachoeira e da fertilidade. E também simboliza a beleza, o ouro, os adornos, enfeites e perfumes. O lírio é a sua flor. Neste conto oral registrado por Reginaldo Prandi, Oxum utiliza o espelho de maneira vingativa contra sua irmã Oyá.

Oxum Apará tem inveja de Oyá

Vivia Oxum no palácio em Ijimu, passava os dias no seu quarto olhando seus espelhos, eram conchas polidas onde apreciava sua imagem bela. Um dia saiu Oxum do quarto e deixou a porta aberta, sua irmã Oyá entrou no aposento, extasiou-se com aquele mundo de espelhos, viu-se neles. As conchas fizeram espantosa revelação a Oyá, ela era linda! A mais bela! A mais bonita de todas as mulheres! Oyá descobriu sua beleza nos espelhos de Oxum, Oyá se encantou, mas também se assustou: era ela mais bonita que Oxum, a Bela. Tão feliz ficou que contou do seu achado a todo mundo, e Oxum Apará remoeu amarga inveja, já não era a mais bonita das mulheres, vingou-se. Um dia foi à casa de Egungun e lhe roubou o espelho, o espelho que só mostra a morte, a imagem horrível de tudo o que é feio, pôs o espelho do Espectro no quarto de Oyá e esperou, Oyá entrou no quarto, deu-se conta do objeto, Oxum trancou Oyá pelo lado de fora, Oyá olhou no espelho e se desesperou. Tentou fugir, impossível, estava presa com sua terrível imagem, correu pelo quarto em desespero, atirou-se no chão, bateu a cabeça nas paredes, não logrou escapar nem do quarto nem da visão tenebrosa da feiura. Oyá enlouqueceu, Oyá deixou este mundo.

Obatalá, que a tudo assistia, repreendeu Apará e transformou Oyá em orixá. Decidiu que a imagem de Oyá nunca seria esquecida por Oxum. Obatalá condenou Apará a se vestir para sempre com as cores usadas por Oyá, levando nas joias e nas armas de guerreira o mesmo metal empregado pela irmã. (PRANDI, 2001, p. 323-324).

Neste conto aparecem dois tipos de espelhos com funções específicas: os espelhos obtidos pelos reflexos das conchas polidas, elemento aquático e continente, guardam a potência do reflexo da beleza, elemento de Oxum Apará. O espelho roubado do quarto de Egungun *só mostra a morte, a imagem horrível de tudo o que é feio*. O conto nos mostra duas possibilidades da tomada de consciência: ao nos tornarmos conscientes, tomamos ciência do todo, o belo e o feio, o bom e o mal. Diante da totalidade apresentada, o que vemos está condicionado ao que queremos ver?

A consciência de si torna consciente o conceito de identidade. Ernst Cassirer apresenta o pensamento sobre o “conhecimento de si mesmo ser a mais alta meta da indagação filosófica” (2012, p. 09). Se concebemos o mundo a partir da nossa visão e sensação em relação a ele, então tomar consciência sobre si mesmo nos coloca em uma posição de compreensão do mundo e das nossas relações travadas com ele, com o outro e com nós mesmos.

Sua definição de *animal simbolicum*, já aqui apresentada, identifica o homem em uma

relação simbólica com a realidade, onde “lado a lado com linguagem conceitual, existe uma

linguagem emocional; lado a lado com a linguagem científica ou lógica, existe uma linguagem da imaginação poética.” (CASSIRER, 2012, p. 49). Lado a lado, como as imagens em *Espelho*, onde a personagem e seu reflexo se fundem em uma relação de reconhecimento e estranhamento. No âmbito da linguagem lógica e científica, ao nos vermos no espelho, temos nossa imagem formada pelo reflexo luminoso em uma superfície que o reflete em uma direção definida. Mas a sensação da experiência desdobrada na linguagem da imaginação poética é o que nos importa neste estudo. O que acontece ao nos vermos duplicados? Ao nos vermos no espelho tomamos consciência da nossa imagem e acolhemos o que enxergamos? Ou a tomada de consciência gera um estranhamento tal que como consequência criamos um afastamento do real, optando pela ilusão?

Os conceitos de identidade e do duplo foram investigados por Rogério de Almeida em seu trabalho *O Mundo, os Homens e suas Obras: Filosofia Trágica e Pedagogia da Escolha* (2015). Para tratar sobre o tema o autor recorre à filosofia

trágica, conceito que ultrapassa o entendimento de tragédia como gênero teatral do período clássico, e se define por uma postura de aprovação da vida, diante das experiências, sejam elas quais forem. Eu recebo, aceito e aprovo os acontecimentos, compreendendo que não tenho controle sobre eles, e sim sobre minha postura diante deles.

[...] a inclinação humana para se identificar com uma imagem, uma narrativa, uma identidade de si parece ser questão central da busca pelo homem. Dizer o que é o homem é dizer o que sou, é definir quem são esses outros que me interpelam, que me afrontam com suas presenças, é buscar pela compreensão das minhas relações com os outros, esses que me educam, que me amam, que despertam meu desejo, meu ódio, que contribuem para me situar no mundo, que me situam efetivamente no mundo, o qual me cobra insistentemente uma posição sobre ele e sobre mim mesmo. Aprovo o mundo como é? Aprovo minha existência com todas as contingências que dela fazem parte? Ou refugio-me no duplo, desejo de devir-outro, na ilusão de uma identidade pessoal imune à fragilidade de todas as identidades?” (ALMEIDA, 2015, p. 88).

Refugiar-se no duplo nos coloca sob a instância da ilusão e nos dá a sensação da ausência da responsabilidade de ser no mundo. Se me apresento como algo que não sou – para mim mesmo ou para o outro – crio uma identidade paralela que me tira momentaneamente das cobranças e aflições da minha condição. *Ver e mostrar-se*, como definiu Bachelard, são os movimentos oriundos do reflexo.

O conflito gerado pela identidade duplicada pode se originar das tensões entre a identidade social e a identidade pessoal, representadas no conto *O Espelho*, de Machado de Assis. Nele, o personagem Jacobina, em crise com sua identidade, veste-se com farda e se mira por horas no espelho, diariamente, a fim de apaziguar-se e orgulhar-se da imagem criada. Aqui a imaginação caminha lado a lado com a realidade e, ao duplicá-la, torna-a apaziguadora, pois o espelho cumpre, então, uma função social, a de dar identidade.

O conflito com o duplo então se configura como o conflito com o reconhecimento da própria identidade e do próprio valor. Cassirer discorre sobre o tema afirmando que “tudo o que acontece de fora do homem é nulo e inválido.

Sua essência não depende de circunstâncias externas; depende exclusivamente do valor que ele mesmo se dá” (CASSIRER, 2012, p. 18). Nesse caso, vemos no cinema representações do duplo que giram em torno das questões de valoração de si mesmo e o não reconhecimento ou não validação das próprias potências – e das mazelas também, atribuindo ao duplo suas sublimadas características.

É o caso do filme *Cisne Negro* (Darren Aronofsky, 2010) em que Nina, bailarina esforçada e perfeccionista, se vê ameaçada com a entrada de uma concorrente à altura, Lily, que pode fazê-la perder o papel principal no balé dramático *O Lago dos Cisnes*, de Piotr Illitch Tchaikovsky, em uma companhia de prestígio em Nova Iorque. A comedida bailarina passa então a travar uma batalha interna de reconhecimento e autoafirmação da própria personalidade, para que se efetive o seu objetivo final: ser a bailarina principal e ser perfeita na apresentação. A expectativa da perfeição a faz encarar a si mesma em uma aterrorizante sequência de imagens que nos mostra que a consciência de si passa por estranhas e assustadoras revelações de nós mesmos. Campbell, sobre o caráter afirmativo nas mitologias primitivas, escreve:

A única maneira de afirmar a vida é afirmá-la até a sua raiz, até a base horrenda e podre. É esse tipo de afirmação que se encontra nos ritos primitivos. Alguns deles são tão brutais que é difícil ler a respeito, quanto mais presenciá-los. Mesmo assim, apresentavam uma imagem vívida à mente adolescente: “A vida é monstruosa e, se você quiser viver, terá de viver assim” (ou seja, “de acordo com as tradições da tribo”). Esta é a primeira função da mitologia: não a mera reconciliação entre consciência e as condições da sua própria existência, mas a reconciliação com a gratidão, o amor, o reconhecimento da delicadeza. Pela amargura e pela dor, a experiência primordial no âmago da vida é doce, maravilhosa. (CAMPBELL, 2007, p. 32).



Da constelação de imagens que se atraem com base na imaginação poética, vemos a cena do filme *Cisne Negro*, a quarta capa do livro *Espelho*, a imagem do livro *A Árvore Vermelha* e a obra na qual Suzy Lee se inspirou, *A Reprovação Proibida*, de Magritte (1937). “O espelho no quadro trai nosso senso comum. Faz-nos duvidar do mundo que tão bem conhecemos.” (LEE, 2012, p. 35). As quatro imagens deslocam a função do reflexo de espelhamento invertido e duplicam a realidade, dando autonomia e poder ao duplo que aparece de costas, demonstrando contrariedade e falta de controle. A relação que travamos com o Outro parte da busca por nós mesmos, reconhecer-se no Outro. Se a crise de identidade tem

início na crise de identidade social, então existe uma extrema importância na imagem que o Outro cria de nós mesmos. Parte do que somos se valida a partir do social. É necessário que criemos uma imagem social para que possamos conviver pacificamente com o espelho.

Neste diálogo consigo mesma, na brincadeira experienciada, ao não ter seu reflexo agindo de acordo com o esperado, a personagem de Suzy Lee quebra o espelho. A angústia gerada a partir da atribuição de poder ao duplo e, assim, da perda do controle, a faz reagir encerrando a experiência em um gesto brusco e impulsivo na tentativa de restabelecer a unidade. A expressão *sair de si* significa perder o controle dos atos e ações. O que sou sobrepõe-se ao que eu procuro parecer: civilizado, ajustado, controlado.

Gilles Deleuze, em entrevista para Claire Parnet, em 1988, discorre sobre o *charme na loucura*, no seguinte trecho:

As pessoas só têm charme em sua loucura, eis o que é difícil de ser entendido. O verdadeiro charme das pessoas reside em quando elas perdem as estribeiras, quando não sabem muito bem em que ponto estão. Não são pessoas que desmoronam, pelo contrário, nunca desmoronam. Mas se não captar a pequena marca de loucura de alguém não pode gostar deste alguém. Não pode gostar dele. É exatamente este lado que interessa. E todos nós somos meio dementes. Se não captar o ponto de demência da pessoa, eu temo que... aliás, fico feliz em constatar que o ponto de demência de alguém seja a fonte de seu charme. (DELEUZE, 1998).

Há que se *sair de si* para poder voltar. Desajustar para ajustar. Compreender que são esses processos de movimento que nos reorganizam em constantes assimilações. A possibilidade humana do caminhar no “entre” da experiência, ora se esgueirando verticalmente pelo viés solar da racionalização, ora se entregando à fecunda e úmida penumbra da imaginação, nos é simbolizado pela narrativa exploratória e cíclica em *Espelho*. No final da narrativa, ao encontrar-se novamente sozinha, a personagem entristece, em um movimento cíclico e dinâmico de tentar se re-identificar.

[...] é a sua consciência que o [homem] possibilita não só tomar ciência do mundo e de si, como também saber que sabe, ou seja, ser ciente de sua consciência. Esse dado duplo de sua caracterização é fundamental para compreender a sua inserção no próprio mundo. Pois se é verdade que o homem é parte do mundo, também o é que dele se distancia para melhor apreendê-lo, dominá-lo, circunscrevê-lo em sua consciência. (ALMEIDA, 2015, p. 92).

O “entre” de Suzy Lee tem a capacidade de nos conduzir por esse distanciamento do mundo que nos possibilita melhora assimilativa ou pode nos inserir em uma realidade paralela, mergulho profundo nas águas que fazem perder a capacidade reflexiva da borda, as quais se tornam densas e mortais. Dê um impulso e alcance minha mão para emergirmos do mergulho às águas profundas e voltaremos para respirar na superfície. Daqui podemos ler a história com a leveza criancieira que aceita tão mais facilmente os acontecimentos por estar menos habituada a enquadramentos.

A verdade que alcança as crianças sempre alcança os adultos, mas o oposto não é verdadeiro. Tento me lembrar sempre disso quando faço meus livros. [...] Os adultos ficam incomodados com a conclusão de *Espelho*; tendem a compreendê-lo como “o inimigo sou eu” ou “uma busca malograda de encontrar a si mesmo” [...] Entretanto, crianças mais novas apresentam explicações claras e concisas: “Uma menina entediada brigou com uma amiga e ficou entediada novamente”, ou “Se você repele uma amiga porque ela não é o mesmo que você, ela se parte em milhões de pedaços”. (LEE, 2012, p. 162).

Se considerarmos, na leitura de *Espelho*, que a narrativa nos apresenta uma experiência ruim, difícil de lidar, incômoda, ainda que retratada de uma maneira poética, como iremos lidar com isso? Da combinação do amarelo com o preto à exposição nesse trecho acima que *reflete* nossa dificuldade com *explicações claras e concisas*, Suzy Lee nos convoca nesta obra a lidar com o desconforto. Temos agora a possibilidade de negá-lo ou de nos entregarmos ao incômodo e nos acomodarmos, criando novos parâmetros a partir dessa nova vivência.

Validar as experiências e olhar atentamente para os acontecimentos que ocorrem nos conduz pelo entendimento da fenomenologia compreensiva. Diante do nosso percurso traçado, do vivido, podemos percebê-lo como parte constitutiva da nossa formação. A leitura dos livros aparece então como um possível itinerário de formação, conceito que entende não haver um único caminho formativo, a escola, mas múltiplos caminhos que nos propiciam:

uma autoformação, ou seja, a aquisição, mas também construção, elaboração, criação de valores, pensamentos, sentimentos que nos situam no mundo, em suas múltiplas manifestações, sejam estéticas, sociais, éticas, psicológicas etc. (ALMEIDA e FERREIRA-SANTOS, 2012, p. 142).

O livro pensado para a criança aparece aqui como uma das possibilidades dessa condução e me é tão rico justamente por trazer imagens que transpassam esses desdobramentos narrativos, míticos, simbólicos, carregados de ancestralidade e devires, que nos situam em um lugar de pertencimento e ao mesmo tempo de passagem. Mobilizam-nos como possibilidade comunicadora e possuem o tamanho certo para se ter nos braços. Nessa condução pelo entre, o entre quem somos e quem seremos, entre o que vivemos e o que já foi vivido e o que ainda será, temos a arte, a comunicação, a criação, o mito, a narrativa, a imagem, resultantes do nosso intrínseco ato de simbolizar, para podermos seguir conciliando todos os contrários de que somos feitos.

Referências

- ALMEIDA, Rogério de. **O mundo, os homens e suas obras: filosofia trágica e pedagogia da escolha**. Tese (livre-docência) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.
- ALMEIDA, Rogério de & FERREIRA-SANTOS, Marcos. **Aproximações ao imaginário**: bússola de investigação poética. São Paulo: Képos, 2012.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução de Tomás Rosa Bueno. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Abecedário Deleuze**. Entrevista com Calire Parnet, 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JQH5lne8ddU>. Acesso em: 02 de agosto de 2017.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- LEE, Suzy. **Espelho**. Ilustrações da autora. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LEE, Suzy. **A trilogia da margem**: o livro-imagem segundo Suzy Lee. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti & Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Danças circulares, ancestralidade e pesquisas em educação: atravessamentos e travessias

Marina Luar de Souza Duvidovich¹
Luciana Esmeralda Ostetto²

Dançar pode ser a via mais antiga de acesso ao ancestral, manifestação que liga a humanidade com a natureza, o mistério, o divino. Desde tempos imemoriais, mulheres e homens dançaram a vida – semeaduras e colheitas, casamentos, nascimentos e funerais, guerras e paz. Na inteira presença do corpo, indivíduos em comunidade inventaram com seus passos ritmados modos de significar o mundo, da festa-celebração, ao ritual-transcendência.

Reafirmando a intensidade da experiência de dançar, neste texto nossos passos descrevem travessias pelo terreno da Educação, em íntimo diálogo com as danças circulares – uma específica modalidade de dança que reverencia a ancestralidade das tradicionais danças de roda de diferentes culturas, Brasil adentro e mundo afora. Recentemente reconhecida como Prática Integrativa Complementar (PIC), as Danças Circulares Sagradas compõem um movimento contemporâneo em plena expansão que vem alcançando público cada vez maior.

1 Mestre em Educação (UFF), integrante do FIAR - Círculo de estudo e pesquisa Formação de professores, Infância e Arte, colaboradora no projeto de extensão universitária Danças Circulares dos Povos (ProExt UFF). E-mail: luar_marina@hotmail.com

2 Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Educação (UNICAMP), professora do Programa de Pós-graduação em Educação da UFF, Líder do FIAR - Círculo de estudo e pesquisa Formação de professores, Infância e Arte. Site: <http://fiar.sites.uff.br/> E-mail: lucianaostetto@id.uff.br.

No percurso da escrita, nossos olhares pousam sobre a dança como linguagem poética do corpo e saber de qualidades e características próprias para, na travessia anunciada, ir ao encontro de pesquisas em educação que tematizam as danças circulares. Assim, seguimos para dar visibilidade às produções acadêmicas e evidenciar o crescente interesse público pelas potencialidades educativas/formativas destas danças que, em si, integram cultura, arte e educação.

Narrativas de corpos poéticos: dançando passos ancestrais entramos na roda

O que é a dança? Uma sequência de movimentos corporais executados de maneira ritmada, diz o dicionário; uma das mais antigas linguagens expressivas da humanidade, quiçá a primeira da arte humana, dizem pesquisadoras e pesquisadores; para quem dança, pode ser a poesia recitada pelo corpo. Também compreendida como manifestação lúdica, a dança é uma categoria absolutamente primária da vida, tão fundamental ao surgimento e desenvolvimento da civilização quanto as formas de raciocínio ou de fabricação de objetos que serviram para designar nossa espécie. Um impulso primordial de tempos longínquos, que se desenvolveu como saber e fazer, difundido e transmitido no seio das culturas ao longo da história, sendo até mesmo anterior a ela (HUIZINGA, 1971).

Roger Garaudy (1980) no clássico *Dançar a Vida*, exacerba a intensidade sagrada na dança e sua relação de continuidade que liga a humanidade com a natureza, a sociedade e suas divindades. O filósofo diz que a dança foi expressão para todos os povos, em todos os tempos, conectada à magia e à religião, ao trabalho e à festa, ao amor e à morte. Homens e mulheres “dançaram todos os momentos solenes de sua existência: a guerra e a paz, o casamento e os funerais, a sementeira e as colheitas” (GARAUDY, 1980, p. 13). Dançar é participar do movimento cósmico, modo total de viver o mundo, sabedoria plenária, ato que se faz na inteira e completa presença do corpo e do espírito – do sagrado na carne.

Quando dança, o corpo é campo de conexões, disputas, continuidades, rupturas, controles, resistências, desejos. Saberes próprios circulam nele e por ele, em cada movimento do expressar-se dançante. Narrando histórias, manifestando

forças da natureza ou brincando despreziosamente, conteúdos conscientes e inconscientes se interligam. Mesmo entre as mais aflitivas condições físicas ou nos mais tensos contextos econômicos e sociais, o corpo em dança é o próprio receptáculo do inconsciente coletivo, captando o sagrado em meio às contingências do profano (RODRIGUES, 1997).

Na tradição banto, existe uma palavra tão antiga que o próprio tempo esqueceu suas origens: Ubuntu. Quer dizer, entre tantas coisas, “eu sou porque nós somos”. Ubuntu é filosofia, ética, cosmovisão. Ninguém é sozinho, todos nos fazemos o que somos uns com os outros. Eu só existo porque nós existimos. Ubuntu é conceber o mundo como uma teia de relações entre o divino, a comunidade e a natureza. É compreender a própria existência inalienável dos outros humanos, dos deuses e antepassados (MALOMALO, 2014). Nos passos das tradicionais danças de roda de culturas populares, tradição e ancestralidade são noções intimamente conectadas que, diante dos sistemáticos processos de apagamento e invisibilização destas identidades historicamente subalternizadas, precisam estar evidenciadas. Esta noção, fundamental a muitas culturas de matrizes africanas e indígenas, considera o ancestral como parte da comunidade e ultrapassa o antagonismo ocidental contido na ideia de que vivo e morto são contrariedades (NOGUERA, 2016). Considerar a ancestralidade é compreender que aqueles que vieram antes estão vivos em nós, que as gerações passadas vivem através de seus relatos, experiências, pensamentos e, por consequência, nos nossos passos de dança.

Movimentos circulares em tradições no Brasil: rodas concêntricas

A Ciranda é todo mundo de mãos dadas, é uma dança de roda, a Ciranda não tem preconceito; na Ciranda dança pobre, dança rico, dança aleijado, todo mundo! É uma maravilha. A Ciranda casa e batiza. Às vezes tá tão amuado em casa, pensando: ‘Meu Deus, que é que tem pra gente vê? Não tem nada’; Tem uma roda de Ciranda! Vamo lá? Aí você já vai com aquele astral, se anima e quer chegar ali. E é um andamento muito bom, muito lento e bonito (Lia de Itamaracá em entrevista a OTELO e VIEIRA, 2016, p. 462).

Com as palavras da grande mestra cirandeira pernambucana, sente-se o convite animado para dançar, pois na ciranda “não tem preconceito”: dando as mãos, todo mundo pode entrar na roda. Essa manifestação acontece em momentos festivos e é, em si, uma celebração plena de conagração e alegria. As danças, como a ciranda, assim como outras tradições de roda que veremos a seguir, estão amplamente difundidas na cultura brasileira, presentes em rituais e festividades nas mais variadas regiões do país. Fazem parte da experiência e da memória coletiva de comunidades Brasil adentro, nos interiores e nas grandes cidades, em centros e periferias, em sertões, litorais, florestas. Entre grupos indígenas, quilombolas, caiçaras, ribeirinhos, ciganos... as danças de roda tanto aqui, como em outros lugares do mundo, compõem a experiência de pessoas desde a infância à velhice.

Falar em tradição não se trata de descrever formatos estancados no passado. São saberes e fazeres de sujeitos pertencentes a determinados grupos sociais, com suas especificidades e cujas práticas manifestam sentidos próprios aos seus contextos no tempo presente. Portanto, tradições não estão fixadas num passado remoto, mas irrompem no curso da cultura como processo situado na sociabilidade daqueles que nelas se manifestam (GUELMAN, 2017). Tais expressões, transmitidas de geração em geração, pela oralidade, corporeidade, gestualidade, carregam a memória daqueles que as transmitiram e transmitem. Quando vivificadas na contemporaneidade pelos corpos de mulheres, homens e crianças, têm significados e sentidos próprios, atualizando seus contextos ambientais, econômicos, sociais, políticos, espirituais, emocionais.

Dentro da diversidade de danças tradicionais que encontramos no Brasil, existem aspectos que as atravessam compondo marcas de características comuns. O caráter coletivo é considerado uma matriz fundamental, e sua força consiste não na uniformidade dos movimentos, mas na individualidade impressa no corpo de cada dançante (RODRIGUES, 1997). A linguagem coletiva dessas danças mantém-se viva justamente no encontro entre significados atribuídos individualmente, peculiares a cada pessoa que compõe o conjunto da manifestação, nos sentidos compartilhados pelo grupo. Portanto, nessas danças, vivencia-se uma especial união entre o singular e o plural, quando cada corpo recebe o movimento de uma forma única ao mesmo tempo comum a todos os outros, nessa interessante confluência, em que as individualidades compõem a unidade.

Das formas de expressão reconhecidas e registradas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, estão algumas manifestações de roda: Jongo, Roda de Capoeira, Samba de Terreiro, Samba de Roda do Recôncavo Baiano, Tambor de Crioula do Maranhão³. Essas manifestações coletivas são momentos de suspensão do tempo linear tal como está (im)posto na sociedade ocidental, moderna, capitalista, criando uma atmosfera própria em que outras relações, diferentes das cotidianas, são possibilitadas:

uma conduta formal prescrita em ocasiões não dominadas pela rotina tecnológica e relacionada com a crença em seres ou forças místicas, caracterizando-se por serem eventos em que as estruturas sociais não são mais enfatizadas, mas, ao contrário, são desorganizadas pelas brincadeiras e pelo acaso (SILVA, 2010, p. 65).

Rosângela Araújo (2004), Mestre Janja, como é conhecida na capoeira angola, apresenta a roda de capoeira como espaço sagrado de construção de saberes, em que ações e situações que ali se manifestam podem ser tomadas como ensinamentos metafóricos de valores ancestrais para a chamada “grande roda” – a vida. No espaço ritual, a roda altera a dinâmica temporal, envolvendo seus iniciados em permanente diálogo entre presente e passado. É um importante canal de aprendizados, ao abrir passagem a conteúdos que relacionam o visível e o não-visível, conduzindo contatos com a memória, ancestralidade e tradição.

A Roda de capoeira é considerada o espaço para onde todas as ações se encaminham. Entre os angoleiros, é o espaço onde se consagra de maneira ritualística a dinâmica sagrada da construção do saber. É o local de constantes avaliações sobre como cada indivíduo exercita nesta – Pequena Roda – seu entendimento e posicionamento sobre as coisas da vida – Grande Roda – mas, sobretudo, de exposição dos valores que cada mestre adota para realizar a iniciação dos seus discípulos. (ARAÚJO, 2004, p. 25).

3 Cf.: Livro de Registros das Formas de Expressão do IPHAN. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/497>>. Acesso em: 13, dez. 2018.

As manifestações em roda das tradições brasileiras, negras ou indígenas, acontecem em barracões, casas, campos, terreiros, tendas, praças, praias, tendo caráter público ou restrito aos que integram aquela comunidade. Sabino e Lody (2011) enfatizando as danças de matriz africana, localizam diversas variações entre as brincadeiras de roda e danças rituais em círculo que são encontradas no Brasil. Citam os jongos, xirês, cocos, sambas, cirandas, tambor de crioula, das quais desdobram-se variantes que se conjugam às especificidades de cada contexto em que estão inseridas. São momentos de brincadeiras e celebração, manifestando alegria e júbilo, assim como também aparecem entre as liturgias dos cultos às divindades nas cerimônias sagradas e religiosas. Tais fronteiras, bastante flexíveis, se mesclam e fundem, num diálogo permanente entre o sagrado e o profano. Na festa, como no ritual, o andamento do tempo é circundado, alargado pela memória. O sagrado toma o espaço, fazendo os deslocamentos convergirem em formas arredondadas, dos corpos dispostos em roda abrem-se portais que extrapolam o espaço físico revelando o acesso a outras dimensões experimentadas coletivamente. Emergem nos corpos vibrações e conexões inabituais que circulam dentro da roda.

Entre as manifestações rituais da população Guarani M'Bya, a conformação circular é elementar, seja quando se reúnem para agradecer a Divindade, Nhanderú e Tupã, pedir pela saúde da família e de toda a comunidade, curar alguma enfermidade que assola alguém, tomando o aspecto de oração, assim como nos momentos de divertimento e celebração, espontâneos e descontraídos (CATIB, 2010). A presença da roda em danças rituais está em diferentes etnias indígenas de diversas regiões do Brasil, manifestando símbolos de sentido coletivo.

Os mistérios que habitam os círculos em rituais sagrados, são próprios aos sistemas de crenças que envolvem cada manifestação, uma diferente da outra, no entanto, é impressionante a recorrência desta forma – a roda – que vemos consagrada em culturas autóctones não só pelo país, mas por todo o mundo. A roda, ou o círculo, se apresenta claramente como elo comum a essas danças tradicionais e sua forma, coreográfica e simbólica, reverbera no movimento das danças circulares sagradas. No estudo das mitologias e simbologias presentes nas representações de diversas culturas antigas e contemporâneas, vivificadas nos passos dançados, o círculo é uma dessas figuras fundamentais.

A forma circular é encontrada no micro e no macrocosmo, visível na natureza, dos astros celestes às plantas e estruturas geológicas naturais, no desenho das células ou dos olhos, e igualmente recorrente na cultura e na arte. As estações do ano, as fases da lua, a divisão do tempo, o trajeto do sol no céu, do sangue no coração, os processos de vida e morte são forças cíclicas da natureza, apresentadas pelo mundo que nos cerca e nos constitui, e manifestadas nas produções humanas por signos desde tempos remotos.

De acordo com o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2014), o círculo como representação simbólica está ligado às noções de totalidade, ausência de divisões, unidade de todas as coisas, ao universo. Seu formato remete ao cíclico, fluxo que encontra sempre seu ponto inicial, que periodicamente retorna à sua origem; a própria noção do tempo cíclico é um movimento circular: perfeito, imutável, sem começo nem fim.

Numa perspectiva apontada pela Psicologia Analítica, compreende-se as imagens encontradas nas raízes de expressões culturais por todo o mundo como arquétipos que habitam as profundezas do inconsciente coletivo (SILVEIRA, 1997). Nesse sentido, os símbolos e imagens que emergem das danças, em seus movimentos, ritmos e sons, operam em muitos níveis de consciência, conduzindo sentidos subjetivos de tradições ancestrais ou produções contemporâneas.

Não importa se o símbolo do círculo está presente na adoração primitiva do sol ou na religião moderna, em mitos ou em sonhos, nas mandalas desenhadas pelos monges do Tibete, nos planejamentos das cidades ou nos conceitos de esferas dos primeiros astrônomos, ele indica sempre o mais importante aspecto da vida – sua extrema e integral totalização (JAFFÉ, 2002, p. 40).

Os corpos em movimento numa roda de dança desenhavam mandalas. Palavra de origem sânscrita, mandala quer dizer círculo ou centro. Jung e Wilhelm investigaram nas antigas sabedorias orientais da Índia e da China os símbolos mandálicos, indicando que estes não são apenas expressão, mas também atuação: “Ele atua sobre seu próprio autor. Oculta-se neste símbolo uma antiquíssima atuação mágica, cuja origem é o “círculo de proteção”, ou “círculo encantado”, cuja magia foi preservada em numerosos costumes populares” (JUNG; WILHELM,

2001, p. 40). Para os autores, psicologicamente o movimento circular tem no indivíduo a função de “mover-se em torno de si mesmo”, de modo que todos os lados de sua personalidade sejam envolvidos, integrando forças obscuras e luminosas, unindo aspectos polarizados no impulso da completa totalização de ser. Desse modo, o círculo presente nestas danças de roda pode ser considerado um símbolo de ação integradora da totalidade humana e cósmica.

De danças tradicionais desenham-se as *Sacred Dances*, ou Danças Circulares Sagradas

Quando falamos de danças circulares sagradas, estamos nos referindo a um movimento que agrega e contempla em seu repertório danças de roda de diversas culturas. As características, os elementos e os modos de fazer, que acompanham círculos de dança no Brasil e em outras partes do mundo, ligam-se diretamente a sentidos constituídos na história das Danças Circulares Sagradas como movimento, cujo precursor é Bernhard Wosien (1908-1986). Suas principais concepções sobre dança e as bases do trabalho que desenvolveu com as *Sacred Dances*, estão reunidas no seu livro *Dança: um caminho para a totalidade*, escrito no ano de 1985 e publicado no Brasil em 2000.

Nascido na então Prússia, em começos do século XX, filho de uma família de religiosos protestantes, Bernhard Wosien conta, no referido livro, que seus interesses desde a infância estiveram ligados à arte e marcadamente cultivados pela espiritualidade. Ao descobrir-se um dançarino apaixonado pelo ofício, teve sua formação em ballet clássico. Dedicou-se também à pedagogia, e atuava como docente da Escola Técnica para Estudos Sociais em Munique quando, em meados dos anos 1960, formou um grupo na Escola Popular Superior com o qual viajou pelo sudeste da Europa pesquisando as velhas danças de roda. Ao tomar contato com as danças tradicionais, encantou-se pela cultura popular e por sua forte conexão ritualística nas raízes da fé dos povos. A dimensão religiosa, sagrada, das danças folclóricas de roda, marcou o bailarino em sua trajetória com a dança dali em diante.

A força da roda inaugurou um novo capítulo de sua vida: “Deixei-me arrebatado pelas danças populares, contagiado pelo fogo maravilhoso da comunidade, que

realmente dava para sentir fisicamente, em carne e osso” (WOSIEN, 2000, p. 106). Ao dançar tradições de diversas regiões da velha Europa, pode vivenciar (ou se reconectar com) os sentidos divino, mítico, esotérico, manifestados em cada comunidade e que se mantinham vivos nos passos, ritmos, sons e movimentos transmitidos ancestralmente, de geração em geração. Outros sentidos para a dança se abriram, influenciando-o na decisão de sair dos palcos. O bailarino relata que, do encontro com as formas mais antigas de danças circulares, descobriu o caminho para a meditação, um modo de oração sem palavras, o acesso à uma fonte inesgotável de energia, e ressalta: para sentir e vivenciar os efeitos regenerativos, curativos e terapêuticos que estas danças podem proporcionar, é preciso dançar. Bernhard Wosien aprofundou-se nas danças ritualísticas de grupos religiosos. Entre seus escritos, conta que nos primórdios do cristianismo a dança acompanhava as atividades sagradas e estava integrada aos rituais cristãos, sobretudo nos batizados e casamentos; seu encantamento pelas danças de roda dos Derviches-Mevlevi, também é marcado em seus estudos. Consideradas meios de exercício espiritual, ponte de ligação entre céu e terra, em que “o bailarino que gira procura atingir aquela visão clara e luminosa que é considerada como o ponto máximo da experiência mística divina” (WOSIEN, 2000, p. 122). Inspirando-se nas formas e nos conteúdos simbólicos dessas danças tradicionais, tomou-as como fonte de criação para suas novas coreografias, ligando seu trabalho a um propósito de cura holística, vislumbrando também suas potencialidades educativas.

Em 1976 Bernhard Wosien iniciou sua relação com uma comunidade no norte da Escócia, na cidade de Findhorn, existente até hoje; organizada de modo associativo, conhecida como modelo de ecovila, cuja construção está baseada em princípios de sustentabilidade, de respeito e de comunhão com a natureza, a Findhorn Foundation é um centro educativo e, sobretudo, uma comunidade espiritualista, alinhada com o propósito de uma cultura planetária de paz, respeito e aprendizagem com as diferenças e com a expansão evolutiva da consciência humana. À convite de Peter Caddy, um dos fundadores da chamada Comunidade de Findhorn, levou seu trabalho com as danças de roda e o especial modo de dançar seus símbolos, em roda, geralmente de mãos dadas (BARTON, 2012). A prática das danças circulares, muito bem acolhida pela comunidade à época, foi incorporada

em sua dinâmica. Logo as danças apresentadas por Wosien popularizaram-se em movimento crescente de expansão pelo mundo e, entre os tantos caminhos em que aportou, acabou recebendo o nome de *Sacred Dances*.

No Brasil, o processo de expansão do movimento traduzido como Danças Circulares Sagradas decorreu dos anos 1990 aos anos 2000. As danças se espalharam por todas as regiões do país, atingindo um público cada vez maior ao longo dos anos, especialmente nas duas últimas décadas. Propostas de cursos de formação de focalizadores foram desenvolvidas, grupos de dança se formaram em cidades de diferentes estados brasileiros. Talvez um marco da expansão seja o ano de 2002, quando foi realizado o 1º Encontro Brasileiro de Danças Circulares Sagradas em Embu das Artes, São Paulo (OSTETTO, 2006). Desde então, este e outros encontros acontecem anualmente por todo o país, reunindo pessoas e grupos principalmente para dançar em grandes rodas, como para trocar experiências e dialogar sobre seus trabalhos com as danças em diferentes áreas. Nota-se, também, que tal movimento ganha cada vez mais o espaço público, popularizando-se tanto em ambientes como praças e parques, nos aparatos de saúde, como hospitais e outros centros de atendimento especializados da rede pública, como em instituições educacionais, escolas e universidades. Alguns estudos e pesquisas dos quais se tem notícias visibilizam as potencialidades das danças circulares e contribuem na perspectiva de ampliar a oferta e o acesso dessa prática quando promovem a sua incorporação nos espaços e instituições públicas, e assumidos ou apoiados pelo Estado. Podemos observar atrelado a esse fenômeno o crescente número de eventos como vivências, oficinas, workshops, encontros, festivais, bailes, cursos de formação/capacitação em todas as regiões do país.⁴

Num primeiro olhar sobre uma sessão de danças circulares, as pessoas presentes, de mãos dadas em torno de um centro comum, formam uma roda e dançam os passos de coreografias tradicionais ou contemporâneas. A roda também pode assumir formas variadas de acordo com os movimentos sugeridos pela coreografia dançada, configurando linhas, espirais e outras imagens. Realizada em espaços abertos ou fechados, públicos ou privados, não se delimita quantidade

4 Ainda que as práticas relacionadas às danças circulares no Brasil não possam ser todas mapeadas, dada a diversidade temporal e geográfica, um panorama do movimento pode ser visualizado no portal virtual www.dancacircular.com.br.

máxima ou mínima de participantes, podendo acontecer com número bastante variado de dançantes. Não são necessários conhecimentos prévios de dança ou da coreografia, não são requisitadas habilidades técnicas específicas: apenas espera-se que as pessoas estejam presentes e abertas a entregarem-se ao fluxo da dança, a fim de partilharem da experiência do dançar. Sem finalidade de apresentar-se a um espectador, mas simplesmente como vivência pessoal e coletiva, “nas Danças Circulares não há platéia. Qualquer um pode dançar. Basta entrar na roda e abrir-se para o encontro além da palavra” (OSTETTO, 2006, p. 73). Destacamos cinco elementos como marcas ou características fundamentais de tais círculos dançantes, dadas as ressalvas de que estas não fazem parte de um código fechado ditado por alguém em algum manual, mas são princípios da unidade construída na diversidade da prática de dançantes de diferentes tempos e espaços. São eles: o repertório, os gestos e movimentos, o espaço e o centro, o focalizador e, por fim, a harmonização.

Mesmo em diálogo cada vez maior com as tradições e ritmos brasileiros, as danças de roda de antigas tradições da Europa e do Oriente Médio marcam forte presença e compõem o principal repertório entre os grupos de danças circulares. São danças de povos que habitaram e habitam países como Grécia, Albânia, Romênia, Iugoslávia, Bulgária, Polônia, Rússia, Hungria, Macedônia, França, Alemanha, Reino Unido, Turquia, Israel, entre outros. O repertório de danças circulares composto e inspirado por danças tradicionais dos continentes americano, asiático, africano vem crescendo, assim como cada dia são criadas novas coreografias feitas especialmente com a finalidade de dançar nessas rodas. Como apontado por Couto (2008, p. 62): “No seu repertório musical apresentam-se uma mistura estimulante de vários estilos – tradicional, clássico, popular, étnico, entre outros – a música pode ser clássica, new age, gregoriana, com as quais se dançam e cantam as raízes, o folclore, o regional e a oração dos diversos povos e culturas”.

A formação principal, e mais comum, é a do círculo. No entanto, no seu decorrer, a roda pode se abrir ou fechar, descrevendo variadas formas no espaço, caminhando em linhas ou em meandros, formamos labirintos, espirais (OSTETTO, 2006). Pode-se formar pares, formar muitas rodas, concêntricas ou espalhadas. São muitas as variações. Assim também com os gestos e movimentos, na posição

e ação dos braços, mãos, pernas, joelhos, pés, que cada corpo desenvolve dentro das suas possibilidades, fazendo a roda ganhar novas formas e figuras.

Parte do ritual comum a essas danças é a preparação do espaço, configurado principalmente por um centro em torno do qual a roda irá girar. O centro de um círculo é o que demarca a equidistância de todos os pontos da circunferência formada, assim, cada pessoa se vê simetricamente posicionada em relação às demais que se conectam por um ponto comum, para onde a atenção de todas converge. Este centro pode ser imaginário ou representado por elementos variados, ao gosto de quem o compõe – tecido, lenços, velas, flores, arranjos, objetos simbólicos – e servirá como uma referência de orientação no espaço, de organização da roda.

Uma pessoa conduz a roda, apresentando a dança e compartilhando a coreografia. Essa pessoa é responsável por manter o foco do grupo em torno do centro no qual está girando, por isso é chamada de focalizadora: alguém que ensina os passos para que a roda inicie e aconteça, atuando como uma referência na roda de dança. Além de demonstrar a coreografia e coordenar os movimentos do grupo, muitas vezes os focalizadores e as focalizadoras contam histórias e dão visibilidade a significados de uma determinada dança que será dançada, estabelecendo uma atmosfera especial, buscando fazer com que a experiência do dançar ocorra com a melhor qualidade, fazendo “conexão com energias mais sutis que dão apoio à vivência do grupo em questão, sentindo as vibrações harmônicas e desarmônicas” (RAMOS, 2002, p. 189).

É intrínseca à pessoa que focaliza a sensibilidade para orientar a roda em direção à sua realização plena, harmonizando e possibilitando a criação de sentidos. Desta forma, compreende-se que a harmonização, como elemento constitutivo de uma sessão de dança circular, é a busca por conectar as pessoas ali presentes ao espaço sagrado que poderá se estabelecer no grupo. Num momento, geralmente inicial, propõe-se que cada uma e cada um volte sua atenção ao “aqui e agora”, trazendo o foco para o momento presente. O olhar, a escuta, o silêncio, a respiração, são acionados para que o corpo se faça presente com o máximo de sua sensibilidade para viver aquela experiência.

Todos esses elementos destacados são apenas uma tentativa de apresentar uma noção do que pode ser uma sessão de dança circular. Obviamente essa

descrição tem seus limites no que concerne à multiplicidade de modos de fazer de cada grupo, focalizadora ou focalizador, assim como não substitui o saber pelo corpo, pois a experiência do dançar é em si inenarrável. Esta apresentação serve também como convite a quem nunca viveu, para que viva essa experiência com a dança circular, criando suas próprias percepções, sentimentos e narrativas.

Articulando diferentes saberes: as danças circulares como tema de pesquisas em educação

A crescente produção de conhecimento sobre o tema das danças circulares no Brasil é uma novidade notável, que no campo da Educação aponta interessantes resultados positivos em monografias de conclusão de curso, dissertações de mestrado e teses de doutorado. Experiências em cursos de formação e projetos de extensão universitária, assim como nos espaços de formação continuada de professoras e em escolas, são importantes avanços rumo ao processo de visibilização e legitimação das danças circulares como práticas de educação, cultura e arte.

A partir de um levantamento no banco de teses e dissertações do Portal de Periódicos CAPES/MEC, traçamos um panorama da produção no período de quinze anos entre 2002-2017, elencando os trabalhos encontrados na busca pela palavra-chave “dança circular”. Desde que começou a ser pesquisado na academia, a dança circular é um assunto que interessa a disciplinas de diferentes áreas do conhecimento. Devido à complexificação na construção do conhecimento acadêmico contemporâneo, os limites e fronteiras entre disciplinas são colocados em questão, e as propostas interdisciplinares e transdisciplinares vêm ganhando espaço no discurso científico. A circularidade, expressa na roda de dança, pode inclusive ser uma imagem para pensarmos o próprio conhecimento produzido nestas teses e dissertações. Propostas multi, inter e transdisciplinares sugerem a articulação entre diferentes disciplinas, assim como entre saberes acadêmicos e não-acadêmicos, científicos e não-científicos. Indicam uma forte ruptura paradigmática com a ciência moderna europeia ocidental, ao considerar sabedorias tradicionais de culturas ancestrais na produção do conhecimento que integra objetividade e subjetividade. As danças circulares, por suas próprias características e práticas, se

apresentam como uma nova via de produção de conhecimento, de modo que os trabalhos que abordam as danças circulares inscrevem tendências inovadoras na produção de conhecimento acadêmico, sobretudo com temas pertinentes à área da Educação.

O número total de trabalhos encontrados neste levantamento foi de vinte e três (23): nove (09) teses de doutorado, sendo três (03) realizadas em programas de pós-graduação em Educação, duas (02) em Ciência da Religião, uma (01) em Ciências Médicas, uma (01) em Biociências, uma (01) em Enfermagem, e uma (01) em Psicologia; Quatorze (14) dissertações de mestrado, sendo três (03) realizados em programas de pós-graduação em Educação, duas (02) em Ciência da Religião, duas (02) em Artes Cênicas, uma (01) em Psicologia, uma (01) em Comunicação, uma (01) em Memória Social, uma (01) em Ciência da Motricidade, uma (01) em Saúde da Família, uma (01) em Enfermagem, e uma (01) em Enfermagem Psiquiátrica. Dentre os trabalhos encontrados, destacamos os estudos que articulam as danças circulares à educação e à formação docente, tema de nosso interesse: quatro (04) teses de doutorado e três (03) dissertações de mestrado, os quais damos a conhecer, traçando a seguir um panorama de conteúdos e abordagens.

A pesquisa “Educadores na roda de dança: formação-transformação” (OSTETTO, 2006), realizada na UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), foi a primeira tese de doutorado sobre danças circulares, produzida num programa de pós-graduação em Educação e localizada no banco de dados consultado. Partindo do questionamento dos paradigmas racionalistas que engendram os cursos de formação inicial e continuada, a pesquisa buscou discutir outras dimensões da formação de professores. Desenvolvida por meio de encontros circulares-dançantes com quatro grupos de educadoras, no plano teórico dialogou com referenciais da arte e da psicologia de C. G. Jung. A experiência vivida com as educadoras, no processo da pesquisa, permitiu a proposição da *dança circular sagrada* como possibilidade singular de acessar o que a autora chama de “ser da poesia” – território da criação e reinvenção, presente/escondido em cada ser. No plano analítico, discute também quatro aspectos identificados no processo circular: o arquétipo do mestre-aprendiz, o silêncio como atitude que acolhe, o círculo-mandala como símbolo integrador na educação e, por fim, a afirmação da alma e da beleza – o outro lado da racionalidade.

Outra tese, “Dança Circular Sagrada e seu potencial educativo” (COUTO, 2008), foi defendida no programa de doutorado em Educação da UNIMEP (Universidade Metodista de Piracicaba) e investigou relações entre a dança, o sagrado e a educação. Abordando estudos de cultura corporal e motricidade humana, a autora lança mão de teorias antropológicas e filosóficas para abordar o potencial educativo das danças circulares. Por meio da pesquisa com grupos de estudantes do curso de Educação Física, a autora discorre sobre a abertura nos cursos de formação docente para a Arte, como produto e processo culturais, e destaca a importância de ações pedagógicas nas universidades que encorajem o acesso ao próprio potencial criativo por parte dos estudantes e os faça compreender a importância desse papel educativo na sociedade. Assim a dança é apresentada como possibilidade de uma ação educativa significativa.

Defendida no programa de pós-graduação em Psicologia da PUCC (Pontifícia Universidade Católica de Campinas), a tese de doutorado “O professor de corpo inteiro: a dança circular como fonte de promoção e desenvolvimento da consciência” (ANDRADA, 2014) resultou de pesquisa desenvolvida como ação da Psicologia Escolar. Investigou a potencialidade das danças circulares na promoção da tomada de consciência de professores da rede pública de ensino sobre suas condições de docência e seu papel na educação. Com base nos pressupostos teórico-metodológicos da Psicologia Histórico-Cultural, a pesquisadora observou que as danças circulares com seu gestual, coreografia, movimento e ritmo, atingem a dimensão sensível dos professores, favorecendo reelaborações afetivas de sua vivência dentro da escola pela possibilidade de atribuição de novos significados e sentidos à sua prática, às suas condições de vida e trabalho e ao seu papel na educação escolar.

Investigando o potencial das Danças Circulares Sagradas para o processo educativo nos espaços formais e não formais, a partir de significados atribuídos pelas participantes de oficinas de educação estética, a tese de doutorado “Transformações pessoais: no embalo da roda o reencontro com a natureza do ser” (MADALÓZ, 2016), foi defendida na UPF (Universidade de Passo Fundo). Estabelecendo uma posição de escuta, compreensão e interpretação diante da inserção das danças nos diferentes espaços educativos como fonte potencializadora de uma cultura

e educação para a paz, explicita uma cosmovisão estética pautada na formação para a sensibilidade, que percebe os seres humanos como partícipes do processo ensino-aprendizagem.

Entre as dissertações de mestrado, localizamos a primeira realizada em um Programa de Pós-graduação em Educação: “Danças Circulares Sagradas: Pedagogia da Presença, do Ritmo, da Escuta e Olhar Sensíveis” (BARCELLOS, 2012), defendida na UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). A autora investigou elementos suscitados no círculo de dança a partir das percepções que emergiram de relatos de participantes. A pesquisa deu visibilidade à experiência do dançar e aos sujeitos dançantes, levando em conta a dimensão do sensível contida nos gestos, palavras e olhares. Conferiu-se na dança uma possibilidade para o exercício da experiência solidária do estar-junto, da experiência coletiva e individual do olhar e da escuta sensíveis, que se manifestam ao longo de sua prática. A autora apresenta as Danças Circulares Sagradas como importante veículo para construção de uma Pedagogia do Sensível.

“Hau kola! Narrativas sobre danças circulares, comprometimento intelectual e comunicação genuína” (PIRES, 2014), dissertação defendida no Programa de pós-graduação em Educação da UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina), apresenta o estudo realizado no espaço da roda de dança circular em uma APAE (Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais). Investigou a possibilidade de trocas comunicativas sem intenções pedagógicas, ou seja, a comunicação genuína entre pessoas com comprometimento intelectual e o entorno não deficiente, desconstruindo-se a unilateralidade das relações e a artificialidade das interações. Por meio de narrativas das histórias de vida dos dançarinos-alunos, favorecidos e estimulados pela comunicação indireta, simbólica e arquetípica do movimento, nas danças dos vários povos, o narrador exilado na psique recuperou voz. Em uma miríade de cores e imagens do desconhecido, o caleidoscópio de achados, símbolos e histórias ganha contornos em diálogo com o mosaico de autores da psicologia analítica, arte, estudos (auto)biográficos e comprometimento intelectual.

A dissertação de mestrado em Educação “Danças Circulares Sagradas: Potencialidades interculturais na formação de educadores” (MORESCHI, 2017) produzida na UFMT (Universidade Federal do Mato Grosso), investigou a

potencialidade das Danças Circulares Sagradas para a formação de educadores na perspectiva da Educação Intercultural, tendo o corpo como lócus de aprendizagem e análise. A pesquisa foi realizada por meio de oficinas de danças circulares com um grupo de educadoras, sendo caracterizada como pesquisa-ação. No contexto da educação que passa pelo corpo, a dança, como uma expressão de identidade e cultura, é apontada como prática social de grande potencial, sendo uma experiência educativa que, no dizer da autora, só pode ser transformadora porque se atreve a valorizar a cultura do Outro e as diferentes identidades inscritas nos corpos dançantes.

Como podemos observar a partir dos resumos, do universo de sete (07) trabalhos em Educação, cinco (05) relacionam-se à formação docente. Ostetto (2006), Couto (2008), Andrada (2014), Madalóz (2016) e Moreschi (2017) verificaram nas danças circulares um recurso potente para a formação de professores. Estes trabalhos têm em comum a proposição de dançar com grupos de professoras em formação inicial ou continuada, produzindo dados a partir da experiência aberta aos participantes no contexto da pesquisa. Em universidades, disponibilizadas como disciplina eletiva para estudantes, e em escolas ou outros centros educacionais, oferecidas a professoras já atuantes, as danças circulares são encaradas como um momento de formação docente.

Tais pesquisas são importantes porque dão visibilidade a práticas consideradas alternativas no campo da formação inicial e continuada, pois na grande área da Educação a maioria das propostas formativas ainda está centrada em concepções racionalistas, manifestas nas atividades intelectuais que valorizam o pensamento acima de qualquer outra função. Descuidando da arte e das dimensões do sensível, comumente têm-se por formativo o momento de leitura e discussão de textos, exclusivamente, abarcando questões conceituais. Neste sentido, dançar em roda surge como uma prática alternativa, um recurso para ativar e desenvolver outras esferas que constituem a pessoa-docente, criando possibilidades para que experienciem de forma inédita o corpo, em suas múltiplas sensibilidades. Propostas como estas são fundamentais na construção de perspectivas contra-hegemônicas, que afirmam o lugar da arte e da sensibilidade como legítimos de existir e se manifestar nas instituições educacionais.

A sabedoria docente-dançante e suas reverberações na Educação

Os saberes que orientam a prática docente são múltiplos e advêm de variadas matrizes. Na articulação entre teoria e prática, experiência e reflexão, inscreve-se o que se vem chamando, no campo de estudos sobre formação, de “saber docente”. Em seu cotidiano, a cada diferente situação, professoras e professores precisam agir mobilizando teorias, metodologias, habilidades. Conforme recente pesquisa de uma das autoras desse texto (DUVIDOVICH, 2018), há um conjunto de saberes experienciais, articulado ao repertório teórico e às concepções políticas, éticas e estéticas, que emergem de forma reflexiva nas narrativas de professoras que dançam, que pode ser compreendido como uma *sabedoria docente-dançante*. Esta sabedoria é gestada e cultivada por uma docência que sonha e dança, que se põe a anunciar transformações no sentido de uma educação circular, inclusiva, intercultural, sensível e poética. Tal como discutido na pesquisa referida, as aprendizagens geradas em uma roda de dança ampliam olhares, expandem as possibilidades de ver o mundo e enxergar as coisas sob novas perspectivas, celebram a pluralidade cultural e acionam a expressão das singularidades identitárias. Estas características vão na contramão da tendência monocultural que assola a escola que se pronuncia “neutra”, mas que, dessa forma, assume o lado da padronização, massificação, homogeneização e embrutecimento coletivo.

A figura docente-dançante projeta-se como protagonista na subversão desses valores empobrecedores. Resistindo às “falsidades coletivas que procuram anular a visão e audição da alma” (ESTÉS, 2007, p. 21) animamos o mundo com nossa dança. Em círculos concêntricos, vivificamos culturas de tradições ancestrais e celebramos nossa ligação com o cosmos. Isso tudo também na escola – por que não?

Na conexão com camadas mais sutis e profundas, individual e coletivamente, lugares historicamente negados nas instituições de ensino são acionados: a sensibilidade, o coração, a alma. Chamamos o corpo inteiro para o aqui e agora e fazemos disso um objetivo de nossa prática docente (DUVIDOVICH, 2018). Mesmo e apesar dos que não escutam o chamado para a vida da alma, com coragem e sabedoria, enfrentamos desafios e avançamos nosso caminhar pelas trilhas da

educação, tocando aqueles e aquelas que estiverem abertos e disponíveis, com nossas linguagens expressivas, lúdicas, poéticas, como as rodas de dança.

Quando implementamos o formato da roda, nas pesquisas e práticas em educação, seja na escola, seja na universidade, estamos abrindo passagem para que se criem novas relações, inspiradas e baseadas na circularidade. No círculo formamos pontos de uma mesma figura, lado a lado, voltando-nos para um centro comum, sem abrir mão de nossas individualidades, nosso olhar converge para o que nos une. Não é simples, muito menos fácil. Mas seguimos na batalha íntima e coletiva, plena do desejo de transformar as estruturas quadradas das instituições que nos aprisionam dentro de caixinhas. No atual contexto e diante das desafiadoras previsões de futuro, nossa ação para romper com a linha reta dos autoritarismos e desenhar novas formas possíveis é urgente: educar-nos para transgredir, pela arte, pela poesia, pela ancestralidade que anima nossas rodas de dança.

Referências

- ANDRADA, P. C. **O professor de corpo inteiro**: a dança circular como fonte de promoção e desenvolvimento da consciência. Tese (Doutorado em Psicologia) - PUCCampinas, Campinas, 2014.
- ARAÚJO, R. **Iê, viva meu mestre**: A Capoeira Angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa. Tese (Doutorado em Educação). USP, São Paulo, 2004.
- BARCELLOS, J. T. **Danças circulares sagradas**: pedagogia da presença, do ritmo, da escuta e olhar sensíveis. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação – UFRGS, Porto Alegre, 2012.
- BARTON, A. **Danças circulares**: dançando o caminho sagrado. São Paulo: TRIOM, 2012.
- CATIB, N. **Os ritos das danças xondaro e do terreiro da aldeia guarani m'bya – aguapeú e das danças circulares**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Motricidade). UNESP, Rio Claro, 2010.
- CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.
- COUTO, Y. A. **Dança circular sagrada e seu potencial educativo**. Tese (Doutorado em Educação). UNIMEP, Piracicaba, 2008.
- DUVIDOVICH, M. L. **Quando a sabedoria das danças circulares sagradas toca a educação**. Dissertação (Mestrado em Educação). UFF, Niterói, 2018.
- ESTÉS, C. P. **A ciranda das mulheres sábias**: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GARAUDY, R. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.
- GUELMAN, L. C. A tradição como tradução continuada e a experiência narrativa de grupos culturais do Cariri. In: GUELMAN, L. C. AMARAL DOS SANTOS, J., GRADELLA, P. A. (Orgs.) **Prospecção e capacitação em territórios criativos**: desenvolvimento de potenciais comunitários a partir das práticas culturais nos territórios Cariri (CE), madureira, quilombo da machadinho e paraty (RJ). Rio de Janeiro: Ed. Mundo das Ideias/CEART, 2017.
- HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1971.

- JAFFÉ, A. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- JUNG, C.; WILHELM, R. **O segredo da flor de ouro**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- MADALÓZ, R. J. **Transformações pessoais: no embalo das danças circulares o reencontro com a natureza do ser**. Tese (Doutorado em Educação) – UPF, Passo Fundo-RS, 2016.
- MALOMALO, B. **Filosofia do Ubuntu: Valores civilizatórios das ações afirmativas para o desenvolvimento**. Curitiba: CRV, 2014.
- MORESCHI, S. M. **Danças circulares sagradas: potencialidades interculturais na formação de educadores**. Dissertação (Mestrado em Educação) - UFMT, Cuiabá, 2017.
- NOGUERA, R. Filosofia africana na antiguidade: tecendo mundos entre ancestralidade e futuridade. In: KOHAN, W.; LOPES, S.; MARTINS, F. (orgs). **O ato de educar em uma língua por ser escrita**. Rio de Janeiro: NEFI, 2016.
- OSTETTO, L. E. **Educadores na roda de dança: formação – transformação**. Tese (Doutorado em Educação). UNICAMP, Campinas, 2006.
- OTELLO, R. C. ; VIEIRA, M. S. A Mestra da Ciranda: Entrevista com Lia de Itamaracá. In: **Revista Urdimento**, v. 2, n.27, p.458-466, Dez. 2016.
- PIRES, A. P. **Hau Kola! Narrativas sobre danças circulares, comprometimento intelectual e comunicação genuína**. Dissertação (Mestrado em Educação) - UFSC, Florianópolis, 2014.
- RAMOS, R. **Danças circulares sagradas: uma proposta de educação e de cura**. São Paulo: TRIOM, 2002.
- RODRIGUES, G. **Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- SABINO, J.; LODY, R. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- SILVA, R. L. **O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea**. Tese (Doutorado em Artes). UNICAMP, Campinas, 2010.
- SILVEIRA, N. **Jung: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- WOSIEN, B. **Dança: um caminho para a totalidade**. São Paulo: TRIOM, 2000.

Arte-educação-ambiental no esperarçar do quilombo mata cavalo

Cristiane Carolina de Almeida Soares¹

Regina Aparecida da Silva²

Michèle Sato³

O esboço da arte

Para esboçar estas linhas, remetemo-nos às vivências, estudos e reflexões trilhados pela pesquisa que denominamos “*Educação ambiental na comunidade quilombola de Mata Cavalo: diálogos da arte, cultura e natureza*”, finalizada no ano de 2018. Nosso objetivo foi a realização de um mapeamento social (SILVA, 2011), com ênfase na cultura da comunidade quilombola de Mata Cavalo. Assim, buscamos compreender a aproximação entre a cultura e a natureza, tendo como foco a retomada das manifestações culturais, que permeiam os hábitos ancestrais que resistem à margem do poder, junto a um povo que produz seu conhecimento em condições de extrema desigualdade, com evidências de luta e de sofrimento. Vargas (2014) afirma que, neste quilombo, estão presentes artefatos e vestígios da

1 Arte-educadora, comunicadora, mestra e doutoranda em Educação pela UFMT, pesquisadora do GPEA-UFMT. Teve na orientação de sua pesquisa, as professoras Regina Silva e Michèle Sato, do Programa de Pós-Graduação em Educação, UFMT. Contato: pedrapapeletesoura@gmail.com

2 Bióloga, mestra em Educação, Doutora em Ciências pela UFSCar, Pós-Doutorado em Educação pela UFMT, pesquisadora do GPEA-UFMT. Contato: rasbio@gmail.com

3 Bióloga, mestra em Filosofia, Doutora em Ciências pela UFSCar, Pós-Doutorado em Educação pela Universidade Coruña, pesquisadora do GPEA-UFMT. Contato: michelesato@gmail.com

labuta diária e da tortura das/os negras/os, que mesmo após estarem libertas/os da escravidão, sofriam e ainda sofrem a violência por parte dos fazendeiros da região, na tentativa de expropriar os moradores originais. A arte-educação-ambiental foi a linha mestre à pesquisa que buscou desenhar um mapa que não fosse um mero registro, senão uma imagética cultural ilustrada pela educação popular.

O quilombo é localizado em Mato Grosso, nas proximidades de Nossa Senhora do Livramento, recebeu suas terras provenientes da Sesmaria Mata Cavallo no ano de 1883, por meio de doações e também por compra pelas antigas pessoas que foram escravizadas, e que por muito tempo foram perseguidas, humilhadas, presas e expulsas de seus territórios pelo racismo estrutural das grandes fazendas. Os habitantes de Mata Cavallo ainda sofrem com a discriminação racial, pois suas necessidades básicas como moradia, coleta de lixo e atendimento médico são cerceadas pelo descaso do poder público. Os problemas podem ser os mesmos de uma comunidade não negra, mas a morosidade instituída no jogo de cartórios, adicionada ao descaso organizacional do governo, são exemplos concretos do racismo ambiental, que alia a condição racial às dificuldades socioambientais do quilombo.

Contudo, a luta pelo usufruto das terras que lhes são legítimas, pelo direito da ancestralidade que envolve todo o seu modo de vida, é o que alimenta a resistência deste povo (SIMIONE, 2008; MOREIRA, 2017). Nesse sentido “foi percebido que os aspectos histórico-culturais reafirmavam as lutas do passado, enquanto os espaços de articulação política representavam as labutas do tempo presente e as prospecções do futuro da comunidade” (SOARES, 2018a, p. 62). Hoje Mata Cavallo possui vários aliados de lutas, incluindo o Grupo Pesquisador em Educação Ambiental, Comunicação e Arte (GPEA), que há muito vem construindo diversas pesquisas militantes, aliando as necessidades do quilombo e da academia, em processos de investigação científica, formação, comunicação ou construção de políticas públicas.

Há mais de cem anos lutando pela posse definitiva de suas terras, as/os quilombolas de Mata Cavallo enfrentam um processo político de exclusão social, onde seus direitos são negados e seu território carece da mínima infraestrutura (SIMIONE, 2008; BARCELOS, 2011; MOREIRA, 2017). Em uma grande extensão

de terra doada por sesmaria, falta habitação para seus donos originais. Neste solo consagrado pelo suor dos ancestrais quilombolas, não mais floresce a vegetação nativa como antes. Com o avanço do agronegócio, cada vez mais se extinguem os frutos típicos da região, que é banhada por abundantes córregos e rios, onde os peixes estão cada vez mais escassos, por conta da contaminação proveniente dos garimpos que devastaram a natureza e que persistem clandestinamente.

Ainda que os direitos das/os quilombolas sejam negligenciados, há evidências que legitimam a resistência deste povo. A presença dos marcos históricos e artefatos do tempo da escravidão são provas incontestáveis da violência sofrida, que permeia em espaços coletivos da comunidade e também dentro de fazendas, com acesso negado ou restrito. Contudo, as expressões observadas por meio das festas, artes, religiosidade, comidas típicas e hábitos que vieram do tempo das/os escravas/os ainda perduram entre os modos de vida, e o enlace entre a cultura e a natureza representa um importante aspecto da luta quilombola.

Nossos objetivos foram construídos pela cartografia das dimensões dialógicas que entrelaçam a arte, a cultura e a natureza, buscamos possibilidades educativas da valorização quilombola por meio dos diálogos da arte-educação-ambiental, que, conforme afirma Quadros (2013), possibilita a articulação e sensibilização das identidades de resistência.

No percurso metodológico, decidimos vivenciar, compreender, interpretar, desenhar e colorir a fecunda relação que as/os quilombolas têm estabelecido entre cultura e natureza, vislumbrando as possibilidades da arte-educação-ambiental como uma das táticas de resistência contra os prejuízos socioambientais e preconceitos disseminados ao longo dos anos. Nossa vivência não teve a pretensão de debater a função das artes, ou seu atributo minimalista de que para nada serve. Aliando pesquisa e militância, nossa metodologia científica escolheu a escuta sensível para valorizar os saberes, os fazeres, as autonarrativas das lutas, os sonhos e os desejos coletivos que promovem a visibilidade quilombola nos múltiplos aspectos culturais que se conectam com as dimensões ambientais.

Compreendemos que este mapeamento é uma tática de resistência (SILVA, 2011) que, para além de um mero registro, construiu diversas possibilidades de legitimação do modo de vida desta comunidade, num enredo de cores, festas,

gastronomia, rezas, valores, simpatias, mitos, ritos e gritos de lutas, frequentemente associados aos elementos ecológicos locais, que contribuem no tempero do alimento, nos ornamentos das festas, nos instrumentos religiosos, no vestuário da dança, ou no design de interiores que embelezam o conjunto arquitetônico do quilombo.

O retrato de Mata Cavalo, ainda que de um instante, nos possibilitou vislumbrar todas estas dimensões interligadas, para que organizássemos os aspectos que, nestes estudos, representassem a cultura de Mata Cavalo: os *marcos históricos*, as *expressões artísticas*, as *comidas típicas* e as *festas*. Neste diálogo etnográfico, partilhado e sensível junto a pessoas de referência na luta quilombola, formaram-se alianças na partilha de lutas, sonhos e conhecimentos: no espaço escolar, na beira da estrada, nas casas das/os moradoras/es da comunidade, nas festas, rezas, em meio às labutas do cotidiano, ecoam as vozes das/os habitantes que buscam legitimar seus hábitos originários de um habitat africano.

O desenho da cultura e a natureza

Em Mata Cavalo, as evidências dos tempos da escravidão, a violência e o sofrimento são comprovados pela presença de artefatos e vestígios da tortura das/os negras/os escravizadas/os que, mesmo depois de libertas/os, continuavam tendo seus direitos básicos de sobrevivência negados, sofrendo a expropriação de seu próprio território, onde os relatos da comunidade validam todo este processo de pesquisa e registros.

Nossas escolhas metodológicas e epistemológicas relacionam-se com o olhar partilhado pelo GPEA, que há mais de 20 anos propõe em suas pesquisas e atividades, construções coletivas, dialógicas e participativas. Conforme Trajber e Sato (2010), o GPEA elabora projetos ancorados nos princípios da educação ambiental com base comunitária e popular, possibilitando a partilha de conhecimentos científicos e tradicionais, onde os diálogos partilhados nas pesquisas, experiências e projetos se convertem em aprendizagem, tanto do grupo pesquisador, quanto da comunidade. A inspiração sociopoética reverberou em todos os momentos, conforme Sato et al (2005), e nos possibilitou o saber, o fazer e o sentir da educação ambiental,

por meio de alianças e da formação coletiva do conhecimento teórico, aliado às intervenções e vivências da comunidade, sobretudo, instigando a importância da luta política.

Para dar vazão às lutas e à multiplicidade cultural de Mata Cavallo, recorreremos ao Mapa Social, uma metodologia fundamental para estabelecer a relação entre a cultura e a natureza como forma de resistência cultural neste território, pois:

O Mapa Social é essencialmente sinônimo de alteridade. Este estudo se faz em uma trajetória contrária à colonialidade. Desejamos reconhecer o Outro sempre negado no processo histórico de ocupação deste Estado. Buscamos reconhecer as identidades de resistência e registrar por meio das autonarrativas a existência de diversos grupos sociais historicamente inviabilizados (SILVA, 2011, p. 47).

Nos desenhos inspirados ao mapeamento, as observações etnográficas assumiram um caráter ainda mais legítimo do que seria o registro de mapas com uma precisão cartográfica, comum nos mapeamentos geográficos. Gomes (2015) afirma que os mapas elaborados de forma participativa oferecem muito mais do que a demarcação cartográfica de um território: traçam linhas de conflitos e disputa por território, vinculam modos de vida, trabalho e crenças, relatam problemas socioambientais, dentre outros aspectos.

Esta metodologia mapeou referências culturais por meio dos relatos na comunidade, observando artefatos antigos, ornamentos e desenhos na escola. O contexto desta pesquisa foi enriquecido pelas vivências em situações diversas: nas visitas às associações, nos diálogos das entrevistas nas casas das/os moradoras/es da comunidade e com as/os estudantes, com as gestoras e professoras/es na escola, nos momentos arte-educativos, nas observações e interações em eventos, oficinas, formações, feiras e movimentos dentro e fora do espaço escolar.

Contudo, esses acontecimentos, muitas vezes espaçados, formaram aspectos isolados que fizeram maior sentido na Oficina de mapeamento social da cultura quilombola de Mata Cavallo, onde as discussões partiram da força da coletividade

no processo formativo conduzido pela educação popular, com a partilha das dificuldades pretéritas, das labutas no presente e na esperança de um futuro melhor (SOARES, 2018b). Dessa forma, conduzimos um mapeamento participativo, utilizando uma linguagem simples e acessível, consubstanciada principalmente pelas informações das narrativas da comunidade, sobretudo para que as pessoas se reconhecessem como protagonistas de suas próprias histórias.

Para reunir os principais aspectos culturais de Mata Cavalo, optamos pela utilização dos mapas pictóricos, que, conforme Fiori e Almeida (2005) são melhor visualizados por pessoas que não têm conhecimento de cartografia e promovem também a valorização da arte e cultura, sendo facilmente compreendidos por boa parte do público a que se destina, pois, “além do mapa ser um instrumento de conhecimento espacial, antes de tudo, é um produto cultural [...] como princípio a valorização da diversidade humana, histórica, cultural e paisagística” (FIORI; ALMEIDA, 2005, p. 5203).

A utilização da cartografia pictórica foi também uma forma de sobrepor os padrões convencionais de representação cartográfica. Privilegamos as autonarrativas quilombolas com os desenhos e mapas pictóricos, em vez de mapas cartográficos que, conforme Harley (1991), muitas vezes representam um tipo de hierarquia cultural colonialista. No anseio da decolonialidade, um detalhado estudo imagético foi necessário, tendo como referência as fotos, registros e relatos acerca das *expressões artísticas, comidas típicas, marcos históricos e festas* de Mata Cavalo. Os desenhos dos mapas foram detalhadamente pesquisados junto a referências que remetem a significados no contexto do quilombo (Figura 01), assim como Quadros (2013), que corporificou o sentido de imagens pictóricas perpassando pelo imaginário cultural de comunidades mato-grossenses, em um percurso bibliográfico revelador.

Figura 01: Criação do desenho de representação da Comunidade Quilombola de Mata Cavallo a partir de uma placa antiga.



Foto: Ronaldo Senra (2009). Arte: Cristiane C. A. Soares (2017).

A princípio, foi desenhado um mapa com as divisões das seis associações que fazem parte de Mata Cavallo (Mata Cavallo de Baixo, Mata Cavallo de Cima, Ponte da Estiva, Mutuca, Aguassú e Capim Verde), inspirado no mapa temático criado por SATO et al. (2010), do caderno pedagógico elaborado pelo GPEA, junto à comunidade. As cópias deste mapa foram distribuídas e preenchidas na Oficina de mapeamento social da cultura quilombola de Mata Cavallo, onde as autonarrativas de quase 80 pessoas da comunidade foram imprescindíveis para localizar os principais aspectos da cultura deste local. As entrevistas não visavam apenas as simbologias físicas, mas uma inspiração fenomenológica nos convidava a vivenciar estes momentos num processo de intuição, fruição e sensação: para nós, era muito importante compreender os sorrisos, os trejeitos dos rostos ou das mãos, as palavras mal pronunciadas, os suspiros, os murmúrios, a voz pensativa ou alegre, os olhos brilhando ou marejados pela emoção do silêncio das memórias.

Sombras, riscos e curvas das cores quilombolas

Visualizamos retratos temporários junto às considerações delineadas no caminhar desta pesquisa, que, conforme Sato (2013a), refletem aspectos sistematizados em quatro blocos temáticos ou *clusters*, reunindo características

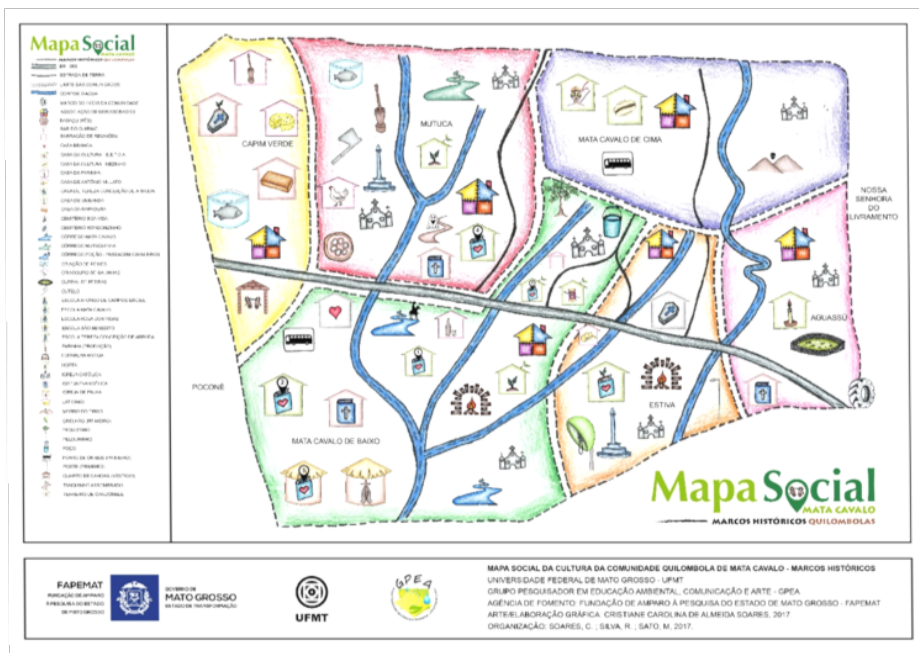
semelhantes, mas que fazem todo o sentido quando visualizadas de forma completa, observados como um todo. Dentre os saberes, fazeres e sabores, discutimos as dimensões: *marcos históricos* (Figura 2), *expressões artísticas* (Figura 03), as *comidas típicas* (Figura 04) e as *festas* (Figura 05), cada qual com seu respectivo mapa, porém, totalmente interligados e incorporados à cultura quilombola.

a) Os marcos históricos

Neste mapeamento, foi possível incluir uma parte significativa dos locais em que a comunidade identifica muitos *marcos históricos* (Figura 02), como os vestígios do tempo das/os escravas/os (pelourinho, senzala, fornalha antiga, cemitérios), locais de articulação quilombola (escolas, associações, espaços culturais, religiosos e de trabalho), as conquistas da comunidade relacionadas à comunicação e transporte (telefone público, ponto de ônibus), e sobretudo a presença de rios, córregos e espécies da vegetação nativa, dentre outros aspectos.

Ainda que parte da comunidade não conheça esses locais (especialmente as pessoas mais jovens), as narrativas foram muito detalhadas, revelando uma série de conflitos socioambientais, como a disputa por terras quilombolas e os prejuízos causados pelo agronegócio, como a perda da vegetação nativa e muitos conflitos sociais. Os danos oriundos dos garimpos relacionam-se com a erosão do solo, com a contaminação do mercúrio que inutilizou parte das águas que irrigam a região e, sobretudo, com o cerceamento do direito de acesso a locais sagrados, como os cemitérios e senzalas. A memória dos quilombolas expressa constantemente o racismo e a negação do direito do estudo escolarizado. Eles reconhecem a importância da educação que oferece potencial de articulação e discursos, fatores importantes nas lutas cotidianas desta comunidade.

Figura 02 – Mapa social da cultura de Mata Cavallo – Marcos Históricos.



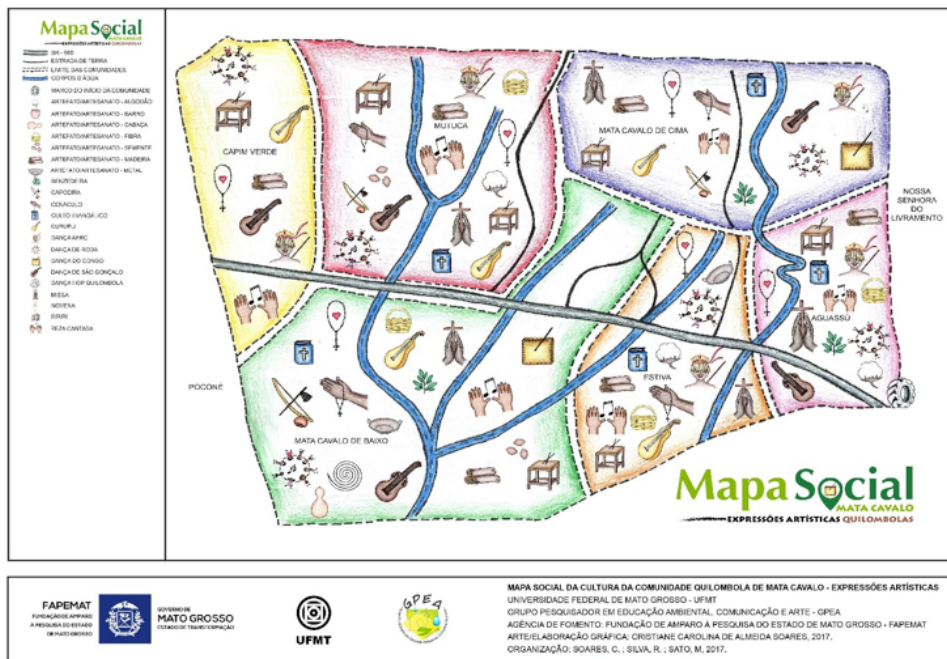
Fonte e arte: Cristiane C. A. Soares (2017).

b) As expressões artísticas

No desenhar deste mapeamento delineado pelas autonarrativas das/os quilombolas, foram incluídos os artesanatos, o jogo da capoeira, as danças, e os principais aspectos que envolvem a espiritualidade presente na cultura local. Por meio de autodenominações, os aspectos da religiosidade são valorizados e considerados *expressões artísticas* (Figura 03), pois as dimensões que movimentam as festas incorporam um sincretismo religioso que agrega elementos do catolicismo, do espiritismo, das religiões de matrizes africanas e dos cultos evangélicos. Foram demarcadas as igrejas, terreiros de umbanda e candomblé, locais onde ainda há benzedeiras e residências onde se realizam algumas rezas católicas. Foram também mapeadas as regiões onde há artefatos antigos do tempo das/os escravas/os, e

eventos com produção ou venda de artesanatos feitos com materiais retirados da natureza, bem como espaços e eventos onde ainda há a prática das danças quilombolas.

Figura 03 – Mapa social da cultura de Mata Cavallo – Expressões Artísticas.



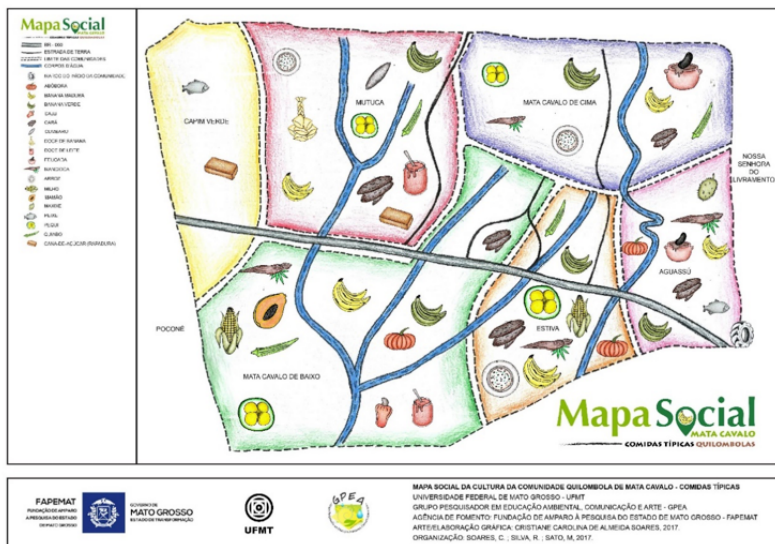
Fonte e arte: Cristiane C. A. Soares (2017).

Tanto quanto foi possível neste mapeamento, dialogamos, por meio da arte-educação-ambiental, sobre a relação indissociável entre a cultura e a natureza, e a importância da manutenção dos aspectos culturais enquanto tática de resistência. No entanto, os relatos evidenciaram o reflexo dos prejuízos socioambientais na desarticulação da cultura quilombola, quando a matéria prima utilizada para o artesanato se torna escassa ou inexistente, no momento em que os membros mais jovens da comunidade não mais se interessam em tecer redes e tapetes, dançar como seus ancestrais faziam nas festas, e até mesmo quando sentem vergonha de revelar suas crenças nos deuses e orixás de origem africana.

c) As comidas típicas

Neste mapear de saberes e sabores, percebemos também uma infinidade de pratos típicos e doces, amplamente apreciados em toda a região. O preparo destas comidas (Figura 04) é um legado ancestral. O conhecimento das saborosas receitas é repassado entre as gerações e, em muitos casos, são produzidos coletivamente para celebrações festivas, o que possibilita a união e a articulação de pessoas de diversas faixas etárias, quando se articulam para oferecer alimento gratuito nas festas, como pagamento da promessa de um santo. Os alimentos a serem vendidos (doces, farinha, garrafadas, entre outros) são preparados individualmente ou em economia solidária, onde a organização coletiva acaba por auxiliar o grupo na produção e comercialização dessas iguarias. “Os trabalhos coletivos visam ao bem comum; dessa forma, opõem-se à cultura hegemônica” (SILVA; CAETANO, 2000, p. 160).

Figura 04 – Mapa social da cultura de Mata Cavallo – Comidas Típicas. Mato Grosso, 2017.



Fonte e arte: Cristiane C. A. Soares (2017).

Contudo, foi percebido que os prejuízos socioambientais interferem também nas atividades relacionadas à alimentação em Mata Cavalu, pois as mudanças climáticas causadas pela degradação ambiental modificam drasticamente o ciclo natural de cultivo de alimentos, como a mandioca (uma das bases da alimentação das/os quilombolas), comprometendo a produção de seus derivados. Ademais, os conflitos internos e divergências de interesses acabam por desarticular as associações do quilombo, no cultivo, produção e venda do que depende da união de muitas mãos. Certas iguarias, que sempre foram oferecidas gratuitamente à população nos dias de festa, em grande medida, passaram a ser comercializadas por pessoas que provavelmente perderam oportunidades de emprego e renda, e hoje dependem exclusivamente do comércio desses produtos.

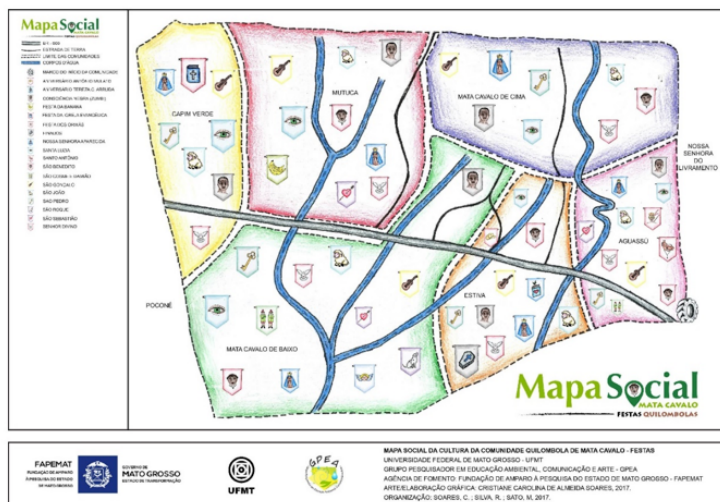
No decorrer desta pesquisa, foi surpreendente a ausência do reconhecimento dos peixes como uma comida típica quilombola. Loureiro (2006) afirma que, em Mato Grosso, esse é um dos pratos mais apreciados pela população. Conforme Amorim (2017) e os relatos do mapeamento, o local é banhado por abundantes rios e córregos. Contudo, somente o *Capim Verde* foi citado como local onde a piscicultura acontece em tanques de propriedade particular, pois a contaminação pelo mercúrio nas águas dos rios compromete a manutenção de um aspecto cultural primordial, também relacionado à alimentação dessa comunidade.

d) As festas quilombolas

Assim como em um ritual, as festas são realizadas após meses de preparação (Figura 05), e até mesmo o plantio e colheita dos alimentos interferem neste planejamento. Além das festas de santo, há celebrações anuais (como a Feira Cultural e a Festa da Banana), organizadas em muxirum⁴, onde as pessoas se reúnem, dividem as tarefas e se organizam para celebrar acontecimentos que consideram importantes.

4 Trabalho coletivo e voluntário, como nos mutirões.

Figura 05 – Mapa social da cultura de Mata Cavallo – Festas. Mato Grosso, 2017.



Fonte e arte: Cristiane C. A. Soares (2017).

Brandão (1989; 2010) afirma que as festas buscam transgredir a dura monotonia do trabalho, rompendo o silêncio habitual, possibilitando a troca de símbolos e sentidos, para partilhar a generosidade, a alegria e a fé. Assim, as festas em Mata Cavallo revivem a memória dos antepassados, oferecem a partilha de alimentos, música, danças e rezas, legitimando na educação popular a riqueza de sua cultura. Coadunando com Kawahara (2015), percebemos que preparativos festivos tentam romper com os interesses individualistas do capitalismo, pois a participação coletiva tende a prevalecer frente aos interesses pessoais.

Contudo, muitos hábitos festivos têm se perdido ao longo dos anos, com o falecimento de pessoas de referência, que faziam questão de pagar as promessas com o suor de seus esforços. Até mesmo expressões artísticas, como a dança do Congo, tendem a desaparecer, pois a maioria das/os jovens não se interessa em retomar os costumes de seus ancestrais quilombolas. Algumas festas, que anteriormente simbolizavam o pagamento de promessas e a afirmação da fé nos santos, nos dias de hoje acabam por estar mais focadas nas vendas de produtos e nos lucros individuais.

Em sua tese, Kawahara (2015) expressa que no Japão as antigas celebrações e festivais ainda vivem, contudo, hoje são preparados pela industrialização de artefatos, vestuários, comidas e até alguns atores são contratados para a caracterização de personagens folclóricas. O espaço rural é esvaziado em função do predomínio pelas facilidades urbanas, que parece ser o horizonte da maioria da população dos países com êxodo rural e superlotação dos centros citadinos.

Arte-educação-ambiental e o traço firme da visibilidade

Na trama complexa que colore esta pesquisa, há sempre as duplas faces da alegria e tristeza. Alguns quilombolas guardam em si as memórias de sofrimento dos tempos da escravidão, que trouxeram consequências para os dias atuais, em que o descaso do poder público, o racismo e os conflitos socioambientais intensificam os anseios pelo direito de permanência. Simultaneamente, as lembranças também enaltecem a arte, a cultura, a natureza, a sabedoria, a força e o cuidado que constroem um quilombo.

Dentre os diálogos estabelecidos nas atividades de mapeamento social, buscou-se também a reflexão acerca de hábitos cotidianos que se perderam no passado. As narrativas emocionadas contaram histórias nunca antes registradas em documentos, mas que se encontravam latentes na memória dessas pessoas que lutam por visibilidade.

Considerando todo o processo de transformação histórica que essa comunidade sofreu, reconhecemos nela uma identidade cultural híbrida, na qual as novas subjetivações de identidade em movimento procuram se distanciar das dicotomias atribuídas pelo colonialismo (BHABHA, 1998), e que perpassam os espaços quilombolas e encontram novas formas de resistir e se sobressair por meio da cultura local.

As expressões culturais de Mata Cavallo são aspectos pulsantes que legitimam a relação entre a cultura e a natureza, que interferem diretamente no reconhecimento e na permanência que esse povo tanto anseia, desempenhando uma função fundamental na significação de seus hábitos cotidianos e nas atividades coletivas (SILVA, 2011). A arte exerce um importante papel articulador nessa

comunidade, que perpassa espaços escolarizados ou não, valorizando a labuta de seus antepassados. Em defesa da cultura quilombola, que se ressignifica a cada instante, recorreremos também a Brandão (2009), que valoriza a partilha entre culturas populares, o saber, a reprodução e a socialização de mapas simbólicos que orientam os participantes em seus espaços e em diferentes situações sociais e rituais.

Pudemos observar, em muitos momentos, que a cultura quilombola permite agregar as heranças ancestrais das matrizes africanas, junto aos hábitos e à biodiversidade mato-grossense, formando aspectos originais. E mesmo após o regime escravista, essa cultura continua sendo invisibilizada pelo racismo, opressão, expropriação e degradação ambiental. Percebemos que muitas/os quilombolas acabam se conformando com a limitação do acesso ao seu território e à perda de seus direitos básicos de sobrevivência, por medo ou falta de conhecimento, ocasionados pela imposição de valores provenientes das culturas colonialistas, pelo domínio exercido pelos fazendeiros da região e também pelo racismo ambiental, que inferiorizam, subjugam e violentam os seus direitos.

A realização deste mapeamento social, preocupada em não se limitar ao registro iconográfico da cultura quilombola de Mata Cavalô, buscou ampliar as possibilidades de dialogar e debater sobre a degradação ambiental, a ausência de políticas públicas e as formas de resistência, por meio da articulação da cultura e da arte-educação-ambiental. Em tempos de retrocesso, que caracterizam um quilombola pelo seu peso em arropa, mais do que nunca se faz necessário legitimar a luta desses povos contra a política fascista que viola os direitos humanos e também da terra. Entre as lutas, injustiças e sofrimentos, a arte-educação-ambiental representa um esperançar à civilização, para que não sucumbamos à bestialidade da barbárie.

referências

- AMORIM, Priscilla Mona. **Latas d'água nas cabeças: percepções sobre natureza e cultura na escola e na comunidade quilombola de Mata Cavallo**. 2017, 119 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá-MT, 2017.
- BARCELOS, Silvano Paulo de. **Quilombo Mata Cavallo: terra, conflito e os caminhos da identidade negra**. 2011, 221 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2011.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A Cultura na rua**. Campinas: Papyrus Editores, 1989.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares. **Cadernos de Pesquisa**, v. 39, n. 138, p. 715-746, set./dez. 2009.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Prece e folia, festa e romaria**. Aparecida: Idéias & Letras, 2010.
- FIORI, Sérgio Ricardo; ALMEIDA, Regina Araújo. **Cartografia turística: uma experiência com mapas pictóricos e convencionais**. In: X Encontro de Geógrafos da América Latina, 5., 2005, São Paulo, SP. **Anais eletrônicos** [...] São Paulo: 2005. Disponível em: < <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Nuevastecnologias/Cartografiatematica/07.pdf> >. Acesso em 01 mai. 2017.
- GOMES, Flávia Mara Henrique Gomes. **Mapas participativos: quando os povos grafam seu mundo – o caso do mapeamento biorregional nas comunidades quilombolas do Kaonge, Dendê, Kalembá, Engenho da Ponte e Engenho da Praia**. 2015, 71 f. Monografia (Bacharel em Geografia) – Instituto de Ciências Humanas. Departamento de Geografia, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- HARLEY, John Brian. **A nova história da cartografia**. O Correio da Unesco, São Paulo, v. 19, n. 8, p. 4-9, 1991.
- KAWAHARA, Lucia Shiguemi Izawa. **Currículos festeiros de águas e outonos: fenomenologia da educação ambiental pós-crítica**. 2015, 293 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2015.

LOUREIRO, Roberto. **Cultura mato-grossense**: festas de santo e outras tradições. Cuiabá: Entrelinhas, 2006.

MOREIRA, Déborah. **Território, luta e educação**: dimensões pulsantes nos enfrentamentos dos conflitos socioambientais mapeados no Quilombo de Mata Cavallo. 2017, 161f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2017.

QUADROS, Imara Pizzato. **Palavras científicas sonhantes em um território úmido feito à mão**: a arte popular da canoa pantaneira. 2013, 372f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2013.

SATO, Michèle. Cluster da educação ambiental: do eu isolado ao nós coletivo. In: SATO, Michèle; GOMES, Gisele; SILVA, Regina (org.) **Escola, comunidade e educação ambiental**: reinventando sonhos, construindo esperanças. Cuiabá: SEDUC, 2013a. p. 15-29.

SATO, Michèle; et al. Comunidade quilombola de Mata Cavallo, Mato Grosso, Brasil. **Série Cadernos pedagógicos**. Cuiabá: GPEA-UFMT, 2010. Disponível em: <https://gpeaufmt.blogspot.com/p/materiais-e-apoio-pedagogico.html>. Acesso em: 27 fev. 2019.

SATO, Michèle; GAUTHIER, Jacques; PARIGIPE, Lymbo. Insurgência do grupo pesquisador na educação ambiental sociopoética. In: SATO, Michèle; CARVALHO, Isabel (org.). **Educação ambiental** – pesquisa e desafios. Porto Alegre: Artmed, 2005. p. 99-118.

SILVA, Regina Aparecida da. **Do invisível ao visível**: o mapeamento dos grupos sociais do estado de Mato Grosso. 2011, 221 f. Tese (Doutorado em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Ecologia e Recursos Naturais, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos-SP, 2011.

SILVA, Marília de Almeida; CAETANO, Edson. A formação da cultura de resistência e a experiência de luta na produção de saberes. **Horizontes**, Cuiabá, v. 33, n. 1, p. 151-162, jan-jun. 2000. Disponível em: <<https://revistahorizontes.usf.edu.br/horizontes/article/view/52/71>>. Acesso em: 05 ago. 2017.

SIMIONE, Roberta Moraes. **Território de Mata Cavallo**: identidades em movimento na educação ambiental. 2008. 142f. Dissertação (Mestrado em

Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2008.

SOARES, Cristiane Carolina de Almeida. **Educação ambiental na comunidade quilombola de Mata Cavalo**: diálogos da arte, cultura e natureza. 2018. 193f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2018a.

SOARES, Cristiane Carolina de Almeida. Mapeando diálogos da cultura e natureza na comunidade quilombola de Mata Cavalo. In: **SemiEdu 2018 - 30 anos do PPGE: diálogos entre políticas públicas, formação de professores e educação básica**, 26., 2018b, Cuiabá. **Anais [...]** Cuiabá: SemiEdu, 2018, p. 1878-1892.

TRAJBER, Rachel; SATO, Michèle. Escolas sustentáveis: incubadoras de transformações nas comunidades. **REMEA – Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental**, Rio Grande, v. especial, set. 2010. Disponível em: <<https://furg.emnuvens.com.br/remea/article/view/3396/2054>>. Acesso em: 05 jul. 2017.

VARGAS, Glória Maria. Território. In: FERRARO JÚNIOR, Luiz Antonio (org.). **Encontros e caminhos**: formação de educadores ambientais e coletivos educadores. Brasília, v. 3: MMA, 2014. p. 307-314.

Numa canoa de barro: travessias poéticas do rio ao mar

Miraci Tamara Castro¹

Este texto traz um recorte da minha incursão pela escrita autobiográfica e poética em que mergulhei durante o mestrado e que frutificou no ensaio intitulado *A canoa da escritura formativa: trajetórias do barro pelo rio ao mar* (CASTRO, 2015). Nesta dissertação procurei investigar a escritura como processo de criação e como processo formativo, em diálogo com pensadores, escritores e escritoras que têm a palavra como universo de investigação e criação artística, entre eles a perspectiva fenomenológica de Bachelard (2003 e 2009), a hermenêutico-simbólica de Ferreira-Santos (2004 e 2010), Paes Loureiro (2008), Willms (2013) e Rubira (2006 e 2015), bem como a de poetas da terra e das águas: Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Manoel de Barros e Neide Arcanjo.

A investigação durante o processo explicita as dificuldades, os obstáculos, impasses, bem como a produção escrita derivada. Nela emergem imagens do barro, da ostra, da canoa, do rio e do mar, e a palavra-ação travessia, metáforas da palavra, da escrita e da arte como criação artística e de si e das artes no encontro-confronto da alteridade. Aqui, retomo o momento inicial dessa travessia e o diálogo entre a escrita poética autobiográfica e o barro.

¹ Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Cultura, Organização e Educação pela Faculdade de Educação da USP. Pesquisadora do Lab_Arte (Laboratório Experimental de Arte-Educação e Cultura) da FE-USP.

O corpo do barro

Fluxo de imagens, jorro de ideias, correnteza de palavras... Diversas metáforas da escrita são relacionadas ao elemento água e a sua fluidez, tudo o que o meu início na escrita para o mestrado não foi. Ao contrário, a imagem que me vinha era a do deserto, e sensação em que me encontrava era a de aridez, a angústia que imagino sentir uma naufraga nas areias. Angústia pela perda de falsas certezas – pontos de partida que se pretendiam de chegada. Calada, imóvel, apoiada em pedras, grandes e sólidas; sobre estas, desejos fundos e vagos, um objetivo e poucas (ou nenhuma) questões: assim desejava uma passagem rápida, fácil e indolor pelo mestrado. Pensava que isso seria possível, até as primeiras águas barrentas.

Em que pedras me apoiava: minha “experiência”² estudantil e profissional com a escrita – a facilidade com a palavra escrita, desde os primeiros anos de escola, que me deram alegrias e dores, inclusive físicas (um calo no dedo anelar direito); o trabalho como corretora de redação em cursinho (meu primeiro emprego formal, dos 19 aos 22 anos); muitas marcas de revisão em textos alheios; exíguos três anos como professora de Português, no período em que morei em Paraty (RJ). Desejos: um trabalho mais criativo, menos mecânico, ligado à escrita e à educação (voltar a dar aulas?); talvez o redespertar a uma linguagem poética, menos rígida, uma escrita ardente como a que me movia na adolescência... Uma intuição manava sob as palavras polidas do projeto de mestrado: a ponte entre escrita e barro. Tratava-se de uma proposta de pesquisa-ação, em que me oferecia como aprendiz-mediadora entre estudantes e escola, escrita e barro, presentindo a possibilidade de diálogos. Sussurros, talvez, ecoados do barro em um momento em que a palavra pedagógica, solar, cochilou e me permitiu ouvir, entre ocasos, o silêncio:

Modelar em barro personagens tão queridas na minha infância, na aquarela melancólica de um Graciliano entregue ao devaneio de uma terra de meninos

2 “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.” (LARROSA, 2014, p. 18).

de um olho preto e outro azul, e onde aranhas tecem bonitas teias coloridas que vestem os pequenos, despertou em mim uma pretensão divina, um devaneio prometeico. Encantada, o cheiro de terra úmida remontando a felizes banhos de chuva, e os grãos ásperos sob os dedos tornando-se nariz, boca, olhos, parecia que bastaria o sopro cálido para que os meninos pelados, a Guariba, a princesa Caralâmpia, Raimundo ganhassem vida e assumissem os papéis na trama de Graciliano. Pretensão brincante de uma adulta que nunca havia associado a literatura, “matéria nobre”, à delícia do barro na pele.³

A proposta me parecia viável e segura, até sua aprovação no mestrado. Então, noturnamente, minando as palavras pedras, uma incerteza feita de águas barrentas foi se tornando cada vez mais presente na angústia paralisante. Esse foi o que considero o início de minha desconstrução, ou talvez, erosão, manifesta de forma aguda quando palavras-imagens noturnas me tiravam o sono, redespertando um desejo de escrita que achava não existir mais em mim. Uma escrita de gozo há tanto tempo represada vinha corroer as palavras pedras num solo ressequido. Ao fim das disciplinas, não havia mais como protelar o início da pesquisa. Uma angústia subterrânea à clara missão de me fazer útil anoiteceu-me. E agora? A festa começou. Que fazer de mãos e pés tão inábeis? Como querer conduzir uma dança em que me sinto deslocada?

Seguindo o pulso, o fluxo sanguíneo acelerado, continuava a escavação pelo barro e pela escrita. Submersa, ela me tomava como seu canal, sua válvula de escape. E misturada ao medo de perder o controle sobre mim e o meu projeto, o gozo de me sentir viva por meio dessas palavras que não entendia e em que não me reconhecia, me desachava, desaprendia.

1. Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:
 - a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca;
 - b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer;
 - c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos;
 - [...] etc. etc. etc.

Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios. (BARROS, 2010, p. 299).

3 Trecho do projeto que apresentei no processo de seleção para ingresso no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

Essa desaprendizagem me revelou um desassossego com esquemas, mapas, fórmulas. Aquilo que para outros é pensamento sintético, forma de se achar, a mim é eco oco, deserto onde me perco. Assim, descobri: preciso de paisagem, muralhas verdes por onde o olhar possa devanear vagabundo, fluindo águas salobras, prenunciando silêncios. Não sei pensar? O tapa na cara me desvenda bugre que só pega por desvios. Então minha lucidez é só fachada, casca, forma que não me cabe, sufocando “subterrâncias”⁴? Num momento em que as pedras se desfazem em lama, me resta outra coisa senão silenciar, submeter-me, escavar, ouvir e contemplar?

À falta de bússola, ou melhor, de habilidade em me guiar por ela, fui me entregando ao chamamento da infância, aos seus cheiros. Um mergulho doído nessa lama me fez rememorar, cega como uma toupeira, que no meu mangue habita um deserto, sonho renitente que me desconcertava em menina. “Espaços-sensações que nunca vi mas são tão meus, de sonhos passados, voltam a me visitar. O deserto de um amarelo ofuscante, colunas varridas do vento árido, nem um respiro, silêncio, só” (CASTRO, 2015, p. 12).

Assim se foi construindo uma escrita de escombros: cheiros voláteis, imagens esmaecidas, sons carcomidos de uma aragem desértica. Nesse corpo foi despertando um pulso, a princípio desritmado e anêmico, mas ganhando fluxo à medida que ia me dedicando a escavar nesta investigação poética. A palavra *escavar*⁵, constante nestes escritos, não é apenas metáfora. Ela remete a diferentes campos de sentido que vão se articulando nesta escrita. Tem relação com meu contato com a argila, em oficinas de que participei, a princípio para aprender técnicas de criação cerâmica por conta do primeiro projeto de pesquisa, e depois se tornando um canal em que se revelam imagens as quais investigo pela via da palavra. Escavado é o mergulho na infância.

A menina cavouca com o cristal pontiagudo da pele à polpa cheirosa de húmus. Mas o cristal se rende à redondeza macia e a ela se incorpora.

4 Termo cunhado por Manoel de Barros (2010, p. 169).

5 Na acepção dada por Marcos Ferreira-Santos e Rogério de Almeida (2012, p. 134): “*cavocar*’ placas sedimentadas no solo da existência humana num trabalho arqueológico que nos direciona ao *anthropos*, aquilo que nos é específico e invariante, graças ao cotejamento das diferenças. Um trabalho telúrico que, portanto, *‘evoca*’ vozes memoriais entre as pedras.”

A menina se lança, dedos e unhas, ao mergulho. Entre marulhos de caracol e sibilos de lacraia. Toda ela húmus, na alegria feroz de escavar-se, dedos tornando-se linfa, olhos d'água. Busca-se infindamente no mergulho, espelhos, canais. Mas os dedos tocam uma pele áspera, lenhosa, escura. A raiz tuberosa aflautada, pálida em carne e sangue, que secreta a Lua. A Lua se banhando no escuro rio de Naiá. Os dedos mergulham a sede no alimento, rebento da terra. A ardência da busca se arredonda em cantilena. A lua é nova. (CASTRO, 2015, p. 28).

O contato com a terra se revela a mim ponte entre mito e palavra, entre sonho e meu ser desperto, possibilitando o mergulho poético. No mergulho das mãos, no cavoucar ora carícia, ora flagelo, o barro ressequido dos lugares-comuns vai se desenformando, abrindo canais em que um olho d'água se faz. Na luta amorosa, dos dedos em flor brota, marulhando, a água ansiada. A princípio tímida, receosa, sem fluxo, vai ganhando volume à medida que se aprofunda a busca, e um rio de imagens se forma: desejo e entrega ao fluxo da criação.

Ostra... o mergulho me desatraca do remanso de pedras (meu aparentemente seguro, mas raso, solo racional) e me lança ao movimento das ondas, despertando pulsões, imagens, sons, odores, emoções submersas e lhes dando canal por meio da palavra escrita. De ostra a canoa, que navega ao se deixar navegar. Pois, como canta Paulinho da Viola, “não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar”. A relação entre a terra e o mar, pela escavação, se revela nesta investigação, em que a imagem de uma ostra navegante se delinea.

magma mármore
mar
mar
mar
escavo a pedra laminar
escavo unhas dedos
ossos
no barro nascente
a linfa que me percorre se faz
inunda minhas

pálidas águas
palavras

e eu, calada ostra
a que ouve
e guarda

um fundo canto
se talha canoa
na escavação que é meu
navegar (CASTRO, 2015, p. 13).

Nessa escava-navegação, fui dando forma a pensamentos, imagens, sensações, me (desen)formando. Como se, ao abrir canais de vento e luz, coados pelas mãos que mergulham no breu do barro, na sístole-diástole de me perder-achar, me permitisse criar, navegando na linha d'água entre palavra e silêncio. Numa autoformação artesã, pois “os artífices conhecem o que fazem, na medida em que o fazem” (MONDOLFO, 1967, apud FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 30).

Trabalho de castor:
construir pontes entre mim e
mim
Pontes? Ou
velas? caravelas?
canoa?
Uma de madeira, em sua quilha cicatriz
de craca, musgo, palavras
e imagens trazidas, criadas
pela brisa, pelos ventos,
mar adentro
Do longe, mais remoto
reino sub
verso de mim (CASTRO, 2015, p. 14).

Entrega e escavação: ímpeto de criar

Ao assumir minha inabilidade com bússolas, restava me entregar à corrente de lembranças, sons e imagens que me pareciam vindos de algum lugar além do meu ser desperto. O trabalho no barro e a escavação pela escrita me aliviavam a angústia do pensar “sem rumo / sem sina”. Era preciso esquecer as “bandeiras ao largo / orgulhoso” e dar à mão à minha adormecida “menina memória”, emersa de um poema que escrevi anos atrás.

Sem rumo
 sem sina
esquecem-se
as bandeiras ao largo
orgulhoso

No dorso adormecido
a menina memória
aos passos apressados
recolhe sua estória (CASTRO, 2015, p. 14).

Esses versos voltam a mim com uma significação bem distinta daquela que lhes conferi no momento da escrita. Para meu ser desperto, a “menina memória” era um tema pungente, mas exterior a mim – personificava, em uma menor abandonada, a memória, recolhendo sua estória para não ser pisoteada pela História, “as bandeiras”, o “Largo”. Ao longo de minha “escavação”, percebi que mora em mim essa menina mítica, esquiva escavadora, à margem da minha história. A rememoração e a criação poética, ao estabelecer um distanciamento da autoimagem consolidada, possibilitaram uma compreensão mais profunda de mim:

a subjetividade do leitor só advém a ela mesma na medida em que é colocada em suspenso, irrealizada, potencializada, da mesma forma que o mundo manifestado no texto. [...] a metamorfose do ego [...] implica um momento

de distanciamento até na relação de si a si. [...] o distanciamento é a condição da compreensão. (RICOEUR, 1988, p. 58-59).

Cavoucando o barro e a palavra, sem me atentar a distinções e sistematizações, me perdendo mais que me achando, (des)aprendendo, fui me percebendo muito próxima daquela menina que escava ardentemente em busca de uma luz coada de sombras. A menina que fui e que ainda mora em mim, mas que eu havia soterrado sob as demandas do dia claro e pleno de espelhos lúcidos e vazios. Essa menina guiou a escavação pelas minhas memórias, abrindo olhos d'água na minha carne de lama.

me
esqueci para
me
tornar
pedra, quero
me lembrar
marcar no corpo
o roliço das águas
na corrente
ser-criar
o que sou (CASTRO, 2015, p. 16).

Mergulhada no mangue que me habita, o ímpeto de criar foi desabrochando em mim, despertando imagens, sons, sonhos e devaneios. Estes são meus guias para um novo caminho cujas margens tateadas no lusco-fusco se foram tecendo. Trago aqui as reflexões de Ferreira-Santos (2010, p. 70) a respeito da memória/perlaboração na compreensão e (re)invenção de si:

Na concepção psicanalítica, seria necessário *rememorar*, trazer a contribuição da história. Seria necessário atentar para a repetição (essa tentativa arquetipal de *driblar* o tempo e a morte); trazer do esquecimento o fato e seu sentido, emergir a diferença da diluição idêntica do *Mesmo*. Seria necessário *perlaborar*, um trabalho infundável destes conteúdos reprimidos para reescrevê-los (FERREIRA-SANTOS, 2010, p. 70).

A escavação por estas memórias me permitiu perceber aspectos importantes da minha pessoa, manifestos por meio da repetição em formas de sentir, (re)agir, omitir, pensar. Essa percepção tem me ajudado na compreensão mais profunda de mim, dos meus medos, sonhos e desejos, que tantas vezes me levaram a atitudes aparentemente inexplicáveis, dada a distância que eu mesma construí entre meu ser desperto e minhas “subterrâncias”.

No trabalho de me escavar, vou (des)aprendendo com o corpo minhas formas de sentir, agir, pensar. Uma das (des)aprendizagens mais importantes é que só me envolvo intelectualmente se tenho um vínculo amoroso com o que estudo: “o percurso depende da vontade, dos desejos, do impulso” (FERREIRA-SANTOS, 2010, p. 60). Então posso afirmar que só penso se *sinto*. E para sentir preciso de tempo: de caos e ordem, silêncio e som, dia e noite. E para pensar preciso de água e calor. E de terra, mãos e calos. De paisagem e poesia. Ao mesmo tempo, a escavação por minhas memórias é matéria-prima da navegação poética que me tomou, trazendo imagens tão insistentes que era impossível.

“A imaginação tenta um futuro” (Gaston Bachelard, *A poética do devaneio*)

Na intuição de que poderia chegar a uma escrita sensível, me embrenhei em busca de ouvir a voz fêmea do barro, a argila. E essa voz me trouxe um canto se fechando e se abrindo em torno de uma quilha, cicatriz feita de água, areia e lama. Por meio do barro, ostra e canoa, duas imagens silenciosas se apresentaram em diferentes momentos e formas: uma barca trazendo Iemanjá (Ou Hécate? Ou Ísis? Ou Inana?); um berço de águas abrigando em seu útero uma estrela de quatro pontas, uma folha nau ciclope, uma ocarina terracota tatuada de mar.

Na escrita, essas imagens surgem em diferentes momentos, mobilizando metáforas que me guiam, como a argila conduz a mão pelo mergulho subterrâneo. Sendo uma escrita fragmentada, não planejada, só fui perceber essas reiterações ao longo da minha escavação memorialista e de várias leituras dos meus poemas. Neles emergia um ambiente anfíbio, constituído na travessia canoeira entre terra e água, rio e mar, em que sentia ecos de obras poéticas, entre elas, com destaque, a de Manoel de Barros:

As outras dez ou doze palavras que são meus arquissemas, vêm de minha infância. São elas: árvore, sapo, lesma, antro, musgo, boca, rã, água, pedra, caracol. Acho que são palavras que me comandam subterraneamente. Arquissema, aprendi de um filólogo, cujo nome não me lembro agora, são palavras logradas dos nossos armazenamentos ancestrais, e, que ao fim norteiam o sentido de nossa escrita. [...] Essas palavras chaves, portanto, orientam os nossos descaminhos. Orientam nossa obra a fim de que não fuçamos de nós mesmos no escrever. (BARROS, 1991, p. 328).

Relaciono essa reflexão poética ao que Maffesoli (1998) denomina de “pensamento orgânico”, associando-o ao que os simbolistas entendiam como correspondências:

Assim se exprime aquela unidade subterrânea que pode, à primeira vista, escapar a uma simples concepção racionalista do mundo: os processos de interdependência. Processos que observamos cada vez mais na economia, na política e no social. Há “um princípio formal que funda essa unidade”. Um princípio que se torna mais necessário à medida que o mundo vai sendo tendencialmente levado a desagregar-se. (MAFFESOLI, 1998, p. 68-69).

Além de canoa e ostra, quais seriam meus arquissemas? Como eles orientam meus “descaminhos”? Água, barro, breu, brejo, lama, mangue, mão, margem, mar, morte, pé, pedra, rio, terra, travessia... Essas imagens sonoras atravessam o curso da minha escrita, tecendo uma teia que dá unidade e sentido a esses fragmentos. Mas como tratar essas imagens, me aprofundando na compreensão do que elas me dizem e do que revelam de mim?

O devaneio que queremos estudar é o devaneio poético, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. [...] Então as imagens se compõem e se ordenam. O sonhador escuta já os sons da palavra escrita. [...] (BACHELARD, 2009, p. 04).

Essas imagens me sugerem um caminho, bordando as margens entre o devaneio poético e a reflexão que não se fecha em conceitos, pois, como alerta

Bachelard (2009, p. 50), “o conceito, dando estabilidade à imagem, lhe asfixiaria a vida”. Em vez de uma abordagem direta, objetiva, linear de meus escritos, procurei ouvir as imagens, lambe seus sons⁶, num devaneio desperto que envolve “sentipensar” (GALEANO, 2002, p. 119) com teóricos e poetas, construindo-se “em linhas sinuosas”, “no movimento”, já que a “percepção desta realidade (simultaneamente uma e múltipla) se faz pela força centrífuga da significação e das imagens” (FERREIRA-SANTOS, 2010, p. 70).

Para Ferreira-Santos (2010, p. 64), a intencionalidade não é um dado *a priori*, ela se constrói na correlação de forças entre obra-pessoa e matéria. No mesmo sentido, para Ricoeur:

Aquilo de que finalmente me aproprio é uma proposição de mundo. Esta proposição não se encontra *atrás* do texto, como uma espécie de intenção oculta, mas *diante* dele, como aquilo que a obra desvenda, descobre, revela. Por conseguinte, compreender é *compreender-se diante do texto*. Não se trata de impor ao texto sua própria capacidade finita de compreender, mas de expor-se ao texto e receber dele um *si* mais amplo, que seria a proposição de existência respondendo, da maneira mais apropriada possível, à proposição de mundo. A compreensão torna-se, então, o contrário de uma constituição de que o sujeito teria a chave. A este respeito, seria mais justo dizer que o *si* é constituído pela “coisa” do texto (RICOEUR, 1988, p. 58).

Entressonhando com meus amados poetas

Junto à escavação pelo barro e por minhas memórias meninas, a leitura erótica⁷ de escritores como Manoel de Barros, Clarice Lispector, Neide Archanjo, João Guimarães Rosa, Hilda Hilst, e Sophia de Mello Breyner Andresen me ressoava na pele e na imaginação, fertilizando meus escritos. Como afirma Larrosa ao tratar do ensaio literário, entendido como a “reflexão sobre a própria escrita através da escrita de outros”, para algumas pessoas “o mundo e a vida, seja o que for

6 “Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina.” (BARROS, 2010, p. 257).

7 Como sugere Elni Elisa Willms (2013, p. 131), “o processo criativo é movido por essa abertura erótica, essa vontade de fazer algo diferente, embriaguez que se alimenta da imaginação, do real e da intuição, mas que também se organiza por meio da inteligência. Uma inteligência amorosa.”

que se nomeie com essas palavras, seguramente demasiado fortes, é inseparável de sua elaboração em e pela linguagem” (LARROSA, 2006, p. 188).

As palavras, seus sons, suas imagens, estórias e histórias, marcaram de modo muito intenso minha formação, colorindo meus sonhos e devaneios. No entanto, ao longo de minha vida escolar e profissional fui erigindo arrecifes que, em vez de enriquecer minha relação com a linguagem, tornaram-se um obstáculo entre mim e a criação, me alienando de uma escrita de desejo. A vivência com o barro e a escavação pela infância trouxeram à tona, de forma violenta, esse desejo pela palavra poética, candente em minha menina mítica. Ela, tão calada e arredia, emergiu e me fez vislumbrar o deserto em que eu estava me tornando, ao me forçar a um caminho que pensava necessário para “amadurecer”, mas que acabou por me afastar da dimensão do sonho e da criação poética. O reencontro com a terra e com a água, tão presentes na minha infância, me permitiram resgatar a ligação erótica com a poesia, fertilizando minhas veredas.

Foi que veio daí um passarinho e cagou na barriga do pote uma semente de roseira. As chuvas e os ventos deram à gravidez do pote forças de parir. E o pote pariu rosas. E esplendorado de amor ficou o pote! De amor, de poesia e de rosas. E havia perto, por caso, um sapo destripado e seco. A abertura do ventre do sapo também se enchera de areia e cisco. Também se fizera ele um canteiro arrumado. Foi que outro passarinho veio e cuspiu outra semente de rosa no ventre do sapo. E outra rosa nasceu na primavera. Foi um dia de glória para o nosso olhar. As rosas do sapo e do pote foram abençoadas de borboletas que pousavam nas roseiras. Houvemos júbilo! (BARROS, 2008, p. 125).

A conjunção amorosa entre imaginação e realidade, intuição, corporalidade e inteligência me permitiu também um contato mais intenso com o real, com meus sentidos em “atenção flutuante” (FERREIRA-SANTOS, 2010, p. 71), impulsionando mais escritas. A escavação pela palavra me possibilitou reencontrar/reinventar minha singularidade, mergulhando na estranheza que me habita e que me impulsiona ao risco de criar minha(s) própria(s) história(s)/estórias. Como afirma Claudia M. Ribeiro (2005, [s.p.]): “A resistência à padronização implica o desejo como fonte de criação. O desejo é revolucionário, porque sempre quer mais conexões, mais atividade criadora.”

Compreendo essa eclosão pela escrita como o que Ferreira-Santos (2010, p. 74) denomina de “catarse mitopoiética”:

momento mítico de cada pessoa em que a apresentação de imagens e símbolos vai sendo cada vez mais ampliada e significada até que a “*explosão mítica*”, como nos diz Durand, possibilita à pessoa perlaborar a sua própria estrutura mítica de sensibilidade, aliviando a repressão consciente ou inconsciente ao mito latente que direciona sua trajetória mítica.

A entrega ao caos inicial da criação me possibilitou vivenciar imagens e símbolos que iam se fazendo presentes por meio da escrita e, surpreendentemente para mim, repetiam figuras que forjara no barro. Imagens e símbolos latentes em mim que viram nessas duas formas de criação artística um canal para vir à tona e dialogar com meu ser desperto.

As palavras de Bachelard ressoam no cerne desse momento mitopoiético:

Nós somos seres *profundos*. Escondemo-nos sob as superfícies, sob as aparências, sob as máscaras, mas não somos ocultos apenas para os outros, somos ocultos para nós mesmos. E a profundidade é em nós, no estilo de Jean Wahl, uma transcendência. (BACHELARD, 2003, p. 245).

E se algo submerso em mim veio à tona, parte de meu ser diurno se embrenhou nessa busca labiríntica pela *anima*, uma busca feita de medo e de não menos desejo:

Sei que a argila e a areia se querem e se necessitam. A polpa da mão escuta o grito silente dos grãos de deserto por entre a maciez envolvente da argila. Eis seu diálogo silencioso, sua trama fugidia, nunca revelada, apenas segredada para aqueles que se entregam na dança de dedos, mãos e barro.

O grito solar da areia, espreado na cama terracota, é a tônica na átona: olho do sol crepuscular, fecundante. Momento propício de descer a semente ao útero da terra. Momento propício de alimentá-la de água e luz. Na medida sensível que só tem a mão calosa, cálida e paciente, para cuidar e esperar o primeiro botão. A esperança do jardim. (CASTRO, 2015, p. 20).

“Passageiro desta barca da linguagem / devo guiar o nome que me guia” (João de Jesus Paes Loureiro, Hinos dionisíacos ao Boto)

O mergulho no breu brejo da terra resguardada, clareando o caminho “somente com o olhar (*lumina*, em latim) que avança cotejando as penumbras e lusco-fuscos da peregrinação na profundidade dos significados” (FERREIRA-SANTOS, 2004, p. 112), me fertilizava de imagens, cheiros e desejos profundos. Como atesta o poeta, “Flores engordadas nos detritos até falam!” (BARROS, 2010, p. 220). Com o corpo no barro, sentindo no sangue a pulsação de riachos, a escavação ia revelando um rio de imagens que ganhava corpo e fluxo à medida que se aprofundava.

Essa região selvagem (*Ursprungs*), campo de forças da criação, se inscreve a corporeidade do Ser. É em meio à corrente sanguínea, na tensão da tessitura muscular, na anatomia líquida dos hormônios, na sístole/diástole cardíaca, na combustão pulmonar, na ascensão postural, no recolhimento fetal, na cópula e no ritmo equilibrante dos passos que engendramos nossos *arquétipos em flor*. (FERREIRA-SANTOS, 2004, p. 112).

As imagens que vieram à tona em meus escritos me sugerem uma estrutura mítica submersa em mim que, por meio da perlaboração, encontraram canais de contato com meu ser desperto, mas que este ainda não compreendia, pois, como afirma Bachelard (apud FERREIRA-SANTOS, 2004, p. 111): “a linguagem está sempre um pouco à frente do nosso pensamento”. Entre essas imagens, destaco agora a da canoa/canoeira.

A importância dessa imagem ficou patente quando, tocada pela ilustração de uma mulher remando em uma canoa, sem entender bem por que, escrevi num jorro: “Assumir meu destino: ser canoeira”. Foi então que percebi como essa figura, recorrente em tantas estórias, poemas, canções, se repetia em meus trabalhos no barro e na palavra. Essa percepção impulsionou ainda mais minha escrita, despertando memórias e outras imagens que iam se tecendo, no lusco-fusco.

Caillois coteja a função fabulatória com o comportamento instintivo dos animais, concluindo haver uma espécie de condicionamento biológico da imaginação, que faz com que o mito represente “para a consciência, a imagem de um comportamento de que ela sente o pedido insistente”. (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 54).

As imagens-ações *travessia, navegação*, que pulsam entre as margens de mim, ecoam em inúmeras obras de arte, sugerindo seu papel fundante no imaginário humano e em suas criações, como mostra o poeta paraense João de Jesus Paes Loureiro (2008, p. 14):

O épico se diz navegando em grandes barcos no oceano. O lírico se mostra como a navegar os rios numa canoa pequena. O poeta é marinheiro, precisa ser nauta experiente, passa por entre os escolhos, enfrenta monstros marinhos, corta ondas encapeladas, atravessa ventos contrários e tempestades. A linguagem torna-se, portanto, o grande rio oceano em que o poeta navega.

A figura do navegante, barqueiro, está presente na mitologia de diversos povos, remontando a tempos remotos. Na tradição ocidental, desponta Caronte, o barqueiro dos inferos, responsável pela travessia dos mortos pelo rio Aqueronte ao reino de Hades. O taciturno personagem está relacionado a um mito mais antigo, o de Osíris (o deus morto e renascido) e à Barca de Ísis, ritual de iniciação egípcio em que os neófitos deveriam entrar em um sarcófago e lá permanecer em transe durante três dias. Após esse período, o “morto renascia”, quando um dos sacerdotes pronunciava as palavras “Levanta-te e sai”.

Um mito mais antigo em que a travessia se apresenta remonta à Suméria: é a descida da deusa Inanna ao mundo inferior, governado por sua irmã, a terrível Ereshkigal. Na descida ao ventre da terra, a cada portal Inanna era obrigada a despír uma a uma suas joias e vestes, obedecendo às inquestionáveis leis do mundo inferior, até que, nua, chegou diante de Ereshkigal e dos Anunnaki (os sete juízes infernais). Eles puseram sobre ela os olhos da morte e, “quando pronunciaram a palavra, a palavra que tortura o espírito, a mulher pesarosa foi transformada num cadáver”. Mas, depois de três dias e três noites, Ninsikbur, “mensageiro de ventos

favoráveis” (protótipo de Hermes), clamou pela volta de sua senhora a Nanna (Deus Lua) e a Enki (serpente, senhor da sabedoria). E assim Inanna retornou ao mundo dos vivos: “a morte, como nos ensinam todas as tradições mitológicas do mundo, não é o fim” (CAMPBELL, 1992, p. 336-337). Segundo a junguiana Silvana Parisi (2012, [s.p.]):

Simbolizando uma verdadeira viagem ao inconsciente, este mito retrata os processos profundos da alma em que ocorre a morte e o renascimento, o que também é característico dos rituais de iniciação: abandonar velhos hábitos e apegos, despojar-se da antiga persona, para dar lugar a um novo modo de ser. Atravessar cada portão e ser despida implica sacrifício, entrega, rendição. Há que se ter coragem para empreender tal jornada.

Em meus escritos, as imagens da canoa e da travessia surgem associadas à escavação e ao mergulho no barro, breu e água salobra, lamacenta e morna. Mas a escuridão dessa água e desse ambiente anfíbio não me é repugnante, pois está ligada à minha infância e à minha dimensão lúdica, afetiva e onírica. É minha essa lama, tépida e macia, vinculada a sentimentos profundos, cujas raízes me levam às minhas memórias meninas.

É nessa ambiguidade entre terra e água que minha canoa vai ganhando força e me revelando outras imagens, sons, sensações e sentimentos: ostra, pedra, espelho, labirinto, rede, vento, vela, lua, cristais, silêncio, medo... Nessa navegação pelo “rio da linguagem” (PAES LOUREIRO, 2008, p. 08), as duas margens, que no início da travessia pareciam tão distantes, opostas, vão se mostrando parte de um mesmo rio, que corre para o mar. Do mesmo modo, as dimensões da minha vida prática, “política”, e onírica, “poética”, vão se revelando complementares, indissociáveis. Um novo sentido de vida e de criação se insinua “na escavação que é meu / navegar”, me revelando que se trata de uma “memória que tende mais para o futuro que para o passado, mais para o esquecimento que para a lembrança, mais para a invenção, a criação, que para o resgate da vivência original” (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 31).

Nessa toada, vida e morte vão me mostrando sua irmandade (como as deusas sumérias Inanna e Ereshkigal), duas faces do feminino, do sagrado que

nos ultrapassa. É a morte, esse mar vasto, fundo, infundo, que dá húmus à vida em toda a sua exuberância. Joseph Campbell (1992, p. 69) mostra que esses dois aspectos associados ao feminino, à mãe – beatitude e perigo, nascimento e morte – se manifestam tanto “na mitologia e no rito, como na psicologia do recém-nascido”. Ambos os aspectos se relacionam aos elementos femininos, terra e água, que propiciam tanto acolhimento e vida, como destruição e morte.

Ao tratar da relação entre mito e poema, Paes Loureiro (2008, p. 14) afirma que em ambos “ocorre o mesmo fenômeno do poético como sendo uma espécie de encantaria submersa na linguagem, capaz de emergir com um brusco jorrar de significações, impregnando de um novo sentido, o tão antigo e usual sentido das palavras”. Um dos aspectos que busquei no mestrado foi a investigação dos mitos subjacentes à minha poética, em busca de ouvir com cuidado de ostra o que me balbuciam essas “vozes subversas”. Guiada por elas ao meu inventado destino de canoeira, encontrei em mim uma Caronte, escutando vozes à distância (FERREIRA, 2004, p. 24). Como o mítico barqueiro, me reconheci ostra, a que ouve e guarda.

De ostra a canoa: a reinvenção de meu canto ecoando no outro

Ao mesmo tempo que me desperta para um autoconhecimento mais profundo, esse encontro com o Eros da criação, tendo como mediadores o corpo do barro e a água da palavra, me trouxe à consciência minha própria incompletude e com ela a necessidade de ecoar nos outros e de lhes permitir ecoarem em mim. Ostra, reencontro em meu canto “emimesmado” os marulhos e o sentido dos ventos que me fazem ecoar, ocarina, navegante da terceira margem, de mim ao outro, do outro a mim.

Este é o limite possível de aproximação: quando consigo ressoar na sensibilidade do Outro. Mas tal conquista só se dá na aceitação da distância e no reconhecimento dela: *eu sou eu e tu és tu*. A distância entre os dois entes é a possibilidade de ressonância. Caso contrário, a solvência e diluição das pessoas na indiferenciação do impessoal ou na dominação devoradora. Estamos falando de uma potência instauradora de sentidos que possibilita

a comunicação entre as pessoas na medida em que elas se ensinam como tais. Ensino como tentativa de colocar o Outro em sua própria sina... (FERREIRA-SANTOS, 2004, p. 64).

A escrita como “reinvenção de mim”⁸, no diálogo com o outro, sejam pessoas, seja a arte, me permite viver em carne e alma outras possibilidades de ser. Ferreira-Santos alerta sobre o risco de alienação que corremos ao manter uma relação meramente mercadológica com a arte: “*alienação*’ do sujeito em relação ao produto acabado, na medida em que não se reconhece como participante de seu processo de criação”. Essa alienação tantas vezes se dá em nossa formação pessoal, quando covardemente abdicamos de criar nosso percurso formativo: “poucos se ensinam como pessoas na coragem de ser, segundo a fórmula de Nietzsche, *demasiadamente* humanos” (FERREIRA-SANTOS, 2010, p. 64).

Empreender a grande e temerária aventura da criação, no embate entre nossa singularidade e a resistência do mundo social e cósmico, embate “que colore de autenticidade a nossa existência” (FERREIRA-SANTOS, 2004, p. 63), é que possibilita “uma mestria artesã, *didaskalia*”⁹ (idem, 2010, p. 61). Abrir espaço ao novo exige coragem para criar(-se), permitir aos outros e a si mesmo navegar, em contato com os ventos e as brisas, as ondas e marolas, as tempestades e calmarias, os mares e os jardins secretos, as montanhas e baías, as chegadas e partidas, o cais e a linha do horizonte. Caso contrário, mantendo-nos na ostrácea posição de seguidor de cartilhas, que determinam o que e como pensar, gostar, agir, ser, apenas reforçamos o modelo que há séculos persiste atropelando singularidades em botão.

8 “O que seria a individuação senão uma *reinvenção de si*, a partir de um mergulho anímico no que em nós é improvável, partindo de uma especial atenção às narrativas ou mitos que nos constituem? Não poderíamos então pensá-la como uma busca de si, que tenta abolir o tempo morto, linear, uma ruptura com o que já está estabelecido, numa tentativa de alcançar o tempo circular, aparentemente errático, um tempo que foge ao controle da consciência? A individuação consistiria, então, numa releitura do mito pessoal do sujeito, se considerarmos que todo mito possui incontáveis variantes.” (PALOMO, 2006, p. 68.)

9 Um possível mestre – ou, mais rigorosamente, um buscador de mestria (*didaskalia*) – um *apresentador de mundos* que lhe testemunha a possibilidade de construção de um caminho, um itinerário pessoal e, desta forma, lhe exige a mesma construção pessoal no afrontamento das pessoas; mas, sobretudo, movido por uma grande *philia* (paixão), pela alteridade (FERREIRA-SANTOS, 2010, p. 13).

Diz uma criança, percebendo a diferença entre duas formas de trabalho com a palavra: “Lá na escola é só escrever, escrever, escrever. A professora dá bronca em você, se você erra uma palavra. Mas aqui, não! Se você errar alguma coisa, a professora não fica dando bronca...”.

Na fala desta criança fica evidente o desconhecimento da dimensão criativa da palavra e, portanto, o desconhecimento da literatura como forma de arte. A palavra era aprendida na escola para ser escrita de forma correta, para não levar “bronca”. A palavra não era aprendida para fazer sonhar, para acender a imaginação, para ampliar a compreensão de mundo, como acontecia com as linhas, cores e formas, com os sons, ritmos e movimentos, nas oficinas daquela escola de arte. Ali, não havia certo e errado porque as linhas podiam ser retas e/ou curvas, os sons longos e/ou curtos, os movimentos rápidos e/ou lentos, tudo dependendo do que se queria dizer ou esconder, falar ou calar: isto ou aquilo, ou isto e aquilo, sem necessidade de acertar a resposta correta (ALBANO, 2013, p. 15).

A fala da criança e a reflexão da educadora dão margem a pensar na educação pela arte e nas infinitas possibilidades de articular a dança, o teatro, a pintura, a escultura, o cinema e tantas outras expressões artísticas ao trabalho poético com a palavra, como uma abertura de mundos. Amolecando as linguagens, sujando-as de chão, espojando-as na natureza: “Ah, ter a voz de um lagarto escurecido!” (BARROS, apud BARBOSA, 2003, p. 124). Abrindo um espaço de silêncio para “escutar os ecos sepultados das palavras, dos cheiros e dos sons”, como “todos os ‘escritores da memória’ aprenderam” (RODARI, 1982, p. 15). Cultivando esse “tom de voz que ninguém mais tem e que quase nunca nos é permitido ouvir em meio ao burburinho e às vozes impostadas, [em que] se oculta o ponto de partida da própria criação” (REYES, 2012, p. 46). Possibilitando que a palavra em seu duplo complementar, *animus* e *anima*, *cogito* e *poiesis*, brote em cada pessoa, que brinca e pensa, sonha e cria, reflete e desvaira¹⁰.

10 “Criar um mundo que só existe na linguagem, mas que deve se sustentar como se sustenta o mundo real; construir um como se, como quem constrói uma ponte entre duas margens, e ter esse misto de paciência e de irresponsabilidade que as crianças têm quando brincam, para localizá-lo e povoá-lo e habitá-lo até as últimas consequências...” (REYES, 2012, p. 46-47).

Para Larrosa (2002, p. 28), um saber de experiência, vivido pela pessoa em sua singularidade e integridade, e nos encontros com os companheiros de caminhada:

... só tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, numa palavra, uma forma humana singular que é, ao mesmo tempo, uma ética (um modo de se conduzir) e uma estética (um estilo). Por fim, tem a ver com a “vida boa”, entendida como a unidade de sentido de uma vida humana plena, uma vida que não só inclui a satisfação de necessidades, mas, sobretudo, aquelas atividades que transcendem a futilidade da vida mortal. O saber de experiência ensina a “viver humanamente” e a conquistar a “excelência” em todos os âmbitos da vida humana: o intelectual, o moral, o político, o estético etc.

Minha travessia, do corpo do barro às águas da palavra, é o registro de saber vivido – escavação por imagens e vozes “subversas” – num percurso de autoformação poética, sem modelos ou metodologia preestabelecidos, mas constituído pela experimentação artesã, cotidiana, na lida com a matéria barro, memória, mundo, palavra, pessoa. Um percurso sem metas nem garantias de chegada, ao contrário: transitório e aberto à alteridade, ao imprevisto, ao caos, em busca da minha mestria.

Penso que o desafio ao longo da escritura de mestrado foi ecoar meu canto e me deixar navegar, conhecendo, “co-nascendo” (MOUNIER, 1963, apud FERREIRA-SANTOS, 2010, p. 62) com o outro, a arte, o mundo. A escritura *autopoiética* da minha “pessoa como *prosopon* (aquele que afronta, que afirma sua presença)” (FERREIRA-SANTOS, 2004, p. 107), da minha singularidade em botão, na, com a e apesar da vida,

é mais do que um exercício egocêntrico. Ela é mesmo um exercício de ultrapassagem dos contornos egoístas do ser. Trata-se de um terreno de exploração do poder-ser. Lugar de transformação, de compreensão para se compreender diferentemente. A pessoa conta-se e o verbo faz-se corpo. Acompanhamos um processo vital e observamos a nossa própria evolução. Habitamos a nossa fala e essa fala move-nos e faz mover os outros quando o

que dizemos os toca ou sensibiliza. No fundo, trata-se de uma metodologia que permite pôr no mundo o mundo que desejamos e vislumbramos. (LECHNER, 2006, p. 182).

Iaiá, me dá teu remo, teu remo pra eu remar...

Referências

- ALBANO, Ana Angélica. Sobre o prazer da leitura: memórias desinventadas. In: FRAGA, Tatiana. (Org.). *Por que ler? Reflexões a partir do I Fórum do Espaço de leitura*. São Paulo: Fundo Social de Solidariedade do Estado de São Paulo, 2013. p. 13-15.
- BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____. *Memórias inventadas – As infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2008.
- _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus – Mitologia primitiva*. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CASTRO, Miraci Tamara. *A canoa da escritura formativa: trajetórias do barro pelo rio ao mar*. Dissertação (Mestrado em Cultura, Organização e Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- _____. *Crepusculario: conferências de mitohermenêutica & educação em Euskadi*. São Paulo: Zouk, 2004.
- _____. Fundamentos antropológicos da arte-educação: por um *pharmakon* na *didaskalia* artesã. In: *Revista @mbienteeducação*, v. 3, n. 2, p. 59-97, jul./dez. 2010.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de.. *Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012.
- GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*, n.19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 27, jan., 2019.

- LARROSA, Jorge. “Ensaio, diário e poema como variantes da autobiografia: a propósito de um ‘poema de formação’ de Andrés Sanchez Robayna”. In: SOUZA, Elizeu C. de; ABRAHÃO, Maria Helena M. B. *Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006, p. 183-202.
- _____. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- LECHNER, Elsa. Narrativas autobiográficas e transformação de si: devir identitário em acção. In: SOUZA, Elizeu C. de; ABRAHÃO, Maria Helena M. B. *Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006, p. 171-182.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão arte como encantaria da linguagem*. São Paulo: Escrituras, 2008.
- PALOMO, Victor. Psicoterapia: um ritual de reinvenção de si. In: SOUZA, Elizeu C. de; ABRAHÃO, Maria Helena M. B. *Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006, p. 61-75.
- PARISI, Silvana. *A travessia de Inana pelo mundo dos mortos*. 2012. Disponível em: <<http://www.forademim.com.br/site/2012/04/a-travessia-de-inana-pelo-mundo-dos-mortos-por-silvana-parisi/>>. Acesso em: 27, jan., 2019.
- REYES, Yolanda. *Ler e brincar, tecer e cantar – Literatura, escrita e educação*. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- RIBEIRO, Cláudia Maria. “O imaginário das águas e o enigma da sexualidade da criança”. In: SOCIEDADE BRASILEIRA DE SOCIOLOGIA (SBS). *XII Congresso Brasileira de Sociologia - GT Sexualidade, Corporalidades e Transgressões*. Belo Horizonte, 31 maio-3 jun. 2005.
- RICOEUR, Paul. A função hermenêutica do distanciamento. In: RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias*. 3 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 43-59, 1988.
- RODARI, Gianni. *Gramática da fantasia*. São Paulo: Summus, 1982.
- RUBIRA, Fabiana Pontes de. *Contar e ouvir estórias: um diálogo de coração para coração acordando imagens*. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.
- _____. *Dançando com o Minotauro nas noites – Narração de estórias e formação humana*. Tese (Doutorado em Cultura, Organização e Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.
- WILLMS, Elni Elisa. *Escrevivendo: uma fenomenologia Rosiana do brincar*. Tese (Doutorado em Cultura, Organização e Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

Vivência estética: linhas de força para a experimentação

Marcos Namba Beccari¹
Renato Camassutti Bedore²

O mestre é. Porque a sua vida tem um sentido, ensina a possibilidade de existir.
– Georges Gurdorf

Afinal, o que faz um(a) professor(a)? Na pior das hipóteses, faz toda a diferença. Entendendo a educação como um processo amplo de “criação, transmissão, apropriação e interpretação de bens simbólicos e suas relações” (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 14), portanto nunca restrita ao ambiente escolar, sendo antes a manifestação incessante de fluxos culturais (ALMEIDA; BECCARI, 2017), o ensinar e o aprender atinam à experimentação, como um constante reaprender dos afetos e modos de vida – em uma palavra, vivência estética. Seja qual for a orientação pedagógica e seus nortes demasiado teóricos, o desenlace educacional restará sempre em aberto: criação incógnita para quem ensina, expressão múltipla de quem aprende. Nesse intervalo ruidoso, preche de

1 Professor do Depto. de Design e do PPGDesign da UFPR. Doutor em Educação pela USP. E-mail: contato@marcosbeccari.com.

2 Professor do Curso de Gastronomia da PUC-PR. Mestre em Design pela UFPR. E-mail: renatobedore080@gmail.com.

possibilidades de adesão, recusa e diferenciação, abre-se um território propício à aventura intelectual, mas também ao desconcerto, ao inusitado e à inspiração.

Dito de outro modo, toda prática educacional é uma experimentação – isso ao menos se consideradas algumas premissas e definições. Em primeiro lugar, compreendemos que, sob um prisma filosófico trágico e vitalista, a educação e a estética são esferas indissociáveis (ALMEIDA, 2015). Derivada do termo grego *aisthesis*, estética significa a capacidade de sentir o mundo, compreendê-lo afetivamente, como exercício das sensações. É por meio dessa dimensão – que não se restringe, portanto, à filosofia da arte – que estamos inseridos esteticamente no mundo, uma vez que “[...] é na experiência individual de cada corpo – seu modo de sentir, de ser afetado – que as formas de mediação da cultura contribuem na formação das formas de lidar com a experiência imediata da vida” (ibidem, p. 183). Pensada então de modo inerente ao corpo e à vida, a estética confunde-se com educação, sobremaneira conforme a etimologia do termo em sua raiz latina: *ex ducere*, que significa dar vazão a algo, à potencialidade que se inscreve na corporeidade das pessoas. A educação não é, com efeito, um meio para atingir um fim, mas é ela própria a finalidade última de suas práticas: trazer para fora a potência estética e criadora que já reside em cada corpo, em sua lida com o mundo.

Nesse sentido, tanto criar quanto assimilar, traduzir e compreender são expressões de sensações e afetos que, por sua vez, não se subjugam a finalidades instrumentais, pois habitam a superfície epidérmica da vida cotidiana, isto é, o terreno de uma vivência – *Erlebnis*, em termos nietzscheanos (VIESENTEINER, 2013). Se “apenas eu posso vivenciar o que vivenciei da forma como vivenciei e nos termos aos quais vivenciei” (BEDORE, 2018, p. 124), é sempre no registro estético-educacional de uma autoformação que conhecemos nossos afetos e forjamos um sentido para as ocasiões, para nós mesmos e para o mundo. A palavra “vivência” mostra-se, assim, mais apropriada que “experiência”, que presume uma interpretação já atribuída ao que foi vivenciado.

Ao mesmo tempo, sabe-se que no léxico pedagógico o termo “vivência” é amplamente adotado enquanto recurso, amiúde lúdico e alternativo, orientado a uma finalidade prefixada, como a assimilação de conteúdos e operações. O que estamos a propor é justamente o contrário: a vivência enquanto processo

experimental, como prática alheia a qualquer finalidade. Trata-se de uma experimentação afetiva que não procede de uma intenção, tampouco prevê resultados a serem alcançados, não podendo ser julgada em termos de sucesso ou fracasso, belo ou feio, normal ou anormal.

O que está em jogo na vivência, em vez disso, é o modo particular como lidamos com nossos afetos e, a partir deles, com o mundo. O exercício experimental é aquele que favorece a permuta de diferentes modos de expressão, sugerindo paradoxalmente que nada de novo pode ainda ser dito: é preciso experimentar e recomeçar tantas vezes quantas forem necessárias, até que as sensações possam seguir em livre escoamento, como forças que, nos termos de Deleuze e Guattari (2005, p. 64), “vão continuar e conjugar-se com outras, para produzir imediatamente, diretamente, *um* mundo, no qual é o mundo que entra em devir e nós nos tornamos todo mundo”.

Com isso em vista, delineamos a seguir algumas possíveis linhas de força que parecem se sobressair na vivência estética, considerando seu traçado casual, provisório e inacabado. Do ponto de vista de um decurso em retrospecto, ou algo que vagamente remeta a uma opção metodológica, ativemo-nos ao rigor da imprecisão vivencial. O que se segue, portanto, é nada mais que um arco de reflexões marcadas por certa instabilidade e descontinuidade, advindas, por sua vez, de um itinerário estético-conceitual sem pontos de chegada, mas apenas de partida, posto que sempre em movimento.

Dos lugares: a heterotopia

*Prefiro queimar o mapa
Traçar de novo a estrada
Ver cores nas cinzas
E a vida reinventar.
– Francisco, El Hombre*

Onde se situam as vivências estéticas? É realmente difícil falar a respeito de um lugar espacial que seja propício à experimentação, posto que todos o são. Mas é possível falar em termos de disposição ou posicionamento, ou seja, de um modo

de lidar com os lugares. Nesse sentido, a experimentação marca o lugar desde o qual são encadeadas outras vozes, que estabelecem outros posicionamentos, lugares outros, espaços indeterminados que são tornados reais no movimento mesmo da indeterminação.

Em uma conferência de 1967, apresentada no Círculo Francês de Estudos Arquitetônicos, Michel Foucault explicou que o espaço possui uma história própria que acompanha e caracteriza, por sua distribuição e manutenção, a experiência ocidental. Segundo ele, a característica dos regimes de espacialidade de nossa época poderia ser definida como uma questão de posicionamento (*emplacement*). E os posicionamentos que interessam a Foucault (2009, p. 414) são aqueles que “têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas”. Tal propriedade designa a potência da heterotopia, a disposição de desestabilizar posicionamentos estabilizantes.

Para Foucault, há dois tipos principais de posicionamento: a utopia e a heterotopia. A primeira abrange modos de se situar sem haver um lugar real (incluindo a distopia), ao passo que a segunda demarca posições a partir das quais podemos perceber lugares reais que contestam e invertem os próprios modos de se situar. Sob esse prisma, a própria educação pode ser “localizada” de duas maneiras: por uma via utópica, enquanto projeto de um horizonte cabal a ser alcançado; ou admitindo que a fragmentação de suas práticas e concepções é, em si mesma, um conjunto disperso de heterotopias efetivamente reais. As heterotopias, então, não se colocam “para além” dos lugares reais, e sim *aquém* de suas referências e coordenadas abstratas, oferecendo, em contrapartida, a possibilidade de jogar com os espaços, seus limites e fronteiras convencionais.

A disposição heterotópica pode ser ilustrada pelas esculturas de Richard Serra, cuja ênfase não reside na representação escultural, mas na vivência estética do espectador que se movimenta num espaço reconfigurado por formas abstratas. Suas esculturas são feitas a partir de grandes chapas de ferro e montadas de maneira a se integrarem a ambientes públicos. Com efeito, a percepção visual de sua obra é indissociável da sensação corpórea e espacial do espectador. Para nos atermos

a apenas uma de suas numerosas peças, o que importa em *The Matter of Time*, instalação permanente no Museu Guggenheim em Bilbao (Fig. 1), é o “movimento entre, através e em torno de suas ondulações; é o nosso corpo se movendo numa relação com sua superfície em movimento” (SERRA apud FOSTER, 2017, p. 257).



Fig. 1: *The Matter of Time*, Richard Serra, 1994-2005. Fonte: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/works/the-matter-of-time/>. Acesso em: 25, nov. 2018.

Se a espacialidade se instaura nos interstícios entre as peças, de modo que nunca se sabe qual é sua configuração total (do ponto de vista do expectador, a elevação das estruturas está sempre parcialmente oculta), não é para propor um lugar utópico ou distópico, e sim para desestabilizar o entorno. “Quando você sai de *Open Ended*, por exemplo, já não sabe em que ponto da sala se encontra” (ibidem, p. 266). E conforme Hal Foster (2017, p. 270) salienta, a “obra [de Serra] convida os espectadores a considerar, num registro diferente, as desorientações

experimentadas no dia a dia – não exatamente para lidar com elas, mas para vê-las, por assim dizer, de outro modo, para brincar com elas”. Essa maneira não situada de lidar com os lugares constitui a condição heterotópica da experimentação espacial, uma linha de força que propicia a vivência estética.

Ao caminhar pela rua ou andar de metrô, muitas vezes experimentamos um lapso momentâneo, sentimo-nos perdidos. As pessoas usualmente não têm consciência desses momentos. Os intervalos nos deixam conscientes desses lapsos. Percebemos que o lapso não é simplesmente um ponto cego, mas um momento que pede uma decisão. Seja o que for, retornamos consciência de nós mesmos e da realidade do momento. O intervalo interrompe nossa marcha, o que nos leva a refletir (SERRA apud FOSTER, 2017, p. 272).

Para Foucault (2009, p. 422), “o navio é a heterotopia por excelência”, justamente por se configurar como um pedaço de espaço flutuando no meio do oceano, um lugar que é também nenhum lugar. Há, portanto, uma relação de navegação com a prática experimental, ou antes uma condição navegante: um descaminhar dispersivo, de paragens imprevistas, não sem obstáculos e resistências, mas também com deslocamentos ao acaso, novas direções, atravessamentos e retornos. Assim compreendida, a heterotopia se realiza como uma dispersão catalizadora de encontros, uma bússola sem nortes, uma transitividade inteiramente nômade, irregular, andarilha. É um modo de situar-se pela desorientação, portanto, não mais a partir de distâncias ou adjacências, mas considerando algo como “forças gravitacionais” simultaneamente centrípetas e centrífugas, as quais compõem a consistência e a intensidade da vivência estética.

Das presenças: o improviso

[...] os artifices conhecem o que fazem na medida em que o fazem.

– Rodolfo Mondolfo

Tendemos a encarar o improviso como uma habilidade excepcional, como um dom que a poucos fora concedido. Mas se considerarmos que improvisar

aproxima-se mais de brincar do que de planejar ou roteirizar – não é improviso, afinal, quando se sabe de antemão o que fazer –, não é difícil notar que a maior parte das pessoas, crianças e adultos, está o tempo todo brincando. E “brincar” não apenas como prática performática, isto é, que só faz sentido mediante o olhar alheio; ao contrário, gostamos de brincar principalmente quando estamos sozinhos, quando não há ninguém olhando e tentando entender o que, afinal, estamos fazendo (algo que tenha um nome, uma finalidade e um modo mais ou menos adequado de proceder). Com efeito, improvisar é o que há de mais espontâneo e particular em nós: gestos que se deixam fluir a cada ocasião.

No campo da atuação cênica, a improvisação do *Action Theater* (ZAPORAH, 1995) é profundamente ancorada na consciência corporal, tendo como ingredientes básicos o movimento, o som e a linguagem (verbal, corporal, simbólica etc.). Qualquer combinação dos ingredientes é possível: mover-se em silêncio, ficar parado e falar, dançar e produzir sons aleatórios etc. Significados e imagens podem surgir e se encadear em determinados momentos, mas logo se dissolvem novamente em expressões mais abstratas. Nesse exercício de atuação, o importante é explorar os *timings* possíveis da gestualidade corporal, assimilando os diferentes ritmos e pausas de nosso corpo.

Mas, de modo geral, talvez a maior dificuldade do improviso consiste em lidar com seu aspecto desorganizado e indefinido. Um modo de lidar com isso remete à importância de “estar presente”, um predicado decisivo daquilo que denominamos *vivência estética*. Trata-se de perceber com clareza o que está acontecendo ao redor, o que está acontecendo conosco, o que estamos fazendo, *como* estamos fazendo e qual o efeito que isso tem. Mais do que isso, o “estar presente” reside na passagem entre perceber e reagir ao que é percebido. Significa, nos termos do filósofo Clément Rosset (1989, p. 183), que o improviso é a arte de discernir encontros ao acaso.

[...] o que é chamado ora talento, ora gênio, ora potência criativa ou capacidade produtiva, não significa uma aptidão em transcender o acaso em criações que escapariam ao acaso, mas uma arte (originalmente sofisticada) de discernir, no acaso dos encontros, aqueles que dentre eles são mais agradáveis: arte, não

de “criação”, mas de *antecipação* (prever, por experiência e delicadeza, os bons encontros) e de *retenção* (saber “reter” sua obra num desses bons encontros, o que significa que se pode apreender no voo o momento oportuno).

Sob esse prisma, improvisar é uma questão de saber *ir ao encontro* do acaso, o que envolve tanto antecipação – pela assimilação, por exemplo, de técnicas e repertórios – quanto retenção – isto é, saber reconhecer o *timing*, o *kairòs*, o momento oportuno. O resultado consiste em aventar o mundo como um palco em aberto, num esforço de estabelecer correspondências inesperadas, encontrando novas alusões e possibilidades de sentido. Portanto, em vez de um ato criativo autônomo (conforme a lógica romântica pela qual o gênio produz obras originais), o improviso requer apenas uma sensibilidade para com o aqui e agora, na tentativa de atribuir certa legibilidade e confluência ao que se apresenta de modo invariavelmente disperso e fragmentado.

Esse tipo de sensibilidade se manifesta com clareza no trabalho de Eva-Lotta Lamm, que se apresenta como *sketchnoter*: a artista germânica registra em tempo real, através do desenho à mão-livre, as ideias proferidas em palestras e debates (Fig. 2). “Eu tento capturar os pontos principais, para destilar os tópicos-chave em palavras e imagens e tornar o conteúdo acessível e memorável para além do próprio evento” (LAMM, 2016, p. 39).³ De acordo com a artista, seu trabalho é a combinação de três tipos de habilidades, a começar pelo desenho, entendido como capacidade de fazer marcas no papel que remetam facilmente a objetos, pessoas ou palavras. A segunda é a aptidão de decompor informações, o que implica sintetizar os pontos importantes e estabelecer relações entre eles. A terceira refere-se à imaginação, no sentido de escolher e desenvolver metáforas visuais para expressar conceitos abstratos.

³ Este e os demais trechos de língua inglesa foram traduzidos livremente pelos autores deste texto.

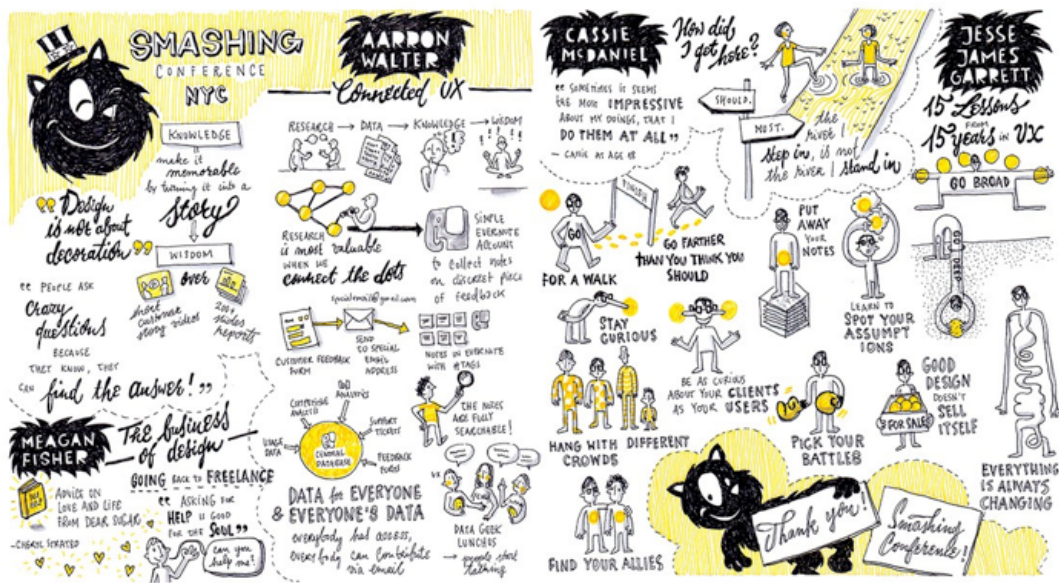


Fig. 2: Sketchnotes from Smashing Conference New York, Eva-Lotta Lamm, 2014.

Fonte: LAMM, 2016, p. 40.

O improviso é o que “costura” essas três habilidades, na medida em que as decisões tomadas devem acompanhar a velocidade da fala proferida em cada conferência. Para manter esse ritmo, que também envolve consciência corporal, Eva precisa manter o hábito de desenhar diariamente (de conversas com amigos a noticiários e *podcasts*), como uma prática focada em cultivar o improviso na ponta do lápis. Desse modo, “a mente é liberada para a parte de ouvir, sintetizar e desenvolver a metáfora durante o *sketchnoting*” (ibidem, p. 42), aprimorando a “intuição necessária para tomar todas as microdecisões subjacentes que precisam ser tomadas no desenho ao vivo” (p. 43). Especificamente quanto ao processo de improvisação, Eva descreve sua tarefa da seguinte forma:

Significa abrir mão do controle sobre a peça final: como não sei de antemão o que está por vir, não posso planejar nada. Não posso escolher uma estrutura perfeita para o material. Não posso desenvolver com antecedência metáforas visuais para todos os pontos-chave da palestra. Quando trabalho em tempo

real, [...] preciso confiar nas habilidades que eu adquiri até agora e tenho que aceitar que cometerei erros. [...] Mas, ao longo do tempo, fui aprimorando certa capacidade de usar meus “erros” como “acidentes felizes” e respondê-los de uma maneira que acabe parecendo uma escolha deliberada. [...] Em vez de ter medo de fazer algo errado, tento abraçar tudo o que surge como uma chance de experimentar e brincar (LAMM, 2016, p. 46-47).

Para aquecer e aguçar o improviso, Eva costuma treinar a partir de formas aleatórias lançadas sobre o papel, como manchas de chá ou aquarela. O exercício é similar à brincadeira de observar as nuvens e imaginar suas formas possíveis, seja por livre-associação ou as transformando em outra coisa: um objeto, um animal, uma pessoa, uma pequena história. Com o desenho sobrepondo-se às manchas, algo mais reconhecível emerge lentamente, avançando para além dos limites da forma inicial. Por meio desse tipo de prática, Eva mantém-se atenta e aberta aos espaços em branco, bem como aos traços e figuras que se transformam à medida que ela os desenvolve. Trata-se de uma permanente “abertura para mudar de rumo a qualquer momento, para deixar o trabalho ser influenciado pelo processo” (ibidem, p. 45-46). Improvisar procede da consciência de que “Arriscar-se é, ao mesmo tempo, ter uma chance” (p. 49), o que nos remete a uma conhecida passagem de Milan Kundera, no início de *A insustentável leveza do ser*.

Não existe meio de verificar qual é a boa decisão, pois não existe termo de comparação. Tudo é vivido pela primeira vez e sem preparação. Como se um ator entrasse em cena sem nunca ter ensaiado. Mas o que pode valer a vida, se o primeiro ensaio da vida já é a própria vida? É isso que faz com que a vida pareça sempre um esboço. No entanto, mesmo “esboço” não é a palavra certa porque um esboço é sempre um projeto de alguma coisa, a preparação de um quadro, ao passo que o esboço que é a nossa vida não é o esboço de nada, é um esboço sem quadro (KUNDERA, 1985, p. 14).

Dos sentidos/afetos: o poder do clichê

[...] não nos enganemos, a poesia é um dos destinos da palavra.

– Gaston Bachelard

Imagens, palavras, gestos e sons, por si só, nada dizem. Tudo o que há para ser lido e interpretado não é um fato dado, puro e sem mediações, mas depende de uma alusão constante, de correlações prováveis e improváveis, de um imaginário que suscita afetos e formula saberes. Não é possível, por exemplo, descrever (verbal, visual ou musicalmente) o amor sem que se lance mão de uma série de percepções e narrativas prontas sobre o amor – inclusive a ideia de que não há propriamente como definir o amor. Como ironiza Flusser (2015, p. 45) em texto de 1975, “Nós choramos como o Blues, vemos as cores como a Kodak, e amamos como Hollywood”. Deleuze (2007, p. 91), em ensaio sobre a pintura de Francis Bacon, consegue ser didático quanto a isso:

É um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma superfície em branco. A crença figurativa decorre desse erro. Com efeito, se o pintor tivesse diante de uma superfície em branco, poderia reproduzir nela um objeto exterior que funcionaria como modelo. Mas não é isso o que acontece. O pintor tem várias coisas na cabeça, ao seu redor ou no ateliê. Ora, tudo o que ele tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. Tudo isso está presente na tela, sob a forma de imagens, atuais ou virtuais. De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la. Portanto, ele não pinta para reproduzir na tela um objeto que funciona como modelo; ele pinta sobre imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento subverta as relações do modelo com a cópia. Em suma, o que é preciso definir são todos esses “dados” que estão na tela antes que o trabalho do pintor comece. E, entre esses dados, quais são um obstáculo, quais são uma ajuda ou mesmo os efeitos de um trabalho preparatório.

Mas, a despeito do que propõe Deleuze, cumpre questionar: até que ponto é possível “limpar” totalmente a tela? Para o filósofo, o principal é livrar-se dos

clichês para criar algo novo e diferente – mas tal atitude já não estaria repleta de clichês? Tratá-los como inimigos, afinal, já não seria uma atitude demasiado conhecida e controversa, fazendo o clichê renascer das cinzas? Qual o papel dos clichês na legibilidade das coisas? Em vez de tentar removê-los, como fazer uso desses fragmentos de mundo?

No âmbito da vivência estética, entretantes, há que se considerar a pregnância e o vigor dos clichês. Especialmente nas práticas de bricolagem e *assemblage*,⁴ marcadas pela retenção dos clichês, é possível desviar seu efeito de literalidade em direção ao reencontro com o lugar comum, na imanência dos materiais e significados mais prosaicos. É nesse sentido que artistas como Kurt Schwitters, Robert Rauschenberg e Jasper Johns operaram não apenas uma progressiva dessublimação da arte moderna, mas sobremaneira um amplo desvio da contemplação estética para a esfera da vida cotidiana. Suas obras, com efeito, são arranjos de coisas que faziam parte do ambiente em que eles viviam – impressos, placas, utensílios etc. –, evidenciando que os “materiais encontrados são trabalhos já em progresso [...] anteriormente formados por textura, cor e, por vezes, até inteiramente pré-fabricados acidentalmente em ‘trabalhos de arte’”, como explica o curador da mostra *The Art of Assemblage*, de 1961 (SEITZ, 1963, p. 85).

As delicadas caixas de madeira de Joseph Cornell são, nesse ínterim, mundos próprios construídos a partir de “achados” desgastados, ativando memórias e narrativas. Na obra *Pharmacy* (Fig. 3), por exemplo, vinte vidros de remédio estão cuidadosamente preenchidos com objetos peculiares: conchas, asas de borboleta, fotografias, recortes etc. A disposição e a combinação desses “restos de mundo” evocam lembranças ao acaso, conforme tais clichês se reportem afetivamente a cada olhar que os acolhe. Os resíduos do senso comum que estavam ao alcance de Cornell são assim restituídos com novas significações, tornando-se suscetíveis, através da recorrência simbólica (outro nome para o clichê), ao enquadramento de uma realidade renovada. Ao mesmo tempo, “Os objetos utilizados são como testemunhas dos lugares a que pertenceram” (CORRÊA; FRANÇA, 2014, p. 235),

4 Bricolagem é uma noção associada historicamente ao período pós-guerra, quando a unificação de tradições culturais cedia espaço a impulsos mais espontâneos e efêmeros (ex. movimento hippie). Por sua vez, o termo francês *assemblage*, cunhado em 1953 pelo artista Jean Dubuffet, refere-se ao princípio de que todo e qualquer material pode ser incorporado a uma obra de arte.

tanto quanto do deslocamento estético a que foram submetidos. Mediante, pois, esse tipo de exploração acerca do comum, qualquer insistência em pensar que os clichês tenham um sentido fixo é desarmada pela própria dinamicidade de sua presença.



Fig. 3: *Pharmacy*, Joseph Cornell, 1943. Fonte: <https://www.moma.org/artists/1247>.

Acesso em: 25, nov. 2018.

Cornell fazia poesia a partir do lugar-comum. Além de ter organizado um arquivo com mais de 160 dossiês documentais sobre temas que lhe interessavam, ele também produziu montagens fílmicas a partir de gravações televisivas e películas doadas por amigos cineastas. Nesse ímpeto de juntar tudo o que encontrava, Cornell era mais sutil do que literal, ou, antes, ele sabia preservar certa ambiguidade no literalismo, de modo a manter o sentido de sua obra em tensão constante: o que vemos nunca é idêntico ao que se vê. A percepção de suas peças muda de acordo com a nossa posição e situação, como se ali houvesse sempre algo ainda a ser visto. Mais que uma experiência, portanto, o que Cornell constrói é uma situação que possa despertar experiências. Noutros termos, é a vivência estética o que está em jogo na bricolagem dos clichês.

Dos viveres: a experimentação

[...] pois querer é criar: assim ensino eu. E somente a criar deveis aprender.
– Zaratustra [Nietzsche]

Se o experimentar é a condição de toda experiência, é preciso não querer separar o mundo da dimensão estética que instaura nossa experiência do mundo. Significa que a vivência estética não é algo que escapa ao cotidiano, à experiência comum, mas constitui justamente o solo que faz brotar e transbordar os afetos por meio dos quais o mundo é experimentado, interpretado, vivido. A partir desse fluxo imanente e incessante, a experimentação emerge como heterotopia, imprevisto e exploração do lugar-comum, fragmentando-o e recompondo os fragmentos, desmontando e remontando o complexo emaranhado de sensações e sentidos sobrepostos em que se dão nossas vivências estéticas. Trata-se de um viver experimental que entrelaça criação e conhecimento, ao mesmo tempo em que explicita a natureza performática de todo criar/conhecer.

Pois a experimentação também pode ser descrita, em termos discursivos, como uma produção “demiúrgica”, isto é, engendradora da realidade – aquilo que Barbara Cassin (2005, p. 56), em estudo sobre o saber sofisticado, chamou de *efeito-mundo*. É a ideia de que as palavras fabricam sentidos e que, por conseguinte, conhecer as coisas implica mais uma vez nomeá-las, remodelando-as. A experimentação, afinal, em vez de conceber o mundo como ordem a ser decifrada, reivindica a potência criadora da releitura, da montagem, dos jogos de deslocamento, numa lógica demiúrgica associada ao sentido de *plásma*, de fabricação, arranjo e modelagem. Essa disposição estética afirma, então, a inadequação de um viver experimental em relação a parâmetros e modelos, valendo-se por si mesmo na medida em que cria seus próprios termos e modos de operar.



Fig. 4: *Refúgios Urbanos*, Santiago Cirugeda, 1999. Fonte: <https://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=1&ID=0003>. Acesso em: 25, nov. 2018.

O arquiteto espanhol Santiago Cirugeda tem fomentado o viver experimental por meio de suas construções temporárias, propondo formas alternativas de ocupar os centros urbanos. Uma dessas iniciativas são os *Refúgios Urbanos* (Fig. 4), uma série de andaimes destinados a qualquer pessoa que queira fazer, literalmente, do espaço público a sua própria morada. Apoiado na lei que autoriza a construção de andaimes por determinado tempo, Cirugeda promove a ocupação inesperada de espaços em desuso. “Ou seja, dentro dos termos absolutamente legais da codificação urbana, os andaimes de Cirugeda constituem territórios de subversão autorizada” (BOGÉA, 2006, p. 225). O viver experimental desponta, nesse caso, como reorganização espacial que inverte a lógica do estável em direção ao transitório, ao provisório, aos limiares em aberto.

Todo hecho artístico (arquitectónico) está sometido a la definición y acotación exhaustiva por parte de las instituciones culturales que evalúan las Obras de Arte definiendo y concretando sus distintos parámetros. Aunque por todos es sabido, hay que recordar incessantemente a estas instituciones que toda realidad, y más la artística (arquitectónica), no se presenta como una realidad inmutable y estática, sino como gradiente de diferentes dimensiones que la estructuran y cuyos intervalos variables nos muestran una realidad interpretable, incierta, mutable e incluso instantáneamente precedera. (CIRUGEDA apud BOGÉA, 2006, p. 224).

É por meio do viver experimental, com efeito, que a descoberta do mundo coincide com sua desestabilização e o rearranjo de outros mundos possíveis. De acordo com Celso Favaretto (2011, p. 108), “deve-se destacar a atenção estética que se volta para lugares, cenas, acontecimentos da vida, ao invés de se voltar para os objetos institucionalmente qualificados como obras de arte”. Não é, afinal, somente de arte que se trata a vivência estética, mas antes de uma *arte do viver* que, pensada desde Epicuro até Nietzsche e Foucault, notadamente irrompe sob a forma de itinerários de autoformação: “sempre provisórios e inacabados, são os meios pelos quais construímos, elaboramos, configuramos, inventamos, imitamos, traduzimos o que somos. Não são as nossas obras, mas somos nós como obras” (ALMEIDA, 2015, p. 187).

Vivência estética resulta da fruição da vida, na adesão contínua ao que se passa no presente. E a experimentação é o exercício por excelência de espantar-se uma vez mais diante da vida, sob o signo de certa “impureza” fundamental que marca toda forma de beleza e criação. O impuro é o que há de comum entre a heterotopia, o improvisado e o clichê, linhas de força que nos ensinam a valorizar a dissonância e o fragmentário em detrimento do todo. Assim, o viver experimental esforça-se por estabelecer ou reencontrar correspondências entre as coisas, reatando-as com o que pode haver de mais comum e, ao mesmo tempo, excepcional no mundo: o criar, o querer, o viver.

Embora compreender o mundo pela via estética nos seja inevitável, exercitar a experimentação é uma escolha que permanece em aberto no horizonte cotidiano. E inserir a experimentação no seio da prática educacional requer uma atenção

especial para com a *vivência plural*, isto é, priorizando a convivência de vozes, pontos de vista e situações singulares. Tal dimensão convival já implica, em si, toda uma diversidade afetiva a ser fatalmente partilhada, mas a experimentação educacional envolve o despertar de potencialidades, provocando e enaltecendo em cada indivíduo as suas mais sutis impressões, sensações e expressões, isso por meio de um gesto acolhedor de “carinho e entrega, partilha e cumplicidade, plantio e amizade” (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 137). Ou, numa palavra: encontros.

Com o delineamento de algumas linhas de força para a experimentação, o que aqui se propõe é a atitude, para muito além dos muros escolares, de um viver experimental que prima pela autonomia e autodeterminação da vivência estética. Trata-se de lançar fios para a tessitura casual do momento presente, retendo e justapondo renovados arranjos afetivos que nos atravessam e nos situam no mundo. Pois a sutura experimental é o que desmobiliza sentidos, provoca marcas e recompõe caminhos, estabelecendo entremeios, desvios, cruzamentos. Percursos, enfim, não necessariamente mais fáceis ou mais perigosos, mas apenas percursos outros, à espreita de possíveis andantes em busca do encontro. É o encontro que catalisa o imprevisto e, em meio ao caos, faz nascer desenhos, espaços e paisagens a partir do que se abre no presente.

*Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançarina.
Eu vos digo: ainda há caos dentro de vós.*

– Hakim Bey

Referências

ALMEIDA, Rogério de. *O mundo, os homens e suas obras: filosofia trágica e pedagogia da escolha*. Tese de livre-docência. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2015.

ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos. Fluxos culturais: um ponto de partida. In: _____. (orgs.). *Fluxos culturais: arte, educação, comunicação e mídias*. São Paulo: FEUSP, 2017, p. 9-23.

BEDORE, Renato C. *Design, vivência, estética e afetos: uma síntese teórica*. Dissertação de Mestrado em Design. Curitiba: Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná, 2018.

BOGÉA, Marta Vieira. *Cidade errante: arquitetura em movimento*. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2006.

CASSIN, Barbara. *O efeito sofisticado*. São Paulo: Editora 34, 2005.

CORRÊA, Mariana Resende; FRANÇA, Cláudia. A figura do bricoleur em práticas artísticas. In: *Visualidades* (Revista do Programa de Mestrado em Artes Visuais – UFG), v. 12, n. 2, p. 225-239, jul./dez. 2014.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* – vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2005.

FAVARETTO, Celso. Deslocamentos: entre a arte e a vida. In: *ARS* (Revista do PPG-Artes Visuais – ECA/USP), v. 9, p. 94-109, 2011.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. *Aproximações ao imaginário:*

bússola de investigação poética. São Paulo: Képos, 2012.

FLUSSER, Vilém. A arte: o belo e o agradável. In: IANNINI, Gilson; GARCIA, Douglas; FREITAS, Romero (orgs.). *Artefilosofia: Antologia de textos estéticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 42-46.

- FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III – estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- LAMM, Eva-Lotta. Visual improvisation: how improvising influences my sketchnoting. In: AGERBECK, Brandy; BIRD, Kelvy, BRADD, Sam; SHEPHERD, Jennifer. *Drawn together through visual practice*. New York: Visual Practice Publishing, 2016, p. 39-52.
- ROSSET, Clément. *Lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- SEITZ, William C. *The Art of Assemblage*. New York: The museum of Modern Art, 1963.
- VIESENTEINER, Jorge Luiz. O conceito de vivência (Erlebnis) em Nietzsche: gênese, significado e recepção. In: *Kriterion: revista de filosofia*, v. 54, n. 127, p. 141-155. Belo Horizonte, jun. 2013.
- ZAPORAH, Ruth. *Action theater: The Improvisation of Presence*. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

Infancia(s) del espacio o una estética provocativa para una poética del cuidado

Alejandra Manena Vilanova y Patricia Pérez Morales¹

Introducción

Este texto busca narrar las acciones de grupos de niñ@s que al transitar entre ambientes provocativos alcanzan aprendizajes inesperados. Acciones que no buscan construir conocimiento, sino inventarlo; no siguen un patrón ni una pauta, sino que crean una melodía; a veces en solitario, a veces en compañía; pero siempre marcadas y acompañadas de asombro.

Para narrar las acciones, se han privilegiado experiencias en torno a espacios cobijados por una estética del cuidado que crean y ponen a flote valores de la infancia, atados a una poética del habitar, del gusto por hacer vida en un lugar desde una perspectiva infantil que refracta emociones para el encuentro con lo sencillo, lo absurdo, la repetición, el gesto y la mirada. De esta manera, se generan instalaciones artísticas para pensar y crear desde lo que en este artículo se denomina *estética del cuidado* o efectos estéticos que forjan cuidado y respeto por la disposición y manera como se entrega y se recibe el espacio cotidiano.

¹ Alejandra Manena Vilanova. Doctora en Educación y Sociedad de la Universidad de Barcelona, Máster en Educación: Desarrollo Humano de la Universidad San Buenaventura de Cali y Maestra en Educación Infantil de la Universidad Autónoma de Barcelona. Docente-Investigadora de la Universidad Nacional de Educación en Ecuador. Patricia Pérez Morales. Doctora y Máster en Educación de la Universidad de Sao Paulo, Brasil. Docente-Investigadora de la Universidad Nacional de Educación en Ecuador.

Una estética del cuidado que re-conoce otras maneras de hacer, pensar, sentir y vivir y que buscan abrirse a las acciones de l@s niñ@s y a ese transitar generado desde *infancia(S) del conocer*² (VILANOVA, 2018).

El espacio de la “escuela infantil” es un ambiente que reclama la voz de la infancia, una voz que se mueve entre las metáforas y el tropo corporal (Grosso, 2008), una poética y estética en general (VECCHI, 2013) que se dispone y concreta en una poética del espacio (BACHERLARD, 2000) desde la vida de l@s niñ@s a través de instalaciones artísticas, que abren mundo desde la estética del conocer (MALAGUZZI, 2001; HOYUELOS, 2006). Por lo que, se convierte en el espacio en que ocurren las acciones a través de las “*provocaciones pedagógicas*” (VILANOVA, 2014), a partir de instalaciones artísticas. Se toman como referentes para la narración, las acciones que involucran el escuchar, el mirar y el tocar en las que infancia(S) del espacio y la estética provocativa, entran en conversación con l@s niñ@s, abriendo el tiempo y la acción a sus *formas otras de hacer y conocer* (VILANOVA, 2014)

Escuela infantil, acciones, provocaciones y arte

La escuela infantil es un espacio que entra en contacto con la complejidad del pensamiento infantil, por eso narrar las acciones de grupos de niñ@s que al transitar entre ambientes diseñados, a partir de propuestas provocativas, busca acercarse más a reconocer aprendizajes inesperados, que a alcanzar resultados esperados. Los espacios son provocaciones cobijadas por una estética del cuidado que generan y ponen a flote valores de la infancia, provocaciones que visualizan a niños y niñas, espacios atados a una poética del habitar, del gusto por hacer vida en un lugar desde una perspectiva infantil que refracta emociones para el encuentro con lo sencillo, lo absurdo, la repetición, el gesto y la mirada.

² El concepto infancia(S) del conocer deviene de la conferencia inaugural del 3er encuentro Nacional de Semilleros de Investigación en Arte presentada por Manena Vilanova en Cali Colombia en mayo del 2018. Este concepto se abre a la condición bajo la cual el arte y la infancia se encuentran desde formas de hacer que atienden tanto a una forma de conocer y de investigar distintas a las establecidas por los discursos científicos que categorizan el conocimiento desde un ámbito lógico racionalista, excluyendo y silenciando maneras de crear conocimiento que no encajan en las estructuras constructivistas, que continúa respondiendo al sistema-mundo preestablecido.



Foto. Atelier Colegio Bolívar en Cali, Colombia. Archivo personal de Manena Vilanova, 2014

De esta manera, la escuela infantil necesita una vivencia que permita sentir los recorridos que l@s niñ@s trazan a través de sus encuentros e interacciones, que habla con sus maneras de hacer y vivir a través de propuestas estéticamente provocadoras de aprendizaje inesperados.

La escuela gana un nuevo espacio social al posibilitar la escucha de ese conocer otro que requiere de un espacio que descubre en el tacto, en contraste con lo establecido, su condición de pensamiento y en lugar de receptos de sensación. Tacto vivo que se abre a la posibilidad de vivir este y muchos otros sentidos desde una condición dispuesta a irrumpir el conocimiento desde un *conocer otro*.

Caminar el espacio

La llegada a un lugar implica no saber nada del mismo, así como no sabemos nada de nosotros en ese lugar, no podemos llegar con la prevención de que ya sabemos algo, porque entonces no hemos llegado, ni si quiera nos hemos movido del sitio en el que estábamos.

Esta acción de caminar-llegando, es una acción atada a esa infancia(S) del transitar con las que se confrontan l@s niñ@s en su cotidianidad, un abrirse al desconocimiento de cada día.

Un espacio se dispone para la llegada, para recibirnos de una determinada manera, la disposición del lugar es un acto de recepción que hace que el mismo se convierta en un espacio social, o como diría De Certeau, se hace del lugar un *espacio practicado* (DE CERTEAU, 2000), una posibilidad para generar algo inadvertido.

Este es uno de los retos con los que se debe ver confrontada la escuela, en especial la escuela de educación infantil, desde la cual no sólo se recibe a l@s niñ@s, sino al asombro que la misma debe provocar en ellos. Podríamos decir que una escuela es un lugar cuya práctica social más importante es el provocar el asombro.

Diseñar el espacio implica atender a la naturaleza abierta del lugar, escuchar el límite de las paredes, el soporte del suelo y las maneras en que se puedan alcanzar el cielo-techo, los efectos de la luz y la sombra, la calidez del reflejo y el color, la disposición de los objetos, los materiales para generar inquietudes y provocar estéticamente inquietudes, porque se busca pensarse desde una estética del conocer más que desde un conocimiento estético. Afin al planteamiento de Hoyuelos cuando analiza el pensamiento de Malaguzzi:

Para Malaguzzi existe una estética del conocer antes que un conocer estético... Para conocer es necesario elegir entre incertidumbres pertinentes, por lo tanto significa decidir, y cada decisión es una elección entre diversas incertidumbres. Pero estas incertidumbres no pueden ser un problema de lógica o de falsabilidad, como diría Popper, ya que se habla de incertidumbres y no de certezas. De esta forma, el ámbito de las elecciones tiene que pertenecer a un nivel que no sea el puramente racional (HOYUELOS, 2006, p. 177).

De esta manera, los lugares se abren generosamente a nuestros ojos para que con la mirada los transformemos y podamos entregar nuevos espacios. Por eso, cada llegada es una disposición abierta, llegamos para ya no ser lo que somos y para entregar lo que éramos. Los encuentros de lugares y espacio rompen esa estructura lineal del tiempo a la que nos hemos acostumbrado.

Llegar, entrar, pisar un lugar es una manera de atravesar una frontera extraña de la vida afectando el mismo, el (con)tacto es un acto que atraviesa el mismo a manera de instalación estética, sobre la cual se afecta la vida del lugar y de quienes viven en el mismo.

El (con)tacto con la estética del lugar genera una poética del espacio, creada y habitada por l@s niñ@s, a través de las (inter)acciones colectivas e individuales. La apropiación de los espacios dispuestos, -donde el arriba y el abajo se conectan, el adentro y el afuera se conjugan, la luz y la oscuridad se confunden-, genera diálogo y apropiación del y con el espacio. Lo que implica vivirlo, disfrutarlo y componerlo, es decir darle sentido. No en una acción egocéntrica, marcada por la posesión, más bien, en la co-creación de un sentido compartido del espacio.

La estética del conocer -desde acciones del tocar, del escuchar y del mirar- es posible por la importancia que se otorga a la razón estética y a la razón sensible en los procesos de aprendizaje.

La dimensión estética, [...] proceso de empatía que relaciona al Yo con las cosas y las cosas entre sí. Es como un delgado hilo o aspiración a la calidad que nos hace escoger una palabra en vez de otra, y lo mismo con respecto a un color o matiz, determinada pieza de música, una fórmula matemática o el sabor de una comida. Es una actitud de cuidado y atención en relación con las cosas que hacemos, un deseo de significado; es curiosidad y asombro; es lo opuesto a la indiferencia y al descuido, a la conformidad, a la ausencia de participación y de sensibilidad (VECCHI, 2013, p. 58).

En este sentido, habitar el espacio involucra, por tanto, una estética y una poética. Entendiendo la “estética como un sistema de valores y la poética como un proyecto de valores de carácter más subjetivo”. (VECCHI, 2013, p. 65)

Las experiencias de l@s niñ@s en la educación infantil, desde esta perspectiva, conllevan a experimentar y explorar con estéticas y poéticas, en las que prima, como diría Bachelard, (2000) la *topofilia*, es decir, el encuentro amoroso con imágenes del espacio feliz.

Es así que la disposición del espacio es un encuentro con lo poético por la resonancia, la vibración que repercute en el cuerpo y en el corazón de l@s niñ@s,

es donde confluye la creatividad y la imaginación, donde los objetos se presentan como materialización de las estéticas presentes, a través de las acciones del tocar, escuchar y mirar.

Es un espacio con dimensión temporal, en el encuentro del pasado, presente y devenir, a propósito del instante, de lo fugaz del gesto y la mirada, en el que no prevalece una experiencia lineal del tiempo.

Quizás este dislocamiento del tiempo lineal es el que l@s niñ@s acogen como una dimensión temporal de infancia(S) del transitar, un movimiento constante donde se generan encuentros múltiples atados a una polifonía de acciones. Los niños buscan la fluidez del espacio para poder explorar esas “formas otras” de vivir a las que su sensibilidad se abre, a pesar del sistema mundo que se ha instaurado.

Los docentes, pedagogos, artistas y especialistas que se plantean la escuela como un espacio de aprendizaje colectivo, nos vemos convocados a hacer del lugar un espacio provocativo para el aprendizaje, un espacio desde infancia(S) del conocer que se confronta con esa inaudita y arriesgada acción de ESTAR con l@s niñ@s, de abandonar la intención y el deseo por alcanzar un objetivo y abrirnos a la posibilidad de acompañar y acompañarnos, para escuchar el aprendizaje antes que predeterminarlo. Vivir la experiencia de poder aprender sin intención de validez, sino de encuentro con las resonancias y los efectos de nuestras vidas.

Por eso, la escuela de educación infantil necesita crear recorridos, algunos de estos se convierten en caminos que otros también los recorren generando sus propios desvíos, caminos interesantes con posibilidades de interacción entre otros y con los objetos que no requieren de una didáctica predefinida para establecer un contacto, sino de una “provocación pedagógica” estéticamente seductora como diría Hoyuelos (2006), para generar un conocimiento nuevo diría Malaguzzi (2001).

De esta manera hablamos de experiencias vivas que se redescubren por su espacio como lugar de acción de la infancia, del aprender de lo que se vive, a partir de un espacio diseñado para generar recorridos que permite a niñ@s narrar corporalmente sus experiencias, donde el espacio posibilita construir nuevos relatos e imágenes para darle voz y textura a esas “formas otras de vivir y pensar” de la infancia.

El espacio de la escuela infantil, experiencias recorridas, estética y provocaciones pedagógicas³

La escuela infantil es un espacio de y para la creación, partimos de esta premisa para pensar la posibilidad de que la escuela de educación básica, el bachillerato y la educación superior, se arriesguen a pensarse y vivirse desde otro lugar, donde el sentido de aprender disloque su condición de conocimiento adquirido y entre en una condición de conocimiento creado.

Estos planteamientos devienen de la experiencia de ESTAR con los niños de transitar por los espacios con el fin de poder vivirlos en lugar de reproducirlos y con el deseo de escuchar a quienes transitan con nosotros.

De esta manera, el espacio en la “escuela infantil” se constituye en experiencia en la medida que l@s docentes nos arriesguemos a vivirlo de una manera diferente a la que se ha establecido, con la experiencia que se ha tenido desde el ESTAR con niñ@s y estudiantes que se preguntan por esas “formas otras” de vivir, del conocer extraño, no definido y no capturable, de la infancia.

Partimos de la importancia de que el espacio rompa la estructura de aula cerrada y se convierta en salones de *interacción discursiva* (BAJTÍN, 2005). Es decir, la posibilidad de que en los mismos se forjen encuentros múltiples de varios niñ@s, donde sus acciones generan una interacción que les permite establecer un tipo de comunicación que, *entra más* en el campo del intercambio de experiencias y de acciones, que en el del acuerdo conjunto.

Cuando se dice: “*entra más*”, lo que se resalta es que los acuerdos no quedan anulados, es decir el sentido verbal del intercambio no se niega, pero el diseño del espacio que el educador, en este caso, busca ofrecer, debe propicia un intercambio no dominado por la palabra, ni por la lógica de una comunicación verbal, porque el juego comunicativo y la creación de aprendizaje, no buscan validez, sino un intercambio desde la gestualidad, el tacto, la mirada y los efectos no explicativos que constituyen la vida cotidiana donde se genera “infancia(S) del conocer”

³ Las propuestas de provocaciones pedagógicas nacen del trabajo que Manena Vilanova desarrolla y aplica dentro de la propuesta pedagógica de la Escola Polinya (2011 - 2014) y que deriva del análisis de experiencias en las escuelas infantiles de Pamplona y Reggio Emilia, de las conversaciones con Alfredo Hoyuelos, Maria Antonia Riera e Isabel Cabanellas (2009 - 2014).

Por eso, la escuela de educación infantil necesita analizar el lugar con el que cuenta, la forma de los salones, la calidad y calidez de los materiales con las que está hecha la construcción, la disposición de sus paredes, la distancia de sus techos, la textura del suelo, las entradas de luz, la ubicación de sus ventanas, la amplitud de sus corredores, la ubicación de las zonas exteriores, la planicie o inclinación de su terreno, la condición natural de sus elementos, su conexión con el exterior y otros aspectos que atienden a la sensibilidad abierta del lugar que nos acompaña.

Esta estructura física, que viene dada para el docente, entra en interacción con su experiencia sensible y sus reacciones con la vida y con la infancia, la cual hay que diferenciarla de su interacción de vida con la escolarización de la infancia. La estructura física del lugar entra en interacción con la creación de espacios provocativos a través de propuestas que provocan aprendizajes, porque el aprendizaje es incontrolable, por eso el mismo se sensibiliza a partir de una estética provocativa para que el mismo haga una implosión que se conecta con sus necesidades e intereses y una explosión de creación hacia lugares no explorados, a través de las acciones de l@s niñ@s.

De esta manera, el educador transforma el lugar en un espacio que se cubre de provocaciones pedagógicas, donde la pedagogía transita bajo suerte de instalación estética, para forjar recorridos que posibiliten que los niños descubran y re-creen sus descubrimientos, que les posibilite generar narraciones vivas de su experiencia diaria, por eso cada lugar se caracteriza de una determinada manera en conexión con algún referente de acción o narración de la historia vital del niño.



Foto. Archivo documental. Escola Polinyà. Barcelona. 2015.

Caracterizar los lugares (salones, corredores, exteriores, etc) es posibilitar que los mismos adquieran un sentido o relación con la intencionalidad otorgada para el mismo, de tal manera que en el mismo propiciarán un tipo de intercambio en conexión con algún aspecto educativo de la formación de l@s niñ@s, pero también con la actitud crítica hacia su comprensión histórica de la educación y de cómo la misma puede abrirse a otras imágenes de niñ@.

Entonces, cuando los salones caracterizan el tipo de propuestas que en los mismos se ofrecen, es decir, cuando las propuestas provocativas que se generan dentro de un salón se interconectan a través de un contenido específico, -imágenes, objetos, contrastes luminosos, auditivos y táctiles-, se establece una relación entre lugar y espacio marcada por su condición de ambiente.

Se resaltaría que *el ambiente* (TRUEBA, 2010) dentro de la pedagogía infantil, además de propiciar distintas posibilidades de libre interacción, atienden al contenido específico con el que el adulto ha caracterizado espacialmente a ese lugar y el conocimiento. Hay una suerte de orden cognitivo que marca espacialmente al lugar y es importante reconocerlo, primero para mostrar la intencionalidad educativa del espacio y por otro para que la artificialidad del espacio no quede simplemente naturalizada.

Las propuestas provocativas pueden desbordar espacialmente a los ambientes, es decir, un salón puede responder a un sentido de pertenencia, a un lugar de estancia, con diversas propuestas provocativas que atienden a la diversidad de intereses de los niños sin estar atadas a un contenido específico que caracterice al salón, sino a muchos que atienden a sus distintas formas de jugar y conocer, que explora sus inquietudes. Espacios provocativos que realzan el juego, no específicamente como estructura didáctica en los procesos de crecimiento de l@s niñ@s, sino como acción en la infancia lleno de insospechadas acciones y de posibilidades vivas.

Los espacios provocativos no son una suerte de rincones montessorianos, así como un aula o salón por ambientes no es una suerte de centros de interés decrolyanos. Los espacios provocativos no didactizan el juego, ni parten de un material didáctico específico, así como las aulas ambientes tienen un sentido colectivo y de interconexión de las propuestas ofertadas y no un interés específico en cada una de sus propuestas.

Los espacios provocativos y los ambientes comparten el sentido de ambientación del lugar, en lugar de decoración, no les interesa que sean “bonitos”, sino, estéticamente provocativos donde l@s niñ@s a través de sus recorridos puedan narrar su infancia(S) del conocer.

Por eso el espacio desde infancia(S) del conocer invita a sentir el espacio a detectar fronteras, puentes y deslindes que se establecen a través de la disposición del mobiliario, de las conexiones entre unas propuestas y otras, así como sus derivas o deslindes que se abren a partir de las acciones infantiles.

Un espacio que se camina y se piensa con los pies, con la sensibilidad que se genera desde el jugar como acción de vida y no como acción supeditada a la lógica del desarrollo. Acciones silenciosamente desviadas por la emoción, la risa y los murmullos, una búsqueda-actuada, sin inferencias excesivas que imposibilite conectar la complejidad del pensamiento infantil con la estética del espacio.

Actos que toman vida, que ocupan y transforman el espacio, crean formas de habitarlo, -abajo, arriba, en el centro, en el rincón, solo en compañía-, y lógicas de recorrerlo, -acostado, sentado, con los pies, con las manos, con los objetos, con la vista, con el oído, o el olfato-.

Así, pasa de ser un espacio meramente físico y geométrico a convertirse en un espacio vivenciado, experimentado, es decir habitado. Es un habitar con el cuerpo, que se arraiga, se entrelaza con y en el mundo. Como diría Merleau-Ponty (1979, p. 165),

Ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo, vivimos nosotros, y nuestro cuerpo no está, ante todo, en del espacio: es el espacio. [...] La espacialidad del cuerpo es el despliegue de su ser de cuerpo, la manera como se realiza como cuerpo.

Qué espacio puede ser más propicio para la experiencia de l@s niñ@s que su propio cuerpo, se abre a las infancia(S) del conocer; tal vez, un conocer en el que prima el instante del gesto y del asombro, diseñando dimensiones corporales de apropiación del espacio-cuerpo, -agachado, acostado, erguido, sentado-. Por ello, capturar el reflejo de la experiencia del conocer, no es posible sino a través de lo que el cuerpo significa a través de su movimiento, quietud, cercanía, distancia y emoción.

Es por tanto, la manifestación viva, espontánea y no causal de lo que implica las infancia(S) del conocer, que se anclan en el tropo corporal, -corporeidad- a proposito de las provocaciones y las estéticas creadas en los lugares, o mejor espacios habitados por l@s niñ@s.

Acciones desde el tacto: re-crear el espacio desde el “tartear”



Foto. Atelier Colegio Bolívar en Cali, Colombia. Archivo personal de Manena Vilanova, 2014.

En la experiencia del ESTAR con l@s niñ@s en espacios provocativos, que se abren a la posibilidad de interacción, que disloca la concepción de aula de clases, derivan a la posibilidad de salones para la interacción.

L@s educadores cuidan el espacio de la misma manera como cuida a l@s niñ@s, porque cuidar la estética del lugar implica una relación ética con la infancia, llena de acciones con las que se crean conocimientos de otro orden.

Infancia(S) del conocer son las acciones que se abren a la creación de conocimiento desde una interacción colectiva, es decir haciendo del conocimiento una vivencia siempre incompleta, irrepetible y diferente, para llegar a lugares que no siempre deben atender a la lógica secuencial de procesos y procedimientos prestablecido por un pensamiento ontogenético.

Los salones son la apertura a un sin número de posibilidades, es decir, una serie de espacios provocativos que se disponen para que la interacción de l@s niñ@s,

generan experiencias que narren sobre la complejidad de su pensamiento y que nos permita registrar y documentar las maneras como abordan sus inquietudes.

Educadores y artistas liberando esos silencios para percibir el tacto de la escucha de las acciones de l@s niñ@s. Una observación implícita en el gesto de observar y observar-se a través desde las acciones y los efectos que generan las mismas.

El tacto inicia por la caricia o un suave roce que describe la forma con la piel y que provoca sensaciones de asombro, donde se genera la deriva perceptiva o la posibilidad de pensar en la caricia como un gesto del conocer.

El tacto-caricia transforma la sensación, pero también transforma los objetos, no bajo un juego representativo, sino bajo una acción nueva que ocupa un lugar de otra manera. Un *tactear* (VILANOVA, 2014) que desborda al sentido del tacto y que inclusive hace del mismo otra cosa que no puede ser nombrado, rozar, apretar, deslizar, hundir, empujar, etc, siempre son acciones que piensan, que afectan y modifican y no sólo que comunican algo que como tal está sobreentendido.

La experiencia del ESTAR CON l@s niñ@s desvían el sentido de la vida cotidiana de la escuela infantil y cuestiona la manera como la educación ha intentado escolarizarla, logrando alejarnos de ella. Intentar escuchar es un efecto táctil, más que un efecto sonoro, es una acción de acercamiento que implica disponernos de otra manera para acariciar esas *formas otras* (Vilanova, 2014) de pensar, vivir y conocer desde la infancia.

Y es desde esa intención que se reconoce que l@s niñ@s no tocan, sino, *tactean* (*un tacto que crea*) del que nosotros bajo nuestra olvidada infancia, sabemos poco y quedamos limitados y reducidos a sentido, como efecto neurológico, como transmisor de características y no como forma de pensamiento.

Un pensamiento *de otro modo de ser* (LEVINAS, 1987) en la experiencia del conocer, atiende a un tacto que crea, es dar a la acción, -al acto de tocar-, un carácter instantáneo, fugaz, de creación insospechada que pasa por la piel, -cuerpo-, de significaciones.

Involucra, además la ética y la estética como *formas otras de aprender*, -en el sentido de tomar o agarrar- el mundo, desde el con-tacto. Experiencia

corporal que pone de manifiesto su doble condición, por un lado, “aquello que otorga individualidad, que se constituye como experiencia en el mundo y, por otro, membrana y juntura” (FERREIRA-SANTOS, 2011, p. 121) que otorga la posibilidad del toque, el roce con el otro y con el mundo.

Como señala Vecchi (2013, p. 66), sobre la importancia de dimensión estética en la educación infantil:

El trabajo con los lenguajes visuales [...] por naturaleza sensibles y próximos a los otros lenguajes poéticos” ha permitido que [...] “la dimensión estética tenga una expresión significativa y tangible a través de los ojos, los oídos y las manos que son capaces simultáneamente de construir y de emocionarse.

El gesto: efecto de escucha de un “conocer otro”

Un espacio provocativo no es un espacio didactizado, porque aunque los dos tiene una finalidad conectada con el aprendizaje, en el primero lo que prevalece es un aprendizaje colectivo derivado del asombro colectivo en la vivencia de un conocimiento creado, mientras que en el segundo se realiza ese aprendizaje propio o apropiado de los procesos preestablecidos que se deben alcanzar para consolidar un conocimiento específico.

Por eso, en un espacio provocativo lo que prevalece es la gestualidad, la cual acoge, convoca, interrelaciona, muestra, abre, deslinda, piensa y afecta colectivamente. Una gestualidad de habla sin lógica desde un cuerpo que siente, una sensación que crea desde un pensamiento que inventa, un lugar de acción que encaja sin haber dado validez a una teoría comunicativa de acuerdos previos.

Es importante señalar que, cuando se intenta escuchar a l@s niños, emergen los gestos: la postura de las manos, la disposición de sus cuerpos, la inclinación de su cabeza, la profundidad de su mirada, la leve apertura de su boca, entre otros... gestos que no sólo denotan una postura física, sino una posición cognitiva, es decir gestos que transforman y advierten el riesgo de que las cosas sean de otra manera y/o se transformen algo distinto. Un *conocer otro* (Vilanova, 2014) que piensa desde y con el gesto.



Foto. Atelier Colegio Bolívar en Cali, Colombia. Archivo personal de Manena Vilanova, 2014.

Un gesto que gesta conocimiento desde la trama que trastoca la imagen constituida del del conocimiento y de los procesos evolutivos de la construcción del conocimiento, pero que en ningún momento busca acabar con la misma, la infancia no es un constructo identitario, sino una experiencia colectiva, que requiere de los otros para tener un lugar.

El gesto como conocer desde la infancia busca amenazar la concepción absolutista de la construcción del conocimiento. Amenazar el absolutismo en busca de equidad cognitiva, una des-apropiación para generar estados compartidos, no significados compartidos, sino estados emocionales que nos permita generar una gestualidad crítica hacia las maneras de conocer que se han instalado hegemónicamente.

Quizás, por lo anterior, la educación ha negado el cuerpo de la sensación del gesto a través de los discursos del desarrollo infantil, la psicomotricidad y la educación física. Esta negación evita que se le de un lugar al gesto como cuerpo sensible que piensa desde la sensibilidad en sí misma, sin que estar medido por los estadios de comprensión y madurez evolutiva, emociones que modifican y transforman la vida colectiva y que generan otro tipo de proximidad cognitiva que está en el fondo de la experiencia.

Los gestos fluyen al interior de un salón que se abre estéticamente a través de propuestas provocativas, que cuidan el sentido del conocer en la infancia y que interactúan con la misma con el deseo de poder escucharla.

Referências

- BAJTÍN, M. **Estética de la Creación Verbal**. México, Siglo XXI, 2005.
- BACHELARD, G. **Poética del Espacio**. Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- DE CERTEAU, M. **La invención del cotidiano. I. Artes de hacer**. Universidad Iberoamericana. México, 2000.
- FERREIRA-SANTOS, M; PÉREZ, P & RUBIRA, F. **Aproximaciones a la Educación Sensible**. Vivencias en los Núcleos Experienciales en Astronomía y Arte-Educación. Bogotá, Colombia: Idartes, 2014.
- GROSSO, J. **Indios Muertos, Negros Invisibles**. *Hegemonía, Identidad y Añoranza*. Córdoba, Argentina: Encuentro Grupo Editor, 2008.
- HOYUELOS, A. **La estética en el pensamiento y obra de Loris Malaguzzi**. Barcelona; Octaedro–Rosa Sensat, 2006.
- MALAGGUZZI, L. **Educación Infantil en Reggio Emilia**. Barcelona: Octaedro–Rosa Sensat, 2001.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenología de la percepción**. Barcelona. España: Península, 1997.
- LEVINAS, E. **De otro modo que ser**. O más allá de la esencia. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1987.
- TRUEBA, B. Talleres integrales en educación infantil. Una propuesta de organización del escenario escolar. España: ediciones de la Torre, 2010.
- VECHI, V. **Arte y Creatividad en Reggio Emilia**. El papel de los talleres y sus posibilidades en educación infantil. Madrid, España: Ediciones Morata. 2013.
- VILANOVA, A. M. **Descender desde la infancia**: el desarrollo y el discurso de los “niños” ante “formas otras” de conocer y vivir. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Barcelona, 2014.
- VILANOVA, A. M. **La educación en las artes e infancia(S)**. Conferencia Inaugural del 3er encuentro de semilleros de investigación en arte. Cali. 2018.

Plumária de povos nativos: carnalidade-corpo próprio e sinestesia

Luiz Augusto Passos¹
Tereza Ramalho de Azevedo Cunha²

Porto-viagem ao mundo do *ser selvagem* (M. Ponty): isso queremos! Mundo da ligação com a Mãe Terra, cuja fecundidade compartilha com todos os seres do universo. Fertilidade jamais concluinte na parição de novas criaturas e invenções, em cujo advento jorrava o brinquedo da vida, buscando a expressividade máxima de toda complexidade possível. Driblar toda entropia, em vista à vida plena e vivida, cheia de surpresas e descobertas para uma criação permanente, sem cessar; em busca da variação: era o que Merleau-Ponty entendia como um *conhecimento indomado*, selvagem. A Terra, *Pacha Mamma*, em sua fertilidade, consagrava como

1 Luiz Augusto Passos, Licenciatura Plena em Filosofia pela Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras Nossa Senhora Medianeira (1978-1979) Graduação em Teologia - Colégio Máximo Cristo Rei (1971-1974), Mestrado em Educação Pública pela UFMT (1990), Doutorado em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso (1997) e professor visitante do Programa de Pós-Graduação em Educação Mestrado e Doutorado naPUC/São Paulo em Educação e Currículo (2003), Coordenador do Grupo de Pesquisa Movimentos Sociais e Educação e do Grupo de Estudos Educação & Merleau-Ponty.

2 Tereza Ramalho de Azevedo Cunha, Graduação pela Escola de Belas Artes, Curso de Pintura, Regime Livre, Universidade Federal do Rio de Janeiro (1969), Graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação Artes Plásticas, Faculdades Integradas Bennett (1981) e Mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1999). Atualmente é professora da Universidade Federal de Mato Grosso, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFMT, campus Cuiabá e bolsista FAPEMAT.

sua missão, gerar a vida bruta que emanava dos entes em seu estado primordial, de inserção telúrica plena, através de acontecimentos não cogitáveis, imprevisíveis de sua *autopoiese*³. Mantinha por fito, a *dissintonia* avessa à mera reprodução de cópias.

Cunha & Passos (2014) afirmam:

O corpo humano está cercado e envolvido por elas, não estando de frente, de lado ou por trás, nem mesmo vendo-as a distância, num plano de topo. Portanto, as proposições merleau-pontianas, acerca da atuação do corpo humano, diferem das visões estabelecidas pela dióptrica de Descartes mediante a atuação dos geométricos que viam o mundo a sobrevoos (p. 269).

Se mergulhássemos, nós, no fluxo de sua imersão, ela jamais permitiria o sobrevoos⁴ a partir do qual a gente falasse ‘de fora’. De revoada.

...tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 03⁵).

Vale o excelente comentário de Muller-Granzotto:

E é por isso que não podemos sobrevoos o mundo e apenas contemplá-lo sem nele participar, sem habitá-lo, pois, o mundo não é exterior a nós; nós somos parte dele, somos feitos de seu estofado, como diz o filósofo. Desse modo, Merleau-Ponty busca uma certa universalidade como aquela dos artistas, feita de entrelaçamentos, e ele nos direciona para um mundo operante, em que a retomada da percepção é o retorno aos mistérios do mundo⁶.

A grande aposta de Merleau-Ponty era que pudéssemos apreender com as coisas, apreendendo-nos com elas, ao compreendê-las, a partir das vivências

3 Autoprodução de si própria.

4 Expressão de Merleau-Ponty: do que seria a fala dos modernos, de fora, alheios, por cima, de sobrevoos.

5 <https://anaisnepefe.fe.ufg.br/up/306/o/ComunJoaoCarlos.pdf>.

6 <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/88031/208101.pdf?sequence=1>: p. 18.

imediatas, e torná-las, abertas sem termo, *locus* inauditos, que jamais abstrairiam a experiência do mundo dos acontecimentos nos quais se aninham. Conhecimento adquirido pelo contágio nos mistérios mais imediatos, cuja essência se mela com os sentidos, e a corporeidade.

Havia ali, no vivido, uma ciência que brotava do corpo no contato imediato com as coisas, onde elas eram muito bem compreendidas, como *ex-sistência*⁷, e pelas quais as criaturas se filiam como sócias amantes.

Nossos objetivos neste trabalho, sobre artefatos plumários, propõem a inexistência de cesura entre sentidos, valores, expressões materiais que se enovelam, intestinamente, desde seu impulso ontológico de seu vir-a-ser. Artesãos e artesãos tangidos pelas mãos e pés, pelas raízes dos cabelos e por seus corpos inteiros, compreendem-se, eles e elas, como expressão de continuidade da terra viva e do planeta, jamais se furtariam, defensivamente, do mergulho recôndito no regaço dos entes e seres que buscavam e procuravam, pela imediatez dos *poliálogos* com todas as coisas: anunciantes eles e elas imiscuídos com as coisas, as mesmas infinitudes: corriam nus à provisoriedade dos mistérios abertos às nuances e promessas.

Seres vivos e criativos estamos sendo anunciantes enredados e anastomosados com toda a massa do universo, não nos arredamos dessa loucura de nos imiscuir corporalmente com toda forma de ser e entes que palpitam, como na alvorada primeira, na terra e em nós. Não haverá jamais rupturas, ou contradições que não se sustentem vivas, inclusive, por suas negações. A vida – toda ela – é também o porvir, o permanente e o errático.

Comunicamos aos leitores e leitoras, que do cais de partida, deste texto, teremos que zarpar em direção à bruma, na busca do sentido, transcurso e repouso para as artimanhas das produções plumárias dos povos aborígenes. Pessoas tribais que se autodenominam em seus idiomas díspares, de certa forma todos veiculam o sentido e a identidade dos seus seres, se autodenominam como: *gente, povo verdadeiro*, ou como *os humanos*. Nem poderia ser de outra forma. Eles proferem

7 No sentido atribuído por Leonardo Boff ao conceito, o de *Ex* –jogar-se para fora – *si* – de dentro de si – para manter-se como vida expressa: *sistência*. De suas falas em colóquios em 1994 na PUC – Porto Alegre – RS (1999).

a origem de si próprios, exarados da terra, como filhos dela, expressão radical do sentido etimológico da palavra HUMUS da terra – *humanos*! Vindos do útero da Mãe Terra, se movem e perseguem as necessidades imediatas, de sua mãe amorosa e de todos seus filhos e filhas. Irmãs/ãos de todos os outros seres deste planeta, se entregam no sorvedouro cotidiano de sua comunhão. Vivem hoje, contudo, o drama, por se manterem fiéis a uma cultura-raiz, no contraforte da cultura dominante; cultura, essa, que demarca a *diferença* da diferença: destinando tudo a uma insuportável estandardização. Realizado, segundo após segundo, em minúcias, por um sistema cruel e perverso, que deseja a exclusão de todos e todas, para perverterem o sentido da gratuidade da terra; e colocá-la como COISA nos grandes leilões do arraso de toda a natureza, ampliando sua desertificação, desarborização, envenenamento das águas e dos rios, aprisionamento do ar. Promovem genocídio pelo fogo das florestas e cerrados, com mandatos vicários no frívolo de saqueio e extermínio. Matados, os povos primeiros, nus na floresta, pela cupidez surda da prepotência, bárbaros cegos e insensíveis à misericórdia e à solidariedade, pois suas vítimas jamais respondem à conduta da (*des*)ordem quadrada e delinquente que vige e impera.

Por que a diferença incomoda? Um quadro de pintura faz um contrapondo gritante: a chamada evolução do ‘homem branco’ e o ‘atraso do povo indígena’:



O ódio se lança hoje contra o mais divino; o mais belo e resiliente; as nascentes da vida viva: os povos da terra assumem a seu jeito o modo de viver proposto pela convivialidade, generoso ato de acariciar e embalar o mais débil. De festar a manifestação do *diverso*. Renovando a primacialidade das origens; intuem que toda promessa por ser mais frágil, tenha o direito de maior amparo. Quem de nós faria isso? - Uma lagartinha passeava nas espigas do arroz, na Terra Indígena Pimentel Barboza. O homem Xavante que sem palavras tudo via, foi em direção à espiga, determinado. Dedos queimados e fortes tomou a lagarta pegando-a na metade do corpo dela, como se a acariciasse, e levou-a, com extrema *semcerimonice*, à palmeira ao lado, colocando-a sobre uma folha verde. A pesquisadora Maria Aparecida Rezende, tinha por certeza que ela seria esmagada, incontinente. Quase adivinhando, o Xavante justificou: 'Ela vai gostar, a folha tá mais verde!' Se pôs no lugar da lagartinha.

Tudo que os povos originários façam, parece estar na contramão daqueles que têm pressa de um mundo sem esperança. No qual tudo é destruído para consumo acumulativo e linear, para a guerra, pensada para muito poucos; dissemina morte derradeira às crianças, idosos, mulheres, enfermos, exilados, prisioneiros, que sequer podem imaginar se haverá amanhã.

Tomamos, para nosso texto, pequenina parte do universo da plumária indígena, por sua beleza, persistência, estética, espiritualidade e carinho; mas, também porque sua reiteração e resistência pelos que os fazem, provocam ira pelo detalhe, preciosismo, *amarramentos* feitos para durar! Inimitáveis, pela cultura vigente que destrói e a comercializa; e para tal, tira de onde jamais colocou; mata para fazer da natureza dinheiro e moeda; empalham e formolizam aves lindas, para que ressecadas sobre gravetos, enfeitem apartamentos. Não poderão nada saborear, venderam sua própria insensibilidade, estiolada. Quanto tempo, teremos ainda, para continuar a receber os mimos da terra nossa mãe, negando-a, como filhos e filhas que todos e todas somos nascidos do mesmo útero amoroso e condoído?⁸

O texto pretende não apenas enunciar um diálogo distante da Fenomenologia aos leitores de Bartomeo Meliá, e aqueles e aquelas de Maurice Merleau-Ponty,

8 Livremente inspirado na leitura de <http://www.ihu.unisinos.br/587075-que-lugar-os-cristaos-dao-aos-animais>) - Acessado em 05.03.2019.

da continuidade de certa perspectiva filosófica, linguística, estética e poética entre estes dois autores⁹. Nunca fomos o começo, nem o meio, nem seremos o fim. Partir, contudo, do próprio poço, nos autorizar a olhar o mundo com a experiência impressa dele do nosso olhar datado, da nossa própria pele, ampliar o sentido abrangente de nossas vidas, não como repositório, ou memória, mas desenvolver perspectivas interpretativas, que pudessem estender Merleau-Ponty, hoje, ao nosso mundo e à nossa realidade, vista – utilizando a perspectiva de Clifford Geertz, “por sobre os ombros dos outros”, e com o “olhar enviesado” que nos permita enxergar outros mundos, e experimentar trazê-los a nós. Merleau-Ponty, sobretudo, denomina o *logos*¹⁰ do mundo estético: uma palavra ou sabedoria experiencial de nossos brevíssimos encontros de toda a realidade viva, que circula em nós. Jean Paul Sartre e Merleau-Ponty, adolescentes, ainda não se conheciam, conta Paulo Sérgio Carmo (2000), e ambos souberam por pessoas que os conheciam, que ambos tinham uma perspectiva compartilhada: poder falar das coisas comuns, a partir da janela dos olhos, da alegria de sorver um copo de vinho ou de um cafezinho, com a dignidade da enunciação filosófica sobre o prosaico - sem vergonha de criar!

É também desejo deste texto, surfar por sobre os artefatos de indígenas da Amazônia, buscando perspectivas e relevos, nos quais a CARNE do Ser, fale de si própria a partir de corpos próprios, singulares e únicos¹¹ - os de cada leitor e leitora consorciados até o fim com todos os entes do universo - que nos oferecem uma janela só nossa, para uma perspectiva inédita, de contemplar por imersão,

9 Bartomeo Meliá e o antropólogo Levi Marques Pereira ficaram impactados e encantados com a leitura do texto de defesa da tese de Maria Aparecida Rezende, bem como o antropólogo e também linguista da UFGD, ao colocar-se em contato com Merleau-Ponty, sobretudo no texto de Merleau-Ponty: *De Mauss a Lévi-Strauss*, reconhecendo caminhos próprios compartilhados e perspectivas anunciadas por Merleau-Ponty. Inclusive, de colocar-nos na perspectiva dos textos filosóficos, linguísticos, estéticos e poéticos, que nos permita olhar nossos contextos de forma auspiciosa, descobrir de novo, velhos amigos. Veja o texto de *Educação e antropologia: interfaces a partir da perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty*: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/1623> Acessado em (27/02/2019).

10 “Palavra”, “sentido”, “expressão”, “conhecimento” ou “manifestação da essência”.

11 A CARNE na filosofia de Merleau-Ponty é um dos conceitos centrais. Não é a carne biológica, de tecidos, músculos, tendões. A CARNE é uma segunda categoria maior que dialoga com aquela de CORPO PRÓPRIO. A CARNE é a expressão de tudo que chamamos CRIAÇÃO e todas as CRIATURAS. É, por isso, que a carne é a totalidade, e tudo, todos e todas compartilham dela; e, por isso é o que nos torna absolutamente UNIVERSAIS, e idênticos. Contudo, a outra categoria CORPO PRÓPRIO, é aquela que nos confere uma SINGULARIDADE ÚNICA, e DISTINÇÃO absoluta a todos os entes. Como aporia podemos dizer: “O que há de mais universal em nós, é nossa diferença”.

nas populações primais e seminais, renovando no ato criador, a partir do âmago dos seus valores bióticos e comunitários. Visibilizemos a nossa própria miséria e a miséria de uma filosofia, cujos artificios das chamadas filosofias das luzes, analíticos, negaram as filosofias vividas, encarnadas e primaciais. Expulsaram-nas - inclusive - pois lhes faltava a carteira de identidade que provava sua existência. A impossibilidade de suportarem a abertura de acolhimento a outras culturas diversas, cujo esmerilhamento dos padrões apodíticos, reproduziram o silenciamento, exclusão e genocídio, sob um alardeado ranço, tão desbotado e desmerecido, cujo produto final, sobrasse da vida e das pessoas, a etiqueta, o papel de invólucro, não a pele, nem a experiência vivida.

O sentido de razão deste texto que trança o olhar como manifestação e encontro e quer beber e exalar a grandeza estesiológica, da poesia do linguista Bartomeo Meliá, quando de sua presença encarnada e solidária com os Guarani, no Paraguai, avaliava com profunda sensibilidade a condição dos povos ancestrais, na expropriação do sentido de suas vidas em face da ditadura do General Alfredo Stroessner, brasileiro, se escolheu para governar o Paraguai. A publicação da poesia abaixo, foi a gota d'água da expulsão de Bartomeo Meliá, daquele país. O contexto de desumanidade revive, em nosso país, e com profundidade similar, e o dito, antes, pelo antropólogo, linguista e poeta Meliá da dor antiga e nova, acerca interdição sobre o cotidiano vivido, na cultura Guarani é revivificado entre nós. Somente ele, poderia juntar as palavras, autorizadamente, para dizer também dos nossos sofrimentos universais de 'exílio' e retirantes. Há uma desproporção entre o binômio civilizatório, da cultura da VIDA das populações umbilicalmente mergulhados na/da Terra, expressa com a profundidade epistemológica da fenomenologia de Merleau-Ponty, ressaltando a cultura da MORTE, que está na regência!

Meliá ao ser banido do Paraguai, quando vivia com os Guarani, (re)viveu no Brasil, como antropólogo linguista e educador, interfaces a partir da perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty e as implicações da filosofia e educação deste autor, para com as culturas de povos primaciais. Esteve com Rikbaktsa, viveu com os *Myky*, *Salumã* e *Enawenê Nawê*. Como poeta, de coração nas mãos, expressou sua vivência corporal com os filhos umbilicalmente exarados da Terra. Em Merleau-Ponty, o conceito CARNE, central na nossa exposição, reconhece - não expresse

desta forma - todas as criaturas como filhos e filhas do Universo, condição que nos estende a todos os seres animados e inanimados, com os quais compartilhamos os bens da terra, na condição de filhos. Hoje, estes povos, sobretudo na Amazônia, têm tristeza nos seus olhos, ao sentir a terra, vista como coisa, para explorá-la e tirar-lhe tudo o que vale para a acumulação. Vida alguma ou continuidade de espécies, tem valor para o avarento capital econômico e financeiro, dela extraído. As plumárias dos povos nativos foram próximas de Meliá, no Brasil. Ele teve acesso e presença continuada, na condição de jesuíta, junto aos *Enawenê Nawê* – estes últimos, intitulados por Meliá, como monges da floresta, possuindo plumária sofisticada, e quando Meliá esteve com eles, logo após o contato, eram e continuam sendo um dos povos cuja plumária sagrada se esteia nos seus ritos. Vale conhecer Meliá, seu testemunho no

Filme, realizado por Cireneu Kuhn, da Verbo Filme, no ano passado, 2018, quando ganhou o primeiro lugar, como curta metragem, do Prêmio *Margarida de Prata*, da CNBB, cujo link compartilhamos. No filme aparecem cenas nos *Enawenê Nawê*, de seus rituais à noite e pela manhã.¹²

A poesia abaixo revela o olhar que esse texto quer provocar em seus leitores. A transcendência desta cultura comparada com a chamada “cultura civilizada”.

AY DEL QUE ENSEÑA A LEER AL QUE NO SABE¹³

Bartomeu Meliá²

“Aunque la escritura no haya podido consolidar los conocimientos, era tal vez indispensable para dar firmeza a las dominaciones... La lucha contra el analfabetismo se confunde así con el refuerzo del control sobre los ciudadanos por el poder.”

Claude Lévi-Strauss, Tristes tropiques.

12 O testemunho vivo de Meliá, acerca do seu companheiro também jesuíta e espanhol, Vicente Cañas, assassinado com requintes de crueldade, pela cobiça do território destes indígenas demonstra, no mesmo nível da poesia de Bartomeu Meliá, como ela dialoga com o quadro acima, de universos antípodas. Link de acesso ao Filme de curta metragem, acessível, de Vicente Cañas, no qual, consta depoimento emocionado de Meliá. <https://youtu.be/caeSGvrFkTU> – (Acessado: 21.02.2019).

13 Fue publicado en la revista paraguaya ACCIÓN, nº 14, Asunción, 1972. “...es un placer, (...) enviarte lo que pides. La secretaria ha copiado todo el texto. Así también yo lo tengo, pues ya estaba relegado al cuarto oscuro del olvido. Que pueda serte de provecho. Un abrazo Bartomeu, s.j.”

Felices ustedes

*los grandes,
los serenos,
los profundos
los insobornables
los independientes*

felices ustedes

*los a-n-a-l-f-a-b-e-t-o-s
los que no leen siquiera el ABC
los que no fueron acorralados por la civilización
ni marcados con las letras del amo
ni domados en una escuela
los que siempre han logrado pensar salvajemente
y no repiten de memoria como loros
en coros
los catecismos del estado de sitio
– niño, rápido, no pienses! –*

felices ustedes

*los sabios
los incontrolables
los reacios a los programas
a las encuestas

a los registros
a las ideas universales establecidas
– establecidas Dios sabe por quién
y con qué medios –*

felices ustedes

*los inmanejables analfabetos
los inservibles los inútiles
la gran pesadilla de los planificadores
el fracaso de los gobiernos
el escándalo de las naciones en vías de asimilación*

felices ustedes

*quienes desconfían de la letra uniforme
y militarmente ordenada en columnas
quienes quieren ver la cara del que dice la palabra*

porque de ustedes es

*el reino de la palabra
el reino de la palabra dada y recibida
guardada
como se guarda la semilla en la tierra madre
la palabra junto al fuego
–lengua de fuego–
en la mañana del mate
en la noche del velorio*

felices ustedes

*cuando les persiguen por decir la verdad
aquella verdad no aprendida en ninguna escuela
aquella verdad no escrita en ningún libro
–y nadie se explica de dónde la sacaron ustedes–*

felices ustedes

*los an-alfa-betos
porque de ustedes es el reino de la profecía
siempre esperada, siempre temida
nunca cumplida, siempre asesinada
cuando tiene exactamente treinta y tres años*

y ay de ustedes

*los escribanos y los letrados
los letrados que se las saben todas y más
que hicieron de la trampa un arte
y de la explotación una ley de la vida*

ay de ustedes

*los escribanos del statu quo y de la propiedad privada
–trasladaron al papel sellado el robo de las tierras de los indios –
documentaron los derechos
sagrados
sagrados derechos de los conquistadores
tranquilamente
como quien escribe una carta a su tía
en el día de su cumpleaños –
- que lo dice el refrán
la letra con sangre entra–*

ay de ustedes

los alfabetizadores

almaceneros

y funcionarios

fabricantes del texto único

del monopolio

de la burocracia

linda ocupación suya tan altruista

de proporcionar al pueblo

letras

letreros

y grandes frases

–la llave de la puerta del jardín es verde

–todo va mejor con soda –

alfabetizar es hacer patria

ay de ustedes

los censores, metidos a periodistas, cocineros de noticias

aduaneros de ideas

porque de noche vendrán

sin que ustedes se lo esperen

quienes escriban su grito

rojo y negro

de libertad sobre los muros del pueblo

ay de ustedes

los escribas

intérpretes de escrituras

sagradas

que promueven la guerra santa

justifican la santa inquisición

defienden el sagrado derecho

de la familia, la tradición

y la propiedad

letras

muchas letras

de todos los tamaños de todos los estilos

letras viejas letras sonsas letras en conserva

para la boda

para el epitafio

para el testamento

en un corazón indeletrable

A Plumária e a sublimidade da natureza

Plumária é um *quase* resumo do milagre do cosmos e de sua profunda e intensa beleza diversa. A leveza, a quase transparência de vitalidades em fiapos - quase eternos - prenunciam a *passageiricidade* das pessoas na duração dos tempos. Museus do mundo inteiro secularmente apresentam as penas e plumas como artes eternas, em suas cores, pureza, resistência e resiliência que lhes conferem o engenho dos olhos, dedos e mãos, na destreza fazedora de fortes dedos, trançando diferenças que cativaram miríades de outros olhares, forasteiros, que os contemplaram, e muitos dos que os tocaram já não se encontram entre nós.

Artefatos são emanantes e imanentes a um só tempo. Gerados por relações que não apartavam jamais a utilidade, costurada com a beleza e o conforto: o cotidiano é poético, no sentido do artifício e da produção; trabalho por carinho e necessidade, jamais um ato de esbulho, mas na dignidade admirada. Agregam sempre formas rituais-celebrativas e a implicação de presenças ancestrais e deidades telúricas, que jamais abandonam estes mimos nos carinhos da simbólica divina, em favor da humanidade. Seus deuses são colados aos elementos da terra, e nela florescem como companheiros e companheiras de origem e destino. Contempladas as plumárias, da cultura indígena em Mato Grosso, expressões únicas de singularidades absolutas, cosmologias eternizadas, acolhem as incisões *intrusivas* de suas demandas na contingência do corpo dos artesãos.

A vida nunca é linear. Ela sempre será uma roda, como o milho nas espigas, se sustenta nas rodas de dança, no silêncio inebriante, cevado aos sons de maracas, flautas e chocalhos, papagaios, cotias e saguis.

Há uma ambiguidade, nominada por Merleau-Ponty de *quiasma*¹⁴, que expressa melhor nossa ambivalência ontológica, cuja equivocidade ativa evoca

14 O termo é emprestado da biologia, na qual um ente ou organismo, sem deixar sua função específica também cumpre outra, de forma articulada. Sendo funcionalmente um-e-outro. O Tronco bráquio-cefálico do coração-cérebro leva por sua condução e impulso tanto a respiração interna por meio do sangue arterial; como também no mesmo impulso, envia sangue venoso ao pulmão, para retirar o gás carbônico. É um, é também outro, é também o mesmo, gera um terceiro que redefine o conjunto. Um quiasma é também um elemento de comunicação de realidades distintas somadas: poderíamos chamar de 'plexo polissêmico'. Dele emana não apenas o que jaz ali, duplicado, ou paralelo, mas uma sobre natureza que sustenta outra condição por sua troca e sinergia, a recriação. (DUPOND, 2010).

sentidos contraditórios: é um, mas são também um outro; cada um guarda sua função ou identidade, podendo, ao mesmo tempo, alterá-la por simultaneidade e mudança qualitativa. Sendo um e/ou dois, introduzem um terceiro que não os abandona. Pareceria mentira, se não fosse verdade! Há em todo fenômeno aparentemente inteiriço, um movimento incessante próprio do jogo matéria e energia. Nada repousa. Nada dura. Mas estão aí, em lusco-fusco, sendo.

Aqueles artesãos, fruidoras e fruidores criaram, alimentaram e sustentam, ainda neste ínterim, para além da transitividade de sua produção, a capacidade de parecer enganar, de iludir por um artefato frágil e passageiro que anuncia ao mesmo tempo a eternidade – lembram do furta-cor? - muito além dos tempos imorredouros da artesanaria. Sua presença autoral, nelas, em suas obras, irão sustentá-los como seres vivos, num só tempo, instante e eternidade, mesmo após suas mortes.

O “plexo quiasmático” – chamaremos – dura no desvelamento, cujos sentidos são *desdizentes* um do outro, ao mesmo tempo mantém-se em cópula convulsiva, posto que toda a semelhança jamais esconde a diferença. Tudo no universo pulsa, tudo se *altera*.

A obra comporta o autor, por si mesma. Já, sem mediação daquele ou daquela que a fez; e, por desígnios de uma transcendência histórica, cultivam leituras do mundo, tiradas das mãos e dos corpos *artistes*¹⁵. Em Mato Grosso, essas artimanhas que imortalizam populações inteiras, apontam para além de si mesmas, uma cosmogonia complexa, pujante de significações. Reflexo da vitalidade cósmica do universo. Não poderemos jamais voltar aquele corpo mesmíssimo que modelou um artefacto, um segundo atrás, heracliteamente¹⁶, nem ele, nem as plumas, nem nós, seremos ainda os mesmos. Há um *dynamis* no tempo – uma força

15 *Artisente* foi termo consagrado em experiência pedagógica popular, em Mato Grosso, cuja invenção do termo tomava a contração entre arte e sensibilidade, invenção realizada pela população do bairro Osmar Cabral na criação da Universidade Popular Comunitária. Havia naquela Universidade não professores e alunos, mas artistas que acompanhavam o processo solidário com os Coartistes – que diziam expressamente: não somos “alunos” – seres sem luz! Foi gestado no código de profissões do Município de Cuiabá sobre a extraordinário Secretário de Educação Municipal Carlos Reyes Maldonado, registrada a profissão de rico significado, no Código Profissional Municipal de Cuiabá. Vale para conhecer esta experiência inédita consultar na Internet: Universidade Popular Comunitária – e o farta produção criativa sobre esta universidade sob direção dos partícipes.

16 De Heráclito: “Ninguém pode entrar no mesmo rio, duas vezes; o rio, e ele já não seriam os mesmos”.

que se impõe aos sentidos; e continuam a revelar vivências que se derramam em profusão no mundo, a partir das quais, a memória rítmica (LEROI-GOURHAN, 1990) daquele ser humano registra a complexidade inexaurível da experiência mística do experienciado.

O tempo é a substância de que sou feito. O tempo é um rio que me arrasta, mas eu sou o rio; é um tigre que me destroça, mas eu sou o tigre; é o fogo que me consome, mas eu sou o fogo. (Jorge Luís Borges, “Nova Refutação do tempo”. Obras Completas, II. p. 144).

Não existiria, entretanto, memória sem tempo. Tanto quanto só temos noção no tempo ao trançá-lo com o espaço, o inverso é também pura verdade. O tempo inexistiria como tempo, não fosse duração que o detém; se o marco que o recorta como existente, inexistisse antes da duração e depois, seria reduzido a nada, pela hegemonia do não-tempo. Por outro lado, é imprescindível que ele ainda perdurasse no contradito, no desvelado. Relembra Merleau-Ponty na *Fenomenologia da Percepção* (1971), no capítulo acerca da *Temporalidade*, que se confirma no outro capítulo imprescindível que é o da *Espacialidade*. Retomando o que Agostinho afirmara que a essência do tempo, diz Paul Ricoeur (1997 - Tomo I.), – portanto, sua identidade – é o *não-tempo*, e por isso sua negação. O tempo é, enquanto existente, a duração de um instante surgido como uma ilha limitada por sob um nada; e/ou - precedido por tempo algum; sucedido – também – por um nada de tempo posterior. Os artefatos, de igual forma, são um mistério que anuncia e preserva um tempo solúvel na provisoriedade da débil duração. Um artefato é já, por si mesmo, um milagre que cinge emanado do artefato, proclamando outras temporalidades silenciadas, para que pelo grito de sua existência, se rebelam de sua aniquilação¹⁷. Marcam presença, apenas durante a sonolência dos sentidos.

17 “*Sujeiticidade* se define como sendo a qualidade de estar se construindo como sujeito, fugindo à convencionalidade da definição de subjetividade como interioridade própria de um indivíduo; estado de sujeito”. (...) Jung Mo Sung, atribui a ideia de *Sujeiticidade* ligada a Franz Hinkelammert como “tornar-se sujeito”; que não é a posse interior de si, mas sim, o processo de fazer-se sujeito em movimento, à medida que se coloca (*pelo grito*) contra aquilo que permanentemente nega essa condição, e, de luta permanentemente desenvolvida pela posse de si mesmo em comunhão com os outros excluídos, pela aquisição das condições de liberdade e solidariedade”. (<http://docplayer.com.br/79450281-Universidade-federal-de-mato-grosso-instituto-de-educacao-programa-de-pos-graduacao-em-educacao-edna-fernandes-do-amaral.html>): p. 135.

Um artefato carregará sempre singularidades de uma corrente das pessoas, visíveis ou invisíveis, que os produziram, no mínimo: por um par de mãos. E todos quantos se molharam neste artefato pela *instantibilidade* de uma mirada, lá estaremos – definitivamente – carregando na superfície molhada do corpo¹⁸, uma emergência dele em nós, que jamais se diluirá no movimento do universo.

Dois povos - são mais de quarenta etnias somente no Estado de Mato Grosso - dos quais buscamos desenvolver duas notas provocativas neste trabalho: o povo *Rikbaktsa* e o povo *Enawenê Nawê*, no que se refere aos artefatos plumários. E Meliá tinha presença marcante em ambos.

Povo Rikbaktsa na selva Amazônica e o sentido da expressão plumária

Em uma aldeia viva, em 1977, do povo Rikbaktsa, conhecido também como “Beijo-de pau” ou “Canoeiro”, o linguista, poeta e místico Bartomeo Meliá sentenciava, mais ou menos, este texto: - “A nossa educação como sociedade não indígena – e Meliá se referia à educação dos chamados “brancos” - busca fazer de todos e todas, *os mesmos*. Somos resultados de uma educação na ‘linha de montagem’ de fábrica que, frequentemente, descarta toda a diferença. Eles e elas, indígenas, na contramão da nossa cultura, são, no controverso de nossa sociedade, frutos de artesanato”.

E concluía:

Tudo que nos parece igual em uma cerâmica, à leitura de nossos olhos alfabetizados pela cultura não indígena, não é capaz de - à primeira visagem - reconhecer qual pessoa daquele povo está ali representado, sem precisar de uma assinatura que o identifique; ela, e sua ancestralidade, está reconhecível para seu povo: essa pessoa como todas as outras daquela sociedade, são identidades singulares. Ninguém fará cópia do que ele criou¹⁹.

18 Bela expressão de Paulo Freire, quando menciona o exílio... “...chego com o *corpo molhado de história* de marcas culturais, de lembranças, sentimento, de dúvidas, de sonhos rasgados, porém não desfeitos ...” (*Pedagogia da Esperança*, 1997, p. 6).

19 http://www.portalguarani.com/807_bartomeu_melia_lliteres/29243_educacion_indigena_y_alfabetizacion_autor_bartolomeu_melia_ano_2008.html

Meliá entendia que elas e eles saberão quais foram as mãos e os sentidos de vida e de cuidados que animaram aquela argila, que agora identifica sua marca e presença naquele objeto, pela forma da sua produção: seja pela força, pelo jeito único e inconfundível daquela pessoa amassar esta argila. Há uma relação definitiva de vínculo expresso daquela existência que carrega em si, a busca de se compreender, a cada momento, o sentido da existência autorizada que projetou no artefato, sua identidade, seu clã de pertença, em afinação com seus ancestrais.

Ao contrário, nós. Temos olhos, mas, efetivamente, não vemos. Temos ouvidos e não ouvimos. E temos nossos sentidos embrutecidos para divisar muitas vezes só proporções grandes, o pequeno é invisível; e nossa palpação é cega; não comungamos da natureza viva que, sempre e de novo, se repõe ao olhar estrangeiro, dificilmente reconhecida e vista.

Nossos olhares resistem, pela ordem ‘monádica’ impressa em nós, de não perceber as transformações permanentes, vivas, das pessoas, suas deidades e espíritos, que animam o mundo: continuamos, por decreto dominador, alienados às nossas próprias significações mutantes. Desnaturados, acolhemos as opiniões, visões e conceitos, ressecados às vezes, de que o perfeito, *parmenideamente*, não pode mudar, nem para melhor, nem para pior²⁰.

Um artefato Rikbaktsa não é a apenas um objeto morto, ressecado, desvitalizado. Ele provoca, de maneira muito íntima, manifestações que nos ligam às suas torrentes vivas de forças, que se expressam na interdependência com tudo e todas e todos, uma trança entre matéria e energia circulante.

20 Para Parmênides o Ser é, e existir é nele, a perfeição. Ora, se o perfeito ficar melhor posteriormente, então ele não era perfeito. Mas, também se ele se tornar mais perfeito, significa que ele não tinha a perfeição primeira, o que seria também uma imperfeição. Toda a mudança para mais ou para menos, atenta contra a perfeição. O perfeito, pois, efetivamente, nunca muda. A filosofia que admite o movimento é aquela que conversa Parmênides com Heráclito, mas tão somente se resolve o movimento com os conceitos de Aristóteles de Ato e Potência. Veja: Nota Luiz Augusto Passos no texto: “*O desejo do desejo*”. p. 43 – 48. No link abaixo. https://www.cnte.org.br/images/stories/esforce/pdf/programaformacao_eixo02_fasciculo01_fundamentosdefilosofia.pdf.



Figura 1 - Cocar Rikbaktsa (Arquivo ICV)

Permanece na sua simbólica subjacente, um tempo que se desafia e sustenta o artefato com a mesma provocação de cores, de odores, de sensações, de coisa viva em nós e para nós. Ele não é um objeto *para si*. Todas as culturas tradicionais e primaciais sabem e conhecem que não existirão os *objetos em si e para si mesmos*, nominados pela filosofia. Nem as pessoas são de fato seres *para si*, como de uso habitual forjando-as, pela cultura, a prepotência e autismo social da cultura ocidental, autocentrada, de que sabemos de tudo – isolados! Ora, tudo, todos e todas somos relação²¹ ou não somos: “No início era a relação!”²² (BUBER, 2001, p. 33).

Somos o lado menos qualificado que sofreu a influência dos ilustrados, em sua origem. Efetivamente, perdemos o atrito com nossas raízes originárias e, ainda hoje, nossa cultura se levanta contra os povos que possuem como origem, a natureza, que se contrapõe à cultura de plantão, cujas empreitadas buscam aniquilá-las, revelando nossa estrita ignorância, prepotência e sórdida perversidade.

21 Imperdível entrevista histórica de Jean Paul Sartre nominada “*Sartre, por ele mesmo*” – disponível na Internet, na qual ele diz, com clareza: “O ser para si é uma desgraça...” Youtu.be: <https://youtu.be/wCS5V6nAWIk>.

22 Martin Buber coloca a realidade da relação como o ponto fundante da relação, em sua Obra “*Eu e Tu*” <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/586803-no-principio-era-a-relacao>.

Povo Enawenê Nawê e o cuidado com toda a vida no Planeta

Ao nascimento de uma criança Enawenê Nawê, a primeira coisa a ser feita é garantir que seu corpo seja coberto de terra, rola-se ainda enrolado nos restos da placenta, no chão da terra, ele é ser que veio na terra, pois dela, ele é filho. Ela é quem cuidará dele, de sua saúde e existência. Notícia recente, em meios de comunicação anunciavam que neste povo, durante anos, nunca havia natimortos, nem as mães tinham problemas no parto. Isso tem surpreendido aqueles que consideram a terra suja e perigosa. Claro que, nas nossas sociedades, nossos conceitos ficam invertidos, às vezes com razão. Realizamos um trabalho contaminador da terra, inclusive na ordem dos venenos, calcários, nitrogênios em excesso, cinzas; e nossas “limpezas” da terra se dão pelas folhas, galhos, frutos queimados enterrando, por vezes, em buracos que impedem a adubação cíclica, da própria terra. Ao contrário, as garças, urubus, e aves contaminadas, como também todos os outros animais, ao envenenarem-se buscar entrar na lama, e comer a argila as margens. Até recentemente comprava-se Argila para tomar, para descontaminar pessoas com envenenamentos graves. A argila garante a oxigenação interna das células, e funciona como antibiótico importante. Há uma triste inversão de se opor os humanos à terra.

O povo Enawenê Nawê, em sua cosmogonia, consideram-se enviados para salvar a humanidade. Nascidos de uma avezinha que os tirou do meio da pedra, bicando na parte de cima dela, saindo um povo animado pela pureza e dimensão mística que buscava salvar todos os outros povos do planeta. Seu cotidiano é eivado pela via mística, quase “monacal” (expressão de Meliá), pois ainda escuro, começam a fazer o culto de parição do Sol, o sol não nasceria, sem o pintada no arrebol, começam os rituais que trazem o sono ao sol, que precisa dormir; de sorte que os rituais se estendam até que - a noite escura - não esteja ‘mentindo’ – acerca do sono do Sol. Segundo as tradições dos Enawenê Nawê, eles são os que mantêm o movimento de reciclagem da parição do dia e da noite, pelos rituais sagrados e obrigações, para que todos os outros seres vivos, além de sua etnia, na condição de filhos da Terra, possam continuar a viver nela, com ela e em comunhão com o Universo, perdendo a energia solar que os faz viver.

Não são povo *para si*, nem cuidam de um mundo somente para eles, mas estão incumbidos a serem *senhores/ senhoras* do Tempo, a serviço da Vida.

Os Enawenê, diferente de outros grupos e etnias, não comiam outros animais, salvo peixes que se constituem como seus aliados, e guardadores deles, com seus espíritos mais fortes em favor de sua proteção, sempre haverá trocas entre os ancestrais e pessoas da etnia. Os ancestrais carecem dos cuidados, possuem necessidades; e, em troca, zelam pela diversidade dos seres que se complementam na R-existência da Floresta, rio e cerrado.

São pessoas, apesar dos infortúnios, que mantém a alegria contagiante, e a efusividade dos jogos, festas e rituais. Tanto quanto ao contemplar no budismo o sorriso de contemplação nos seus místicos, também os Enawenê Nawê, vivendo intensamente seus rituais, demonstram a naturalidade do sorriso pacificado.

As duas etnias, Rikbaktsa e Enawenê Nawê, mostram na delicadeza e complexidade de sua reiteradamente chamada, *artifícios* plumários, a grandeza da terra e de todos os seres, que se afinam com os donos e donas dos peixes, das palmeiras, das aves. Protegem estas fontes de vida contra a impiedade destrutiva; e, infelizmente, nossas sociedades da ganância se mantém aceleradas na contaminação e queima dos animais, das florestas e dos rios. Indígenas protegem a Floresta e o Cerrado, a terra, as fontes, os animais. Grandes foram as lutas dos Rikbaktsa pelo território chamado Escondido, no qual a floresta foi violentamente tomada, por interesses de grupos estrangeiros, culminando com a prisão do já falecido Pe. Balduíno Loebens, depois esta área foi reintegrada como território original.

Houve, e continua a existir uma violência de impor fronteiras aos rios em toda Amazônia, e manter o controle sobre sua área original dos Enawenê Nawê, posse das quedas de águas, diminuição excessiva de sua base alimentar: o peixe. Tudo em nome da ‘energia’ voltada para a mineração! Ameaçando biosistemas que se mostram frágeis aos modelos extensivos²³; e ferem de morte as formas bióticas que só podem existir como seres para os outros e outras, sob pena de extinção de tudo, todos e todas. É preciso também ter consciência de que os movimentos têm sido de aniquilamento de populações inteiras indígenas, que

23 http://www.ihu.unisinos.br/585826-territorio-indigena-produz-natureza-agronegocio-lucro-entrevista-com-carlos-frederico-mares?fbclid=IwAR1hD5lLy0HuQdH4jGmtJ_Get3m6abnmuoTkKA_SDG7YKO-8amusclESmXLs

representam para além da grandeza ética, cosmogonia, uma língua, uma cultura, um conhecimento, inclusive da natureza e do mundo que nós não suspeitamos; e uma perspectiva de olhar sobre a totalidade dos fenômenos da existência, possível somente a partir daqueles corpos que possuem uma cosmovisão, visão no sentido preciso de ARNHEIM (1986), que pressupõe descoberta, que não poderá ser mantida sem a reiteração, da vista deles, a partir do seu ponto.



Figura 2 - Cocar Enawenê Nawê (Arquivo OPAN)

Temos observado nossa forma chamada civilizatória, também, que se sustenta às custas da manutenção do desaparecimento dos outros, e não da cooperação e da convivialidade recíproca. Somos nós, e sobretudo alguns países, que mantêm estímulo ao superaquecimento, alagamentos, extinção de espécies alimentares, de animais, de espécies vegetais, seca de rios, aumento das águas dos oceanos, explosão de vulcões e terremotos.

Tudo mostra, a olho nu, que a TERRA, nosso planeta, ela que nos parece uma coisa, não viva, não consciente, e padecente, possui – como natureza que é e continua a ser - uma *consciência* adquirida e real, que hoje, de maneira forte e dramática, responde às nossas violências, com fenômenos globais e sistêmicos, envidando esforços para superar as fragilidades impostas por nós, a toda forma

de vida, de reparação, de busca de equilíbrio dinâmico, para garantir a vida e a sobrevivência do planeta.

É preciso considerar que a VIDA é muito MAIOR e mais URGENTE que a presença nossa, de humanos, no universo. Se necessário for, seremos *varridos* do universo, para garantir a continuidade da vida, sem nós, que temos sido fatores necrófilos e tanáticos²⁴!

No povo Enawenê Nawê, há uma diminuição drástica do peixe, antes era a alimentação principal, hoje em falta. O Peixe representa os principais ancestrais que cuidam dos Enawenê Nawê. A morte cruel de Vicente Cañas, missionário espanhol jesuíta, que era considerado ancestral mítico, e morte de adolescentes Enawenê Nawê em conflito na demarcação do território; mostram a perda de sentido de vida da nossa sociedade, autoproclamada de maneira falsa como superior, por sobre pessoas que não possuem equivalência de meios para se defender.

As plumárias indígenas: caminho à diversidade como esteio da vida

Merleau-Ponty radicaliza a concepção telúrica da nossa existência, cujo estofo da terra, se estende ao nosso estofo:

Sabemos do mundo por nossa visão, que passeia por ele, e, nele, olha e percebe suas coisas. Este perceber é agrupado por nós, e as nossas escolhas tornam-se verdadeiras. Nosso olhar deixa-se vivenciar, não aceitando conceitos já determinados, é ele quem “enveloppe, palpe, épouse les choses visibles.”²⁵

24 “...os povos que vivem ainda em estágios de natureza, os povos que vivem ainda em estágios inferiores – selvageria e barbárie – de um mesmo *continuum* que o ápice – a *civilização* – está na Europa e nos Estados Unidos; os povos *Sem - sem* escrita, *sem* estado e *sem* propriedade, que é um modo de avaliá-los não pelo que eles são; os povos atrasados em relação a um tempo que se quer como metro - o tempo do relógio”. PORTO-GONÇALVES, 2002: p 4.

25 A tradução desta obra foi utilizada da edição em português feita por José Arthur Gianotti, da mesma maneira este excerto acima: “escolhe, apalpa, envolve, esposa as coisas.” *Apud*: Introdução MULLER-GRANZOTTO, Marcos José. **A noção de obra de arte em Merleau-Ponty**. Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina Dissertação realizada sobre a Introdução do texto de MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'Invisible: suivi de notes de travail* (p.175. Paris: Gallimar, 1986).

Nós estamos abraçados e *enredados* com o estofo do mundo, estamos articulados, com o mundo e ele conosco. Estamos, inexoravelmente, pela reversibilidade um no/com outro/a: há uma continuidade entre nós e os animais, os vegetais e, inclusive, os chamados objetos ‘inanimados’, as pedras, as águas. É a continuidade do Ser para o Ser. Um lugar no qual a CARNE²⁶ do mundo e a nossa, convergem. Lá nos encontramos na origem ontológica e arqueológica, da nascença do universo, a de onde temos raízes comuns que não nos mentem, nem nos iludem, de nossa comunhão com todas as criaturas do mundo. Trazemos em nós, se necessário, a mirada de água que renasce em nosso corpo.

Eu que vejo, também possuo a minha profundidade, apoiado nesse mesmo visível que vejo, e, bem sei, se fecha atrás de mim. Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.132).

Onde o olhar nosso deitar raízes, no solo da sua forma primal, alcançará todas as coisas nas quais esteja imerso como dimensões do nosso próprio ser; não haverá atributos como cascas de uma exterioridade, no que tange a relação de inerência entre tempo, espaço e sexualidade:

Podemos agora dizer da temporalidade o que dissemos [...] da sexualidade e da espacialidade: a existência não pode ter atributo exterior ou contingente. Ela não pode ser o que quer que seja - espacial, sexual, temporal - sem sê-lo integralmente, sem retomar e assumir seus “atributos” e fazer deles dimensões de seu ser. (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 413).

26 CARNE é um rico conceito em Merleau-Ponty, é um vínculo de mútuo pertença do mundo e todas as coisas criadas nele, que se referenciam ao ato fundador do universo. E, é na CARNE – que não é matéria, ou corpo, ou massa, mas vínculo de identidade criacional por seu aparecimento no UNIVERSO. Neste sentido é a *carne* que nos vincula à unidade universal de nosso aparecimento, com um plexo, que nos faz a tudo, todos e todas, os *mesmos*. Sob a carnalidade carregamos uma identidade universal: tudo, todos e todas somos *criaturas*. Pela CARNE todo existente e tudo, é UM do *mesmo*. Por outro lado, cada um dos *mesmos* carrega, com simultaneidade, uma outra dimensão, chamada CORPO PRÓPRIO, pelo qual cada coisa do universo, mantém – simultaneamente - sua condição de SINGULARidade absoluta. Somos enquanto CORPO PRÓPRIO – Singulares; e, somos enquanto CARNE - Universais. Podemos ousar na aporia: “O que há em nós de mais UNIVERSAL, é sermos todos e todas DIFERENTES”.

O texto acima, precisaria ser lido, diuturnamente, por suas implicações. As temporalidades na sociedade não poderão ser as mesmas ou uma única para todas as pessoas, porque elas todas, sem exceção, são singulares, radicalmente. E suas implicações no campo dos sentidos convocam a convertê-las em dimensões encarnatórias em cada corpo, tempo e lugar.

A perspectiva da filosofia merleau-pontiana não se propõe a defender um equilíbrio estável e apaziguador, como ocorre na interpretação idealista e essencialista, a Fenomenologia de Merleau-Ponty, por sua radical impossibilidade de estabelecer uma dialética de alternância, pois as aparências dos fenômenos, *não são adereços exteriores* – isso é, *absolutamente revolucionário* em Merleau-Ponty – põe fim à dialética do discurso cotidiano, “que o que parece, não é!” O que parece é também manifestação essencial de uma dialética sem sínteses, conflitiva, e sem “fim da história”, que não admite dissecação e partes fundantes e essenciais, e de assessórios inúteis. Dito de outra maneira, por Merleau-Ponty, em fenomenologia o “parecer” de uma coisa é também parte de sua essência: não existem atributos e adereços “postiços”. E, por isso, se encarnam em todos os atos cotidianos de nosso corpo, aterrissam como e onde estivermos, amarradas às suas dimensões quiasmáticas.

Tomaremos a plumária indígena do Mato Grosso como um espelho no sentido também de Landowsky (1992), como uma imagem cultural da sociedade refletida: no nosso caso, chamamos uma “fenomenologia dos trópicos” que precisará compreender entes vivos, palpantes, e com o odor da terra, das quais, eles e nós, somos conexões apaixonadas inspiradas em conexões filosóficas de Merleau-Ponty, projetadas – todavia – para eventuais indicações metodológicas inspiradoras de interpretações como orientações para ação.

Os fenômenos²⁷ – importante lembrar – não são em Merleau-Ponty, um sintoma, ou uma abordagem metodológica, mas sobretudo em sua semântica

27 Do grego (φαινόμενον), lê-se “*Fainoumenon*” – retomado o conceito por Merleau-Ponty, termo do qual procede a **Fenomenologia**, é o ser de forma ativa, se mostra, ou permite a nós, deixar ver, apenas em parte: posto que aquilo que expressa em signos, jamais esgota todos os sentidos do seu SER. *Fenômenos* é aquilo que o SER ativo - mostra de si - para nós. O “*Noumenon*” - seu contrário - (em Immanuel Kant) é a pressuposição de que o SER é transparente, acessível, é captado por nossa inteligência, podendo contê-lo em sua essência. É isso importante? Importantíssimo, porque a filosofia objetivista, essencialista e idealista traz consigo a ilusão de que nossa racionalidade dá conta do mundo, por nosso conhecimento e pensar. Na verdade, reduzimos, empobrecendo as coisas, para dominá-las; e, ignorando como acidental, não necessário, desprezível tudo o que não percebemos, não vemos e não podemos dominar.

rigorosa, manifestação que se apresentam a nós provocativas, praxe-metodológicas, e por isso, no interpelam a responder a elas. Também nos remetem a reencontrar no útero da terra, nossa existência e ligação compartilhada do *barro sagrado do corpo dela*, ou seja, o HUMUS da terra, por origem e pertença, nos faz humanos, inclusos e abraçados nesta “argila” e em conexão com todas as outras criaturas do universo, a elas conectadas. O destino das coisas também são nossos destinos.

A Plumária indígena por sua suavidade ao entrar em contato com o corpo, sua leveza, e por sua variância de cores, impulsos de radiação, acorda todos os sentidos humanos que só se comunicam sempre por procurar identificar as muitas sensações estéticas, estesiológicas, todas elas enredadas umas nas outras, sem quaisquer possibilidades de expor uma *aestesis* única e terminal, isoladas, separadas em um pretenso sentido, apartado de sua totalidade. Só uma coisa é proibido e inútil: a solidão.

Nossa domesticação pelo sistema e ideologias, nos fez perder o sentido da pertença e de fazer parte ativa, e abrangente, dos sentidos que nos provocam e acarinham. Não se pode compreender os sentidos como elementos separados, por áreas e gavetas específicas, que se manteriam, à falta de todos os outros. Em Merleau-Ponty só poderemos pensar um sentido como sinestesia, - o *syn* grego significa a junção *in*apartável, - de jugo, vínculo, localizado em múltiplas formas que enovelam sempre em tríplice dimensão, significações: topológicas, cromáticas e eidéticas que se grudam à nossa pele. Desta forma, estas provocações nos remetem ao mistério não somente de nossas origens da terra, mas da inexistência de fronteiras nos meandros dos tecidos que englobam uma experiência plenificante e plenificada da nossa vida, jamais puramente sensorial, mas de interioridade carnal, inteligível e emocional. Inseparáveis são também as lascas, fagulhas e poeiras que, dançando atrevidamente, possuem uma interioridade vivente e comunicante com todas as forças do universo, em uma energia medular, afectual, da qual tudo tem uma *enorme desimportância*, diria o poeta mato-grossense Manoel de Barros.

A plumária que, aparentemente, ‘parece’ manter padrões na confecção de objetos similares, utiliza o que existe na natureza, a partir da criatividade do contraste pelo qual nada seria sacrificado à sua inteireza e originalidade endógena de sua existência: aquela que parece outras, é sempre única, e nunca a mesma.

Pode-se afirmar que a continuidade do diverso é o segredo nodal da sobrevivência. A organização, quase imperceptível, da pele luminosa e colorida que de pluma a pluma, juntada às plumas minúsculas tecem, coletivamente, por decisões de uma *arrumação-jogo-trabalho* – processo organizativo espontâneo da pedagogia de Celestin Freinet, que consulta à espontaneidade da ação da criança uma certa dinâmica regida por esta tríade nesta ordem mesma.

A acuidade do olhar, no gradiente de cores, detalhes, tamanhos, posições, superfícies, pequenas diferenças, que irmanadas, se soldam entre si, de maneira aveludada e suave, sem convulsões ou síncope, os artefatos.

A grande pergunta é: poderá este ‘ordenamento’ heterodoxo ao sistema hegemônico, e que emerge da manufatura ‘aborígene’, sugerir uma suspeita de certa grosseria, quase endógena, ao modelo dominante implosivo da sócio-política contemporânea? Dessa práxis-seminal *naturística*, poder-se-ia inferir que se funda em uma axiologia-estética internalizadas, perigosas, aos modelos standardizados da dominação? O certo é que todo ensaio de uma criança resulta também em um trabalho, que nada tem de imposto, ou de expropriação, e garante criação.

Professor Dr. Manoel Vasconcelos Mota, professor aposentado da UFMT, quando ainda jovem, esteve em formação na área de filosofia na União Soviética; e contava, em uma palestra para pós-graduandos da UFMT, um episódio interessante. Foram coletivamente visitar o *Museu Puchkin de Belas Artes em Moscou* (Rússia), no qual encontram-se mais de 700.000 obras de arte, distribuídas em salas temáticas. No primeiro salão grandioso encontravam-se obras de enorme sensibilidade e força dos autores ocidentais de muitas épocas, desde obras muito antigas, incluindo clássicos, Renascença, arte Moderna, Contemporânea em seu apogeu, com representação de esculturas, artefatos e pinturas (GOMBRICH, 1995). Quando todas e todos estavam arrebatados pelas maravilhas que haviam locupletado em grande parte, a beleza, a empolgação e os sentidos; foram encaminhados a uma segunda parte do museu; foi fechado com solenidade, atrás das pessoas, antes de que abrisse a sala seguinte, o comentário emocionado e sarcástico do professor que promovia o evento. “Agora que vocês já tiveram a experiência do lixo ocidental, queremos que conheçam a tradição da arte superior oriental russa!”

Quem sabe, não utilizando essa crítica mordente, pudéssemos conceber a expressividade orgânica voltada à natureza viva, concebida com a marcante referência à terra, não gere precisamente por sua diversidade absoluta, uma descontinuidade apreciável.

A diferença considerada “maldita” na interpretação dos paradigmas mercadológicos, provoca idêntica perturbação da ciência de especialistas, e títeres, que assumem hegemonicamente o papel de conservar e reproduzir um *saber domado* - e, por causa dele, - interdita a recriação e o diverso; sufocam a vida em ebulição que passa a ser considerada como *inferior*. Jogam nesta condição esdrúxula os padrões que o ocidente estandardizou. Tudo o que ficar com um pé na *natureza* é considerado como patético, ingênuo, pré-político. Quanto mais longínqua o artefacto e arte, dos marcos da modernidade, estará atado irremediavelmente a padrões de desordem e da feiura. Mais do que isso. É *perigoso*, em face de que, a instintividade e o impulso livre da criação possam vir a ameaçar de destruição todo vínculo com a animalidade, como natureza. De outro/outra só se espera o pior.

Será que esta mesma ‘arte’ do *inconveniente* não inaugura outras formas de contratos sociais – menos inautênticos, discursivos e vazios? Suportará a convivialidade e a recriação espaiada, atenuando os mofados carimbos do *reconhecimento*?

Não seria, por isso, que o pensamento de uma nova ordem monádica, empobrecida, voltada a padrões únicos, gera a acumulação para excessivamente poucos, às custas do sangue e suor das imensas maiorias? Terão que inventar a guerra para sufocar o impulso à liberdade, que será perseguida à morte, pelo sistema?

É importante compreender o agudo e também áspero comentário, na *Fenomenologia da Percepção*, de Merleau-Ponty, retomando Edmund Husserl, acerca do relativo *desvalor* da presunçosa ciência:

Há mais verdade nas personificações míticas do tempo do que na noção de tempo considerado, à maneira científica, como uma variável da natureza em si ou, à maneira kantiana, [...] isto porque enfim há no coração do tempo um olhar, ou [...] *alguém* para quem a palavra *como* possa ter sentido... (MERLEAU-PONTY, 1979, p. 425, grifos do autor)

Inexistirá uma medida padrão, pois nos artefatos plumários dos povos primaciais a natureza foge da reprodução e da cópia! O raivoso modelo copista massacra toda insubordinação à miséria da uniformidade. Esgrimirá à morte, de quantos fugirem da linha de montagem. Quem pode trazer com pureza e paixão o festejamento do nascimento livre, e quase insubordinado, que arrosta os muros de contenção e celebra com esbagaçada alegria, de aposta no *di-verso*, como irrupção ridente do novo?

Quem não se deixa modelar, apostando em recriar o mundo a partir de sua originalidade corporal imprevisível. A *diferença* sempre se constituirá com um valor maior que expressa a abastança de um renascer que não termina, pela coragem da paixão pelo inédito. O valor dos que revolucionam a paisagem monótona será sempre enaltecido pela coragem e pelas virtudes pessoais de cada qual, esculpida em si, por si, em favor de todos e todas. Obra inconclusa, terá palavra decisiva de impulsionar criativas de caminho novos e próprios de humanidades outras. O impulso vital da semente se constituirá como perfeição atualizada das existências plausíveis, sem que se precisasse de uma hegemonia da homogeneização como medida do leito de Procusto²⁸. Não precisamos caber no leito, cortando os pés e a cabeça. E toda a fúria contra o *mesmismo* – é preciso entoar o hino de emancipação, que abre espaços imprevisíveis, onde parecia não mais haver história viva e pulsante.

Obras vivas não carecem de legitimação exterior, menos ainda, submeterem-se a cortes, fissuras, para que - como diversos que são - tivessem que negar a novidade, tornando-se submissos à cultura que mata inexoravelmente, até a vontade de viver.

O fato da natureza se aliar à história e adorar improvisos: as cópias valem coisa alguma em uma aldeia! O que se apresentar de inédito recebe o respeito do novo, se aguarda, para compreender, avaliar e buscar caminhos outros, se necessário: pois ali há recriação. Fenômenos que tiveram seu valor, em um tempo

28 Procusto era figura mitológica que exigia que as pessoas coubessem em seu leito; e, ordinariamente, possuía duas camas, para pessoas menores, usava cama pequena e as puxava até rebentar. Às maiores, eram submetidas ao pequeno leito, cortava-lhes pés ou a cabeça. Todas as pessoas tinham que responder às medidas estabelecidas. Na mitologia grega Procusto foi matado por Teseu, em castigo por sua violência.

histórico, manter-se-ão vivos em diálogo com aqueles que emergem na vida vivida, com a mesma dignidade e valia pelo artifício, de todos e todas saberem que esse é o caminho da natureza, caminhos sem caminhos, que saem das mãos de um ser-aberto, do coração e da rebeldia, em se fazendo – por isso será tão inédito, como aquela/e que deu origem primal, para que o planeta fosse obra dele própria, aberta.

Aviso fundamental! Há pouquíssimos lugares, em que haja tanta liberdade quanto em uma aldeia. Sente-se na pele. Avaliamos, entre nós, os outros povos, pelas medidas da nossa sociedade cujo olhar foi alfabetizado para reproduzir sistemas que evitassem e eclusão das certezas, que dão medo. A contenção, violência e cancelas interditam cursos diferentes do previsto. Volta Meliá!... Diga-nos seus poemas de liberdade!

A ordem da modernidade e do positivismo buscavam exatamente o contrário: que não se fugisse da ordem estabelecida. O medo, a insegurança, às vezes aterradora: toda diferença, sempre castigada, quando não destinada à morte. Vige nas fábricas, nas instituições e nas ruas: a conspiração. Às vezes quase imperceptível. Vale o aviso de Jean Baudrillard – em “À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas”:

Elas não irradiam, ao contrário, absorvem toda a irradiação das constelações periféricas do Estado, da História, da Cultura, do Sentido. Elas são a inércia, a força da inércia, a força do neutro [...] como buraco negro da astrofísica (1985, p. 5).

Enfraquecidos pelos éteres envenenados da civilização da morte, não sabemos da felicidade, nem da relação: mortos que estamos na extrema solidão totalitária, senão lutarmos solidariamente. Isso jamais se aplica a uma aldeia. O imediato recria. O ritual simbólico faz o que enuncia. Vale o momento e o cotidiano.

As formas de persistência do poder a longo prazo deveriam imitar a simplicidade das reuniões dos Xavante, que duas vezes por dia, pela manhã e à boca da noite, avaliam o dia vivido e planejam o dia seguinte. Não há nem lugar fixo. O espaço é dinâmico, que se define somente para o próximo encontro. Os sentados em tocos, pedras ou no chão, planejam as atividades e a direção geral dos

processos, nas aldeias, para tomar melhores decisões, das quais dependerá toda a vida de sua aldeia, sempre à busca de consenso. E, à noite, as mulheres (*pio*) têm o poder de sancionar ou de interditar as decisões, posto que só as mulheres, as idosas, carregam inclusive o poder da nomeação – circunscreve-los com poder, e como membros da etnia Xavante. Eles não têm nem o poder de fazê-lo membros da etnia, nem possuem o poder de preparar uma comida ritual que só as mulheres poderão fazer para conferir-lhes essa pertença. Elas são o centro da ligação deles, com os ancestrais (cf.: REZENDE, abaixo citada e acessível em Link 02/03/2019) Atente-se para a dinâmica de organização e formas de participação ampliada, com ênfase à mulher que possui formas decisivas no cotidiano da vida política da aldeia²⁹.

É possível, com relativa isenção, ter noção de onde a vida é assumida em sua centralidade com ênfase ao papel da mulher, e pelo qual, o conjunto de prepotências instauram uma cultura pensada para poder, concentração, voltada à forma de violência e exclusão. Resta-nos a autonomia de não nos “vender”.

Carvalho menciona a radical continuidade da opressão sobre a mulher:

...o discurso é sempre superior àquele que escuta ou àquele de quem se fala, e nessa relação assimétrica de poder, o ser mulher é representada como objeto. São transformadas na deformidade naturalizada de que o ser mulher só poderá ser concebido como uma categoria inferior, definida pelos olhos dos homens que nada lhes pergunta ou lhes permite fala... (2017, p. 111).

Todos os Impérios, Soberanias, Fascismos e Nazismo sonharam com a equalização e com padrões educacionais, institucionais, sempre monótonos e uniformes, que distanciassem os – *normais* – insossos e esqualidos, dos – *soberanos*

29 A Organização social e educativa das mulheres da aldeia Pimentel Barbosa: uma etnografia das educadoras piõ a'uwẽ (Mulheres Xavante) de Drª Maria Aparecida Rezende. Defendida no PPGE, UFMT. Estratégias importantes: meninos e meninas xavante são os olhos de todos e todas, em todos os lugares, não são interditados. É, ainda importante considerar que em conflitos carregamento de toras, nos quais meninos e adolescentes precisam correr, para garantirem sua condição de guerreiros, não raro, até as avós defendem os seus netos contra seus padrinhos, podendo se for o caso, entrar na luta, e bater no padrinho injusto, que não poderá revidar. Os adultos sabem de tudo pela visão aquilina das crianças que vazam em quaisquer lugares. A genro jamais pode falar com o seu sogro e vice-versa. A versão da filha será sempre a única válida, em caso de conflito. Consulte o link: <http://www1.ufmt.br/ufmt/unidade/userfiles/publicacoes/9ab009c5556c6d9c31d286f822f2bca1.pdf>

– que sonharam com nossa descontinuidade absoluta. Tornassem óbvio que haveriam párias ‘úteis’ como coisas e acessórios; pondo em risco a “perfeição inerte” da política; mas que, a bel prazer eliminariam dissidentes. A fobia dos dominadores não está nas certezas de suas vitórias, eles tremem por sua desadequação e ódio. Sabem dos fracassos diuturnos sofridos, por andarem sempre na contramão da natureza da história e querer deter e eliminar toda e qualquer dissidência.

Menciona de maneira forte, Lisboa, 2019, 109:

Essa perspectiva classifica o lugar de cada um segundo um padrão colorista bipolar, dividindo todos em dois conjuntos sem intersecção: brancos e não brancos. Pressupondo-se que conformam grupos homogêneos, outras categorias são simplesmente ignoradas. Dilui-se, assim, a aquarela brasileira, tão admirada em todas as latitudes.

Toda diferença é interpretada como Caos, pois os soberanos sabem de sua doença, como expressões disformes, ilegais e anárquicas. Não podem assumir essa condição, alijam-nas de si, buscam as vítimas. Entre elas, toda diversidade. O inato não é controlável socialmente. Os nascimentos às margens do controle, geraram exclusões como a Rodas dos Expostos, leprosários, hospícios e presídios. O poder reacionário providenciou um acompanhamento intrusivo dos nascidos, com alguma chance de poder servirem os dominadores. E, aos negros, indígenas, enfermos, estrangeiros e, de modo geral, às mulheres, por sua diferença. É impossível compreender radicalmente o patriarcalismo sem a Enciclopédia das Luzes de Denis Diderot e D’Alembert, que eclipsou a mulher e a retirou do âmbito da humanidade para aquele da natureza nua³⁰.

30 As mulheres constituem o polo tratado com desigualdade, pela atribuição dos medrosos. Elas, trazem a marca imarcescível da diferença. O documento da Ciência Moderna foi a *Enciclopédia* de Diderot (1713-1784) e d’Alembert (1717 – 1783), que instruíram os filósofos Ilustrados, que as mulheres “tinham gosto mas não o sentido de valor”, - e isso era concebido pelo Pai de Ilustração: o filósofo Immanuel Kant (1724-1804); e, portanto, valores só existem para os homens; e por isso, a atribuição das mulheres era de apenas de carregar os embriões e fetos em seu ventre e alimentar estes seres humanos, mas *não os geravam*, não tinham dignidade para isso, eram seres da natureza, não da cultura! Fosse homem ou mulher, vinham todos os seres humanos do sêmen masculino, sob a forma de um *homúnculo universal*, feitos pelos varões; e, por isso, as mulheres deviam ficar longe da política e do poder.

Trata-se, ainda hoje, da reiteração de dois paradigmas, nos quais alguns aspectos poderiam enriquecer contribuições, caso abandonassem a mutilação sem promover o sacrifício do diverso intencionando as riquezas da diferença do SER e buscar instaurar regras de convivência e de criação. A civilização embebedou-se dos modelos binários, exigirá a extinção da natureza nua, sempre temida por sua resistência à reiteração de mesmidade. A reprodução do paradigma científico, tecnológico voltado ao domínio da natureza, e a afirmação do pensamento teórico, considerado como expressão superior e abstrata das ideias, de forma autocomplacente e convulsiva; acreditava-se, ainda que, superando a contaminação com a matéria, com os sentidos, com impressões genéricas e com desejos proibidos interditados, sobretudo anjos masculinos, no sentido preciso da crítica sarcástica de Pascal: “O homem não é anjo, nem besta, mas quem quer ser anjo, acaba sendo besta.”

Em suma, gera um mundo nada cheiroso, pelo morticínio ampliado de tudo e todas e todos. À compulsiva busca de se descontaminar do selvagem, do instintivo, da fragilidade, e estabelecer um paradigma guerreiro, da concorrência e da dominação sobretudo que pudesse derivar alterações na ordem preconizada que precisa se dobrar ao comando dos que pretendessem apenas pensar sem se contaminarem com o trabalho. Trabalharem não se importarem com o uso dele; e se importarem, saberem do potencial de escravidão e esbulho que custa a legitimação da exploração.

Nas formas da natureza, não haveria um ‘paradigma’ no sentido técnico e científico, mas foi nominado para que assim existisse, pelas jaulas e “grades das gaiolas” da ciência pretendidamente inocente (D’Ambrósio: 2011)³¹. Os diferentes são considerados inferiores, atrasados, pré-políticos, irracionais, improvisadores,

31 “Fenomenologia e etnomatemática: para além das grades da gaiola”: Entrevista com Ubiratã D’Ambrósio: “Formas transdisciplinares não redutíveis aos “preceitos das disciplinas tradicionais”, essas duas maneiras de ver o mundo são examinadas por Ubiratan D’Ambrósio. A Merleau-Ponty cabe a aproximação entre fenomenologia e existência, pondera, acerca de Merleau-Ponty e a Matemática. Compreender Merleau-Ponty é compreender tudo o que quero dizer sobre a maneira de ser no mundo. Por isso uma das leituras que recomendo aos meus alunos é Merleau-Ponty. O básico é que nos dá a sentido que no mundo, onde quer que estejamos, há sempre algo para se ver e se dizer. Melhor que qualquer outro, Merleau-Ponty aproxima fenomenologia e existência. ” <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4159-ubiratan-d%E2%80%9999ambrosio>. (Acesso: 28.02.2018).

alienados, desorganizados, brutais, *inscientes*, instintivos, delinquentes, grosseiros e monstruosos, movem-se pela instintividade e por isso, perigosos.

Diz Zanotelli:

O protótipo mais avançado de civilização indo-europeia foi a grega, depois absorvida pelo Império Romano. Nelas, a organização política, à medida que se implanta a dominação indo-europeia, será a da metrópole com suas colônias. Assim como em suas terras, o proprietário (só ele, porque a mulher é propriedade dele) o cavalo, de espada na mão, coloniza tudo e a todos, inclusive a si mesmo. Assim instituirá a *urbs* (*cidade*) e o *império* como modelo: a Colonização. Para estes, não há lugar para o *outro*. Não há lugar para a mulher, não há lugar para o filho, não há lugar para o estrangeiro, muito menos para o pobre. Não há lugar para o corpo, a carne, para a sexualidade, para a carnalidade concreta da existência. Não há lugar para a comunidade (2014, p. 495).

Do outro lado, então, o que seria? Do opressor e suas cegueiras, delinquências e mesmices? Sérgio Buarque contrapõe, em “Raízes do Brasil” (HOLLANDA, 1969) as linhas cartesianas, dos modelos sinuosos, não lineares supostamente feito pelos lusitanos. Na verdade, os ibéricos nos povoaram pelo conhecimento da Física de Aristóteles, Astronomia, descobertas como Astrolábio e a bússola.

A habilidade, pois, de cada artesão, é um curvar-se às formas criativas e irregulares, que as plumas de um pássaro se fizeram; e eles, sem pressa, pela natureza, descobrindo os desejos de cada movimento para alcançar a plenitude dela no conjunto, sintonizam com o movimento de parição do universo. Neste caso, as penugens, penas e plumas pertencem à uma cultura que evoca profundidade do sentido à grandeza e beleza da vida, por suas cores, delicadeza, singeleza e organização natural, de asas, e caudas vivas. Nada na natureza está quieto, morto, ressecado. Nada é solitário. O Universo é mutante, e ali está o todo. Nada *torto* por natureza. Cada fragmento permanecerá em ordenamento, sem o qual negaria a si, sua constituição e inteireza, idêntica a si próprio. A contradição emerge da violência circunscrita, quase totalmente, na cultura dominante. A matéria nunca se dobrará para vir a ser o que ela não é. Um artefacto é sempre uma soma aditiva,

sempre coisas complementares e distintas, que resultam de um arranjo preciosista, no qual o tempo de *fazimento* é sempre um grande mergulho na intimidade do artista, e o tempo é, sobretudo, de silêncio, atenção e sem estar estabelecido quando irá findar. Quem assistisse um artesão indígena fazer desenhos, teria certeza de que o desenho é um pretexto para uma ‘viagem’ que o consome, além do espaço e tempo, se encontra no contratempo. Quase imóvel, traz o detalhe, a proporção, o brilho, o movimento, a cor à figura, que de certa forma também se conforma quem a desenha e modela. É um êxtase! Seu corpo reinventa o que tinha sido criado pelas deidades e ancestrais. Ah! Só os desenhos de criança retomam as formas universais da linguagem das coisas. Ali crianças indígenas e cidadinas andam pelos mesmos atalhos quase universais (CUNHA, 1954).

As ciências contemporâneas se espelham em sistemas abertos, movimento, combinações, atividade da matéria mesma, contradição sem termo, mostrarão que as sociedades chamadas arcaicas conhecem a natureza por dentro, e a acolhem e sofrem com os processos com o peso da responsabilidade da incumbência de trazer em si: o derradeiro destino de toda a aldeia. Um/a artesão/ã nunca será, sem aquilo que o constituiu; e suportará reincidências de uma matéria - qualquer que tenha sido - inquieta, que não tem paradeiro, nem paralisia. O que a física, química e biologia quântica nos garantem, é que as formas entre matéria e energia se sustentam sob duas formas permanentes, são ao mesmo tempo uma forma de massa; e ao mesmo tempo se alternam: movimento e/ou energia. Toda a luz é também *partícula* e *onda*. Em parte matéria, em parte energia: circula na medula dos desenhos e plumária, refazendo, no agora, o universo de mutações surpreendentes.

Ver um artefato é situar-se no vulcão e nas lavas de sua potência. É relacionar toda a história dele na terra. Lembrar de pequeninos crustáceos, que assimilam, nos pantanais, cores extraídas para pintarem-se de vermelho. Estes mesmos crustáceos são alimentos preferenciais das aves da família dos pelicanos. Vermelhos, então, ao serem deglutidos como alimento, como se fosse bruxaria, pintam-se de garcinhas brancas chamadas “colhereiros”, possuem o bico em forma de colher³² - transmutando-se em asas e plumas esmaltadas de vermelhidão quase

32 *Platalea ajaja*.

coral! O vigor festivo, tomado emprestado do caranguejo minúsculo, transfigura-se em outra forma de vida, engendra o vermelho singular de cerejas, que à luz e ao sol, e pela refração sob os dardejo de fótons, renovam a medula das plumas, conferindo ‘asas’ aos caranguejinhos, por certo tempo.



Platalea ajaja

Nunca há cores, apenas. Vão energias que abraçadas transformam seres humanos, animais, estimulando vida, tristeza, alegria, depressão e assim por diante. A Semioticista Ana Claudia Oliveira pergunta em sua investigação:

Como é possível fazer a passagem da indiferença à apreensão das qualidades enquanto sensações que penetram não só o olho mas o corpo todo e também a alma do sujeito observador? (1987, p. 34)

Um artefato é um cruzamento/entrecruzamento de cores, cuja disposição interna gera formas díspares de proporções, que conversam uma com as outras, e com o olhar que temos chamado olhar flamejante. Merleau-Ponty mostra no *Visível e Invisível* (1999) que não apenas vemos as coisas, elas nos olham³³. Há uma relação porque ali há outro universo em ebulição, vivo, anunciante e comunicantes. As coisas nos veem, na tradução de Alves:

A “intracorporeidade” também age no olhar, faz o pintor ver a paisagem e o pintor ser visto pela paisagem, faz a pintura olhar para o pintor enquanto ele

33 “Os perfis da minha escrivinha não se oferecem ao conhecimento direto como aparências sem valor, mas como manifestações da escrivinha. (Idem., p. 288).

observa as manchas de tinta sobre a tela. Esta experiência está no corpo pela sua mágica possibilidade de ser vidente e visível, ao se ver vendo, se comunica com os outros videntes e compõe o visível. [...] flutua pela experiência sensível, faz o corpo desvelar o Ser ao descobrir a carne que constitui o mundo – um visível enredado no invisível- que também o constitui³⁴.

Trazem as marcas das relações que as produziram. Trazem a memória do caminho das coisas. Nem mesmo da descontinuidade da matéria, que se apresente em movimento total e pleno por tensões. Alguns podem ouvir a fala, inclusive: “Ouvir estrelas” e, buscar compreendê-las:

Ouvir Estrelas

*“Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo.
Perdeste o senso!” E eu vos direi, no entanto,
Que, para ouvi-las, muita vez desperto
E abro as janelas, pálido de espanto...*

*E conversamos toda a noite, enquanto
A Via-Láctea, como um pátio aberto,
Cintila. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto,
Inda as procuro pelo céu deserto.*

*Dizeis agora: “Tresloucado amigo!
Que conversas com elas? Que sentido
tem o que dizem, quando estão contigo?”*

*E eu vos direi: “Amai para entendê-las!
Pois só quem ama pode ter ouvido
Capaz de ouvir e de entender estrelas.”*

(Olavo Bilac: Poesias, Via-Láctea, 1888)

34 ALVES, Fabíola Cristina. *Merleau-Ponty e a visão*. In: <http://www.revistatrias.pro.br/artigos/ed-3/merleau-ponty-e-a-visao.pdf> (Acessado: 18.02.2019)

Quando se acalenta, e sossega, em um certo silêncio capaz de chamar à cena, a infinita sinfonia do mundo, e das esferas, Merleau-Ponty insinua o sentido de um *espelho*, através do qual vejo o outro, em uma ambiguidade pulsante, em que por ora me sinto olhado, e por outra, o vejo. É nesse mesmo espelho que a criança ainda muito pequenina se transforma para nós, e solicita olhar e ser olhada, para poder ver em parte o que sente e vive. Este é mais significativo trabalho que uma criança, em nossa vida, realiza, espelhar-nos, para que possamos saber o rosto que temos, e reconhecer em nós o que ignoramos. É este olhar da natureza que nos falta para retornar à doçura da animalidade, matada em nós.

Lembra um comentário de Fabio Di Clemente que no livro “Olho e Espírito”: Merleau-Ponty reitera, o que ele enfatiza que “a visão é o encontro de todos os aspectos do Ser, como em uma encruzilhada (p. 59).

Os artesanatos cujas fotos oferecemos são tinta *viva* neste livro: provocações à interação, aos entreolhares, à contemplação, que adentra nas tramas, recessos, superfícies e relevos a descobrir algum sentido abscôndito, que nos convoca para a vida, em chamadas de novos horizontes, que nos interpelam jamais se repetindo.

É possível entrar, então, em viagens profundas e sem termo. Voltarmos ao lugar de partida, já não mais sendo os mesmos. Viver é busca, nos transforma minuto após minuto. E a arte do místico não é de conhecer o universo, tudo devassando. Mas é a partir de ponto único³⁵, fazer a ligação com a teia de todas as coisas do universo, a partir de um ponto provocador e inquieto.

Somos hibridagem. Somos essa estrangeiridade de nós a nós, no dizer de Albert Camus: “Somos estrangeiros a nós mesmos e ao mundo” (1986). Há que ter cautela, e esquivar-se de toda pureza. Muitos rejeitam a dialética: sonham com um polo vencedor, que suprima a tensão: aniquilando a contradição e o movimento. Ranqueando seres para disputa ou guerra. Acreditam na contradição do espírito-matéria, pelo qual a natureza de um/a muitas vezes dispensa a de qualquer outro/a. É claro, daquelas/es que não são eu – a modo da sociedade moderna: UM só prevalecerá. Essa forma que predetermina a morte de todos os outros seres humanos, com ênfase aos indígenas, negros, ciganos, empobrecidos, deficientes... conclui Fleuri:

35 Tanto o livro quanto o documentário homônimo “O ponto de Mutação: A Ciência, A Sociedade e a Cultura Emergente” de Fritjof Capra repisa esta síntese, conexão e comunhão.

Os povos indígenas, portanto, para promover e consolidar suas culturas ancestrais não coloniais, confrontam-se com as lógicas coloniais e disciplinares da educação escolar orientadas para a transmissão e reprodução da cultura nacional representada pelo Estado monocultural. O enfrentamento desta contradição implica em desconstruir a colonialidade da cultura escolar, ao mesmo tempo que aprender com os povos indígenas estratégias educacionais não coloniais. (2010, p.18).

Diríamos, também brincando, como Merleau-Ponty que irritou Jean Piaget³⁶: ao *deslocalizar*: “*Em toda parte e em nenhuma*” (1989, p. 157-185) a sede derradeira da inteligência, no cérebro! Espírito-Matéria, Sujeito-Objeto, Essência-Existência, visível e Invisível são dimensões contraditórias-e-complementares. Uma dimensão só vige na tensão dialética em face a outra. A história, continuidade e disjunção são veredas do movimento e condição de ambas. Não congelemos jamais a história pelos desejos que ela põe, diria Clifford Geertz, eliminar a náusea da itinerância é também extinguir: “iríamos brincar com estruturas”³⁷, adquirindo uma esquizofrenia muito maior. Não existirá dialética monádica vencedora. A história põe e repõe, sempre de novo, como sístole-diástole, contração-expansão, latejamento da respiração que nos dá vida e morte: no campo de contradição da existência. Merleau-Ponty nomeia isso inspirado sobretudo na Estética de Hegel, nominada como hiper-dialética (ZITKOSKI v. *Dialética*, p. 127 ss.); dialética aberta, sem sínteses; a mesma ao qual Paulo Freire retorna. Sem conclusões e sem fim da história.

36 Importante ler o trabalho publicado, na condição de filósofo – tinha sido professor – e, menciona que a filosofia é uma sabedoria – e não uma ciência– pois o título do trabalho de Merleau-Ponty feria o ‘princípio da não contradição’. Veja: na coleção *d’Os Pensadores*, o trabalho de Jean Piaget. É claro que a ciência também mente se pretender que sua nominação, valha de modo apodítico acerca do real: quem filosofa é uma pessoa humana. De outra, a física ou química contemporânea, não concordaria com Jean Piaget.

37 “O pecado obstruidor das abordagens interpretativistas é que elas tendem a resistir - ou lhes é permitindo resistir - à articulação conceptual. Ou você apreende a interpretação ou não. [...] há que resistir à dificuldade conceitual sem embarcar no puro subjetivismo, nem, brincar com estruturas, nem mergulhar no dado bruto sem retorno, mas manter a tensão interpretativa, cujo resultado final não fornece na verdade uma soma de esforços na mesma direção, e um saber acumulativo, mas na verdade esforços lado ao lado, e em desafio, ao ensaio realizado antes. O fato de não poder ter uma assepsia absoluta não justifica uma cirurgia no esgoto. O que resulta é um grande refinamento dos debates. [...] O lugar por isso da descrição e interpretação teórico cultural devem estar debaixo do mesmo trabalho.” (GEERTZ, 1989, p. 36).

Não existirá uma educação *idêntica*!³⁸ –A palavra remete à origem de uma entidade única, referida a todos os seres. Faz sentido a forma plural - *educações* - dada origem única (universal) dos *diversos* advindos de uma Carnalidade único do ser – inquieto e mutante – mostra o intestino de cada ente. Derivam tensões, mas pelo acolhimento, a criação do inédito de cada qual, jamais se conclui. Não haverá síntese capaz de dar conta de toda a diversidade e variação. Toda artesanaria indígena nos diz da necessidade enorme de “acolher a diferença até o fim; e de tomar partido dela, para encontrar-lhes o “sentido” Greimasiano (1975, p. 08.) Cada processo educativo, um processo vivo, de trocas, que resultam da *inexistência* de um DNA todo vitorioso que se repetiria em educadores, educandos e educandas. Se conversamos com seres vivos, será necessário, todavia aprender a escutar e conversar com as *coisas*; com todos os entes e pessoas, sabendo que nelas existe, palpitantemente, o mesmo movimento impetuoso do universo que se expande e o coloca em contato pele a pele, com nossa forma SINGULAR de ser em cada criatura, para descobrir nosso lugar no CAOS/COSMOS que vige em nós.

O que Rikbaktsa e Enawenê-Nawê³⁹ nos ensinam é olhar pessoas na perspectiva não de classificá-las. Dar espaço à criança que nasce. Aguardar a revelação de seu nome. Ela traz uma verdade e uma identidade, que será só sua. Merleau-Ponty⁴⁰ menciona, dar espaço para que se descubra, coletivamente, qual será seu nome, ela terá uma verdade a revelar e exprimir, verdade até então só sua. Cabe-nos a *ad-miração*, o silêncio, pois ela, como nós, será também singular. Todos precisam apostar no singular que as crianças trazem, estimulando-as a “*Beber do Próprio poço*. Itinerário espiritual do povo” de Gustavo Gutiérrez (1984), pelo acolhimento, carinho e cuidado.

Toda a educação deve beber na contemplação da beleza do Ser e na força mística que se nos dá. Contemplar, descobrir, mergulhar e compreender na carne

38 Uma *identidade* – *idem*: a mesma! - é o que jamais existe.

39 Poder-se-ia alongar a lista para todos os povos ancestrais.

40 Em “*Psicologia e Pedagogia da criança*” (2006), Merleau-Ponty mencionará que ninguém refere o que será esta criança. Ela trará um nome. Há que descobri-lo. Sua entrada no mundo é a continuidade daquele povo. Seu nome, entre Xavante, terá que ser sonhado. Nos Enawenê-Nawê, ao nascimento de cada filho(a), altera sempre o nome do Pai. O pai terá seu tempo na rede, de recuperação. A cada criança que nascer de um mesmo pai, o nome deste será alterado ao nascimento de todas. A presença de uma filha, ou filho, altera a família, mudará também o destino da aldeia.

do Ser, para reencontrar lá, a nossa - palpitante - no mesmo movimento grandioso do Universo. Isso só se fará quando ética e estética abraçarem a política, por um projeto de educação para nós, que inclua toda outra forma de SER. Inclusão imprescindível, pois a raiz de cada pessoa reside na relação com tudo, todos e todas que a sustenta. Trata-se de cultivar a diferença, a criação se expande, se nos abraçarmos no intuito de recriar um mundo de radical, respeito às diferenças, sementeada pela Mãe Terra, em cada promessa de ser, ilimitadamente.

Las ideas tienen consecuencias y es en la descolonización del imaginario, donde se puede reformular una nueva perspectiva, para imaginar otra sociedad, impregnada de ética, de dignidad, respetuosa de la naturaleza y de todas las formas diferentes de vida y de todas las expresiones y creencias de la sociedad plural en la que vivimos (MARIN, 2014, p. 310).

Toda educação será um ato de artifício criativo que nos irmana. Se a razão da vida tivesse vindo como a deidade que nos entregou a vida, sem ela mesma perdê-la, ela - com certeza - deveria odiar cópias. Estamos, todas e todos, ligados à terra, por um cordão umbilical que, se cortado, deixa uma ferida incicatrizável em nossa origem. Esse corte não é uma metáfora, nem uma ilusão, é a ambiguidade de uma aliança entre-ser-e-não-ser, que nos acalenta em seu colo. Dizia-nos um Kaiowa, nosso corpo mostra que o que nos une à terra é nosso umbigo. Afirmava, ele, duas coisas - ao mesmo tempo. O caráter da ligação com o útero materno, e a origem sagrada deste útero como fonte da nossa mundanização sagrada, lugar de comunhão com tudo, todos e todas. Dela não podemos nos desvencilhar. Neste corte repousa toda a contradição, não é um umbigo virtual, nem metafórico. É a condição mesma da nossa humanidade, aberta, incompleta e necessitante; por/para outra vida que irá me constituir como sonho, desejo, abertura, oblatividade, saída e descoberta de si: e comunhão na convivialidade dos diversos. É a singularização dos nossos corpos próprios pulsantes, no oceano indômito das diferenças. Imprescindível a luta pela *diferença* que toda artesanania dos povos da terra proclama. Cerceados por grandes continentes gélidos que querem nos subverter, lutaremos pela Vida inquieta e mutante. É preciso acordar a vida, pela consciência de que nunca estamos sós. E que a equidade sempre estará do lado da *diferença*. Olhar o mundo

como quem está diante de si próprio, e olhar cada detalhe do universo como um encontro consigo mesmo, alargado e infinito. Quebrando o silêncio de nossas perplexidades, faz-se necessário o uso de pronúncias possíveis, pois [...] não é no silêncio que os homens se fazem, as na palavra, no trabalho, na ação-reflexão (FREIRE, 2014, 78).

Perguntas de um operário letrado (1986)⁴¹:

Bertold Brecht

Quem construiu Tebas, a das sete portas?

Nos livros veem-se o nome dos reis,

Mas foram os reis que transportaram as pedras?

Babilônia, tantas vezes destruída,

Quem outras tantas a reconstruiu?

Em que casas Da Lima Dourada moravam seus obreiros?

No dia em que ficou pronta a Muralha da China para onde

Foram os seus pedreiros?

A grande Roma

Está cheia de arcos de triunfo.

Quem os ergueu? Sobre quem

Triunfaram os Césares?

A tão cantada Bizâncio

Só tinha palácios para os seus habitantes?

Até a legendária Atlântida

César venceu os gauleses.

Sozinho?

Na noite em que o mar a engoliu

Viu afogados gritar por seus escravos.

Nem sequer tinha um cozinheiro ao seu serviço?

Quando a sua armada se afundou Filipe de Espanha

Chorou.

E ninguém mais?

41 *Poemas*, 1913-1956. São Paulo: Brasiliense, 1986.

*Frederico II ganhou a guerra dos sete anos
Quem mais a ganhou?*

*Em cada página uma vitória.
Quem cozinhava os festins?
Em cada década um grande homem.
Quem pagava as despesas?*

*Tantas histórias
Quantas perguntas*

Referências

- ARNHEIM, Rudolf. **El pensamiento visual**. Barcelona: Paidós, 1986.
- BAUDRILLARD, Jean. *À sombra da maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas* Tradução de Suely Bastos. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOFF, Leonardo. **Saber cuidar: ética do humano: compaixão pela terra**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1999.
- BUBER, Martin. **Eu e Tu**. Tradução, introdução e notas de Newton Aquiles Von Zuben. 10. ed. São Paulo: Centauro, 2001.
- CAMUS, Albert. **L'Homme Revolté**. Paris: Gallimard, 1986.
- CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação**. Rio de Janeiro: Cultrix, 1986.
- CARMO, Paulo Sérgio. **Merleau-Ponty: uma introdução**. São Paulo: EDUC, 2000.
- CARVALHO, Claudia Cristina Ferreira. **Os espelhos das exclusões radicais: o mundo prisional feminino brasileiro visto do outro lado da linha abissal**. Tese (Doutorado). Orientador: Luiz Augusto Passos. Coorientador Boaventura S. S. Cuiabá: UFMT, PPGE, MSPEP. 2017.
- CUNHA, Paulo de Azevedo. **Álbum de desenhos de criança**. Rio de Janeiro: Brasil, 1954.
- CUNHA, Tereza Ramalho de Azevedo. **Sítio arqueológico Veado Perdido, Mato Grosso: engendramentos do plano de expressão**. Dissertação (Mestrado), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999.
- _____. **Pedagogia das Ruas, Pronúncias da Cidade**. In: Luiz Augusto Passos; José Marín; Solange T. Lima Guimarães; Claudia Cristina Carvalho. (Org.). *Ruação: das Epistemologias da rua à Política da rua*. 1. ed. Cuiabá: EdUFMT, 2014, v. 1, p. 267-282.
- DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. Tradução de Claudia Berliner e revisão técnica de Homero Santiago. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2010.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. Paulo Freire; organização e participação Ana Maria de Araujo Freire. 1.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014b.

_____; SHOR, **Ira medo e ousadia**. O cotidiano do professor. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

FLEURI, Reinaldo Matias. Aprender com os povos indígenas. In: **Revista de Educação Pública**. V. 26, n. 62/1 (maio/ago. 2017) Cuiabá: EdUFMT, 2017, (p. 277/294).

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1.ed.. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**. Um estudo da Psicologia da Representação Pictórica. Tradução de de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Tradução de Ana Cristina Cruz Cesar e outros. Revisão técnica de Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes, 1975.

GUTIÉRRES, Gustavo. **Beber do próprio poço**: itinerário espiritual de um povo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

LANDOWSKI, E. **A sociedade refletida**. Tradução de E. Brandão. São Paulo/Campinas: EDUC – Pontes, 1992.

LEROI-GOURHAN, A. **O gesto e a palavra**. Tradução de Manuel Godinho. 1. Lisboa: Edições 70, 1990.

LISBOA, Armando de Melo. Aquarela brasileira: fantasmas melaninos, venenos melanômicos. In: **Revista de Educação Pública**, v.28, n.67, jan./abr. 2019. p. 105-124.

MARIN, José. Interculturalidad y descolonización del saber: el caso de las relaciones entre el saber y el poder, em el contexto de la globalización. In: **Revista de Educação Pública**. V. 23, n. 53/1 (maio/ago. 2014) Cuiabá: EdUFMT, 2014. (p. 281-310).

MERLEAU-PONTY, M., CHAUI, Marilena. In: **Merleau-Ponty, textos escolhidos**. Organização, tradução e comentários de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural 1980.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. Tradução de José Arthur Gianotti e Armando Mora d Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **A dúvida de Cézanne**. Tradução de Nelson Alfredo Aguilar. In: CHAUÍ, Marilena (cons.). *Merleau-Ponty: Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 303-316.

_____. **De Mauss a Claude Lévi-Strauss**. Textos Sobre Estrutura IV. Trad. Marilena de Souza Chauí Berlinck. 1.ed. São Paulo, Os Pensadores, Abril Cultural, 1975. P. 383-396.

_____. **O olho e o espírito**. Prefácio de Claude Lefort. Trad. Luís Manoel Bernardo. 2. ed. Lisboa: Gallimard Vega, 1997; trad. bras. Marilena Chauí. In: CHAUÍ, M. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. E, (II.) Trad. (Ibidem): Marilena de Souza Chauí Berlinck. 1. ed. São Paulo: Os Pensadores, Abril Cultural, 1975. P. 274-301.

_____. **Filosofia e Pedagogia da Criança**. MERLEAU-PONTY, Maurice. Psicologia e pedagogia da criança: curso da Sorbonne, 1949-1952. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PASSOS, Luiz Augusto. **Currículo, Tempo e Cultura**. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

_____. Fenomenologia. In: STRECK, Danilo R.; REDIN, Euclides; ZITKOSKI, Jaime José (Orgs). **Dicionário Paulo Freire**. 3. ed. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2016.

_____. Leitura do Mundo. In: STRECK, Danilo R.; REDIN, Euclides; ZITKOSKI, Jaime José (Orgs). **Dicionário Paulo Freire**. 3. ed. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2016. p. 240-242.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Trad. Constança Marcondes César Tomo I - Campinas: Papyrus, 1994.

ZANOTELLI, Jandir João. **Educação e Descolonialidades dos Saberes, das práticas e dos poderes**. In: *Revista de Educação Pública*, v. 23, n. 53/2 (maio/ago. 2014) Cuiabá: EdUFMT, 2014. (pp. 491-500).

Lima de Freitas: imaginário lusitano e remitologização - contributos para uma estética educacional

Lígia Rocha¹

Imaginário Lusitano e Remitologização

A reflexão sobre os mitos e símbolos trabalhados e estudados por Lima de Freitas, ao longo da sua vida e obra, vem revigorar um determinado imaginário que se antevê um Imaginário Lusitano². Desta forma, assume-se a importância da Remitologização como contributo para uma estética educacional da Obra Pública³.

Assim, as imagens que mais se destacam na sua obra e pensamento refletem uma posição imaginante do autor. Tal como é possível compreender na sua linguagem simbólica, a árvore é o arquétipo que mais se manifesta na sua Obra Pública. Gilbert Durand insere-o no regime noturno e nas estruturas sintéticas.

1 Professora adjunta convidada na Escola Superior de Educação, do Instituto Politécnico do Porto – Portugal. Investigadora Integrada do CIEBA – FBAUL e Investigadora Colaboradora do InEd – ESE-IPP. Doutora em Ciências da Educação, especialidade em Filosofia da Educação, pela Universidade do Minho – Portugal, com o tema “Lima de Freitas: O Simbólico da Obra Pública – Contributos para uma Estética Educacional”. E-mail: ligiarocha515@gmail.com ou ligiarocha@ese.ipp.pt

2 O termo Imaginário Lusitano foi utilizado pelo próprio Lima de Freitas, principalmente quando se refere à valorização dos *Mitolusismos* (série de pinturas), nomeadamente da década de 80, do século XX. Pode confrontar-se, por exemplo, com os textos (FREITAS, 2006, p. 89-91 e 147-172).

3 Sobre a Obra Pública de Lima de Freitas pode consultar-se: ROCHA, L. **Lima de Freitas: O Simbólico da Obra Pública – contributos para uma estética educacional**. Tese de doutoramento - Universidade do Minho, Instituto de Educação, Braga, 2014.

A árvore⁴ inscreve-se nos *schèmes*⁵ do amadurecer e do progredir, num caminho ascendente e cíclico, possibilitando outras representações, tais como a árvore seca, as raízes, o labirinto ou a cidade (DURAND, 1984 e 1989).

As várias representações da árvore englobam o tema do labirinto e, conseqüentemente, o tema da cidade. É neste contexto que os temas se fundem e se complementam, criando paralelismos entre a linguagem mítico-simbólica e o quotidiano do ser humano. O labirinto, no seguimento da representação da árvore, é uma projeção simbólica representada através dos ramos e das raízes da árvore. O autor confirma o seu interesse simbólico e explica: “comecei também a interessar-me pela cidade, por razões ligadas à minha arte, e sobretudo a partir do ponto de vista da simbólica. Interessava-me sobretudo os temas, os motivos, as razões por que se pinta” (FREITAS, 1999, p. 249).

Esta sua sensibilidade, para aquilo que está representado, para além da forma, faz dele um autor que se enquadra numa Tradição Remitologizadora na linha da valorização mítico-simbólica. Gilbert Durand denominou-a por *Remitologização Filosófica*:

Tomada de consciência e domínio cada vez mais nítido, graças à exploração e ao exercício do imaginário que constitui a ‘ilustração’, dos grandes arquétipos mais ou menos inconscientes que a obra desenha pouco a pouco, era natural que o trabalho de Lima de Freitas desembocasse no que poderemos chamar uma ‘remitologização filosófica’ ou, melhor ainda, ‘filosofal’, se levarmos em linha de conta que o pensamento do pintor deriva da operatividade da arte de pintar (DURAND, 1987, p. 81).

4 A árvore é, simultaneamente, símbolo e arquétipo: “A princípio, a *árvore* parece vir arrumar-se ao lado dos outros símbolos vegetais. Pela floração, pela frutificação, pela mais ou menos abundante caducidade das suas folhas parece incitar a sonhar uma vez mais um devir dramático. Mas o optimismo cíclico parece reforçado no arquétipo da árvore, porque a verticalidade da árvore orienta, de uma maneira irreversível, o devir e humaniza-o de algum modo ao aproximá-lo da estação vertical significativa da espécie humana. Insensivelmente, a imagem da árvore faz-nos passar da fantasia cíclica à fantasia progressista. Há todo um messianismo subjacente ao simbolismo da folhagem e toda a árvore que rebenta ou floresce é uma árvore de Jessé” (DURAND, 1989, p. 232).

5 A palavra *Shèmes* no seu significado geral, não tem tradução. Contudo, na obra de Gilbert Durand, *A Imaginação Simbólica*, de 1995, foi traduzida por *esquemas*, não conseguindo, dessa forma, abranger todo o seu significado incorporado. Nesta perspetiva, irá optar-se pela expressão *shèmes* no original, mas em citações de 1995 irá respeitar-se a opção da tradução, por *esquemas*.

O mesmo autor sublinha também a capacidade de fazer despertar uma *espiritualidade viva*. Esclarece que a expressão *viva* refere-se às construções históricas e reais que fazem parte do Imaginário Lusitano que, por sua vez, estabelecem relações com a Remitologização:

[...] a obra desemboca, por fim – graças à remitologização e ao consentimento dado à alma incarnada de um povo – numa espiritualidade viva – quero dizer não vaga, do vago d'alma, mas viva no sangue carnal que correu do pescoço de Inês, ou no campo de batalha de Aljubarrota, viva também na carne espiritual das imagens do mundo 'imaginal' da rainha Isabel, de Santo António, do diácono Vicente (DURAND, 1987, p. 117).

É neste cenário que se cria uma relação entre o Imaginário Lusitano e a Remitologização no pensamento de Lima de Freitas, que se expressa de forma direta ou indireta na sua Obra Pública. Desta valorização, o autor recua até à época dos Descobrimentos portugueses dos séculos XV e XVI, considerando dois *mitologemas* ou temas míticos essenciais: a Demanda do Preste João e o Reino Universal do Espírito Santo.

No primeiro *mitologema* agrupa temas relevantes, tais como o tema do Paraíso e o tema do Centro do Mundo em contacto com os mundos superiores. Este último tem grande relevância quando se pensa em várias representações na sua Obra Pública. Nela insere representações geométricas circulares em representação dos vários níveis de ascensão humana e espiritual: “Designarei o primeiro grupo, considerando-o do ponto de vista português, como o da *Demanda do Preste João*; esse grupo inclui os temas da demanda do Graal, da busca do Paraíso terrestre, do Centro do mundo em contacto vertical com os mundos superiores, da Língua primordial” (FREITAS, 2006, p. 66). Ao Paraíso é associado o arquétipo da árvore como ponto alto do centro do mundo.

No segundo tema mítico, o Reino Universal do Espírito Santo, estabelece uma relação com a unificação do mundo, muito relacionado aos temas celestiais de beleza e plenitude visíveis na sua Obra Pública, nomeadamente através das representações do arquétipo da mulher:

Também de um ponto de vista centrado nas manifestações do imaginário

português, o segundo grupo pode ser designado como o da unificação do mundo e do estabelecimento do *Reino universal do Espírito Santo*; este grupo inclui os temas comuns aos movimentos milenaristas, o do Milénio, da expectativa da segunda vinda de Cristo, que muitas vezes é confundida com a da vinda do Paraclete, do regresso do Rei Oculto, do advento apocalíptico de uma nova terra e de novos céus (FREITAS, 2006, p. 66).

Estes dois temas míticos estão relacionados, por sua vez, com os mitos de Saturno ligados ao mitologema do Regresso: “Todos estes temas estão integrados nessas duas enormes constelações que participam, como pode perceber-se, de um mesmo aglomerado, a saber: o dos mitos saturnino, ... Recordemos apenas, aqui, que esses mitos se fundam «sobre o grande mitologema do ‘Regresso’, desse ‘Eterno Retorno’ ...” (FREITAS, 2006, p. 66).

Lima de Freitas, na linha de Gilbert Durand, assume cinco *mitemas*⁶ essenciais, a referir: o tema da saudade; do encoberto; do paraíso ou da terra prometida; a ressurreição do tempo e, como último, o poder alquímico da transmutação⁷. Estes cinco *mitemas* são facilitadores de um melhor entendimento sobre os mitos portugueses. É pertinente sublinhar a série de obras, denominada de *Mitolvsismos*⁸, na medida em que dá especial destaque às figuras míticas e aos símbolos de referência:

A enumeração destes cinco mitemas e seus aspectos principais ajudar-nos-á a entender melhor os mitos portugueses correlativos (a que chamei «mitolvsismos», baptizando com esse neologismo uma série de pinturas dos anos 80), entre os quais se contam os do Sebastianismo, os da Idade do Espírito Santo e, obviamente, os do Quinto Império (FREITAS, 2006, p. 99).

6 Gilbert Durand utiliza a expressão *mitemas* (traços míticos) e/ou *mitologema* (temas míticos) para fazer referência a assuntos míticos. Contudo, deve esclarecer-se que os *mitologemas* ou temas míticos são mais amplos, enquanto os *mitemas* ou traços míticos têm uma valência mais redutora. Pode ser confrontado, por exemplo, com o texto (DURAND, 1998, p. 245-259).

7 Podem ser consultados os cinco *mitemas* e suas particularidades em: (FREITAS, 2006, p. 99-101).

8 Como já referido, trata-se de uma série de pinturas de Lima de Freitas, embora exista a seguinte referência bibliográfica que lê a linguagem plástica e pensamento do autor: DURAND, G. **Mitolvsismos de Lima de Freitas**. Lisboa: Perspectivas & Realidades, 1987.

Por outras palavras, a obra de Lima de Freitas em geral, e a sua Obra Pública em particular, é um veículo privilegiado de acesso à mensagem mítica e simbólica do Imaginário Lusitano. Existe, portanto, uma valorização e uma força na Obra Pública que se prende com a *reabilitação do mito*⁹ e do símbolo que se relaciona com a vida do ser humano:

Isso não impede que seja hoje ferramenta indispensável de toda a Hermenêutica que se pretenda actualizada. Porque o homem é, de facto, tanto animal *mitificador* como animal *simbólico, racional e político*, tratando-se como se trata de «espírito encarnado», constando não apenas de razão, como ainda de vontade e imaginação (SIMÕES, 1988, p. 03).

Noutra visão, a cultura portuguesa valoriza o Imaginário Lusitano apoiando-se em quatro *mitologemas* ligados “às raízes profundas do imaginário cavaleiresco em Portugal” (DURAND, 1986, p. 09). Na Obra Pública também é possível encontrar estas referências mitológicas. O primeiro *mitologema* sugere o “herói fundador vindo de fora é um dos mais arquetípicos, isto é, mais universais” (DURAND, 1986, p. 11). O segundo *mitologema* está “estritamente ligado ao primeiro – é o da «vocação nostálgica do impossível»” (1986, p. 14). O terceiro *mitologema* está “intimamente ligado ao tema do «além» - é o do salvador, do rei que espera, escondido, a hora do regresso” (1986, p. 16). No último *mitologema* está expresso a força “da transmutação, da transformação milagrosa da água em vinho ou do pão dos pobres em rosas” (1986, p. 18).

Os *mitologemas* descritos convergem para as questões ligadas ao além: “os quatro mitologemas que percorremos convergem para um foco único: a paixão do além, do absoluto «ex-otismo» do imaginário” (DURAND, 1986, p. 21). Este Imaginário Lusitano reside na *psique* humana com carácter *arquetípico comum*, como descreve Gilbert Durand:

É pois, uma espécie de mitoanálise muito geral da «psique» portuguesa que irei esboçar, tentando por um lado sublinhar que o português – como qualquer ser humano – colhe as suas imagens num fundo arquetípico

9 “A reabilitação do Mito é um facto incontestável da nossa Cultura hodierna. Sabemos, evidentemente, tratar-se de conceito «sumamente complexo, obscuro e difícil» ou, como dizia, antiteticamente, Fernando Pessoa «o nada que é tudo»” (SIMÕES, 1988, p. 03).

comum, essa «unidade onírica..., a mais sólida das unidades» detectada por Gaston Bachelard, citando C. G. Jung; e, por outro lado, apontar os traços que singularizam o espaço do imaginário português face ao fundo arquetípico comum (1986, p. 10).

No inconsciente residem os símbolos e os arquétipos e estes organizam-se para que haja uma projeção, através da arte, para o exterior, que se manifeste de forma consciente:

O cerne da questão, para o artista, conscientemente ou não, reside nessa candente, imperiosa irrupção de símbolos onde se projectem e se organizem as grandes pulsões do Inconsciente, símbolos que agem como intermediários e como guia, psicopompo, anunciando a possível fusão dos conteúdos mais arcaicos e profundos com as exigências realmente diabólicas do intelecto; das mitologias, das confusas e prodigiosas constelações arquetípicas com os ditames de uma consciência dilacerada no aqui-agora, torturada pelas dualidades insuportáveis do mundo e, contudo, obstinadamente rigorosa (FREITAS, 1971, p. 145).

Lima de Freitas acrescenta que é necessário o artista e o ser humano estarem capazes de percorrer o caminho para a evolução enquanto ser. O facto de haver uma evolução não quer dizer, necessariamente, que se esqueça quem é, como sublinha: “Ao longo dos anos fui evoluindo (para melhor, espero!) – e evoluir é, parafraseando Camões, mudar as vontades com o mudar dos tempos, mudar o ser com o mudar da consciência. Somos o mesmo – sempre diferente. Tal o mistério paradoxal da vida” (FREITAS, 2005, p. 23-24). É nesta dicotomia entre o artista e o ser humano que se situa a capacidade de “expansão do ser: Os verdadeiros artistas sabem-no perfeitamente. Para eles, a arte e a vida estão tão inextricavelmente ligadas que entre o ser e o ser-artista, entre o fazer e o fazer-se, a diferença se dissolve gradualmente e acaba por não haver solução de continuidade: há, antes, continuidade e expansão do ser” (FREITAS, 1965, p. 24).

A forma de aceder ao conhecimento, para que haja uma evolução, deve ter em consideração a Tradição e a Ciência. Para Lima de Freitas a relação entre

estas vias de acesso ao conhecimento devem estar presentes, na medida em que se complementam. Na Obra Pública é constante a união de ambas, e por isso merecem ser referidos alguns pontos de vista que o autor deixou sobre o tema para contextualizar essa opção. A Tradição está associada com aquilo que Fernando Pessoa (1888-1935) e Almada Negreiros (1893-1970) também defenderam:

À semelhança de Fernando Pessoa, também Almada Negreiros, a um tempo, redescobre a Tradição e reinventa Portugal. Noutros ensaios, aliás publicados, falou do seu país; nos textos aqui reunidos refere-se, sobretudo, à Tradição, a ‘novidade do que há de mais antigo’ (FREITAS, 1990, p. 43).

Lima de Freitas sublinha a importância da Tradição, na linha do que foi defendido pela Escola Pitagórica. O facto de sublinhar esta Tradição mostra a relevância que os mistérios relacionados com os números e a geométrica sagrada têm para o autor, nomeadamente o estudo do *Ponto da Bauhütte*. Trata-se de uma Tradição trazida pelos *iniciados* que pode ser encontrada em textos, monumentos, indícios e sinais, embora sempre por via da interpretação:

Refiro-me à Tradição (com T grande, para conforto da escrita e para separar o termo das conotações atrás referidas), no sentido de *Sophia perennis*, de saber iniciático transmitido de mestre a discípulo e acerca do qual o comum dos homens não tem a menor ideia ou, quando os mais argutos a têm, é em geral falsa, confusa, errónea; sobre a Tradição apenas se pode aprender, nos melhores casos, aquilo que os ‘iniciados’ deixarem que se aprenda ou – caso ainda mais caro – aquilo que possa deduzir-se a partir de certos textos, certos monumentos, de certos indícios e sinais (FREITAS, 1990, p. 43).

Por outras palavras, poder-se-á dizer que existe a transmissão de conhecimentos banhados pela Tradição na Obra Pública de Lima de Freitas? O autor coloca os símbolos, em contacto com o público, para que faça chegar o conhecimento vindo da Tradição? A força da Tradição na Obra Pública do autor não está sozinha, ela está unida à força da Ciência. Numa entrevista dada a Victor Medanha, Lima de Freitas refere que “O eixo fundamental do Congresso de Paris

foi a possibilidade de um encontro entre a ciência mais avançada do nosso tempo e a Tradição antiga, carregada pelas grandes filosofias, pelas grandes religiões e pensamentos metafísicos do passado e que a Ciência, principalmente no século XIX, tinha relegado para um plano muito secundário” (FREITAS, 1996, p. 66). Lima de Freitas defende a existência e a importância de se debater os temas da Ciência e da Tradição, referindo que “o motivo é assim enriquecido, amplificado, desenvolvido, numa harmoniosa constelação temática” (1965, p. 35). O desafio da Tradição e da Ciência será conseguir animar o ser humano na sua busca que deverá nascer dentro das formas, como aponta Lima de Freitas:

E, todavia, debatem-se numa crise angustiante, porque não conseguiram ainda animar o esqueleto perfeito que montaram, dar-lhe carne, respiração e movimento. Essa vida resultará do encontro com o humano, com um conteúdo concreto e geral, quando esse conteúdo nascer *de dentro* das formas, [*sic*] espontaneamente (1965, p. 137).

O ser humano é capaz de se disponibilizar às solicitações do inconsciente, facilitando a sua divagação imaginativa: “E a sua ‘divagação’ imaginativa – se se trata de um homem realmente aberto às solicitações inconscientes – acabará por evidenciar, sob uma coloração pessoal, certos eixos centrais da função imaginante, significativos do psiquismo humano em geral” (FREITAS, 1965, p. 52). A relevância da divagação imaginativa está na possibilidade de aliar o conhecimento e a imaginação: “Assim, conhecer e imaginar não são duas actividades opostas e inimigas, enquanto permanecem ligadas; antes se completam e se intensificam mutuamente” (1965, p. 65-66).

Lima de Freitas teria a esperança de que o ser humano estivesse disposto a abrir-se ao mundo e à arte para se alimentar das imagens ricas de conhecimento!?

Uma Estética Educacional sob o signo da Remitologização

Chegado a esta fase do trabalho, espera-se fazer uma reflexão mais focada no caminho educacional por via da sensibilidade, diga-se, estética, na obra e pensamento de Lima de Freitas. No ponto anterior foi chamada a atenção para aquilo que constitui o Imaginário Lusitano e o seu desígnio (a formação do ser humano lusitano do ponto de vista mítico-simbólico). Este imaginário, subjacente na cultura portuguesa, é representado por mitos e símbolos que se enquadram na Tradição Remitologizadora, ou seja, aquela que afirma a verdade do mito.

A Remitologização é um contributo educacional em Lima de Freitas. Neste sentido, retomam-se os pontos fortes: a Obra Pública transpõe um Imaginário Lusitano através de uma linguagem mítico-simbólica. Existe uma consciência, por parte de Lima de Freitas, relativamente à via educacional inerente à obra de arte e, conseqüentemente, à sua Obra Pública. Esta forma simbólica de representar as ideias, mostra a inclinação do autor pela Tradição Remitologizadora no sentido em que os mitos, os símbolos e os arquétipos são o caminho para chegar ao imaginário sociocultural e mítico com conotações arquetipais:

Irrompendo do inconsciente dos povos os mitos são as ‘notícias’ que nos chegam dos arquétipos inexprimíveis, notícias muitas vezes pouco claras como o verbo das sibilas, porém sempre fecundantes, e inesgotavelmente refractadas na imaginação criadora. Cada poeta, cada nação, cada modo de sentir terá de traduzir o mito sem tempo para a inteligência do seu tempo. Sob pena de perder o tempo, de perder a inteligência, de perder a identidade de nação e de perder o sentido. ‘Nada há de secreto que não deva ser conhecido’ (Lucas, 12.2) (Lima de Freitas em Galeria Corrente d’arte, 2005 janeiro).

Lima de Freitas chama a atenção para não se deixar cair no esquecimento estas preocupações sob pena de se perder a inteligência, a identidade ou o sentido. Cada imagem da Obra Pública ajuda a ressurgir o Imaginário Lusitano que tem valências nacionais e universais, pois os mitos e símbolos ultrapassam todas as barreiras geográficas. Cada vez mais, estas barreiras estão mais desvanecidas ou são quase inexistentes por via da acessibilidade da informação e das novas formas

de comunicação. Neste contexto, a função e o papel da obra de arte não devem ser esquecidos, uma vez que continua na comunicação do conhecimento, sendo este um veículo cultural e social. Tudo isto tem um valor próprio na medida em que ajuda a interpretar o mundo, a história e o ser humano: “Donde a acção concreta, social, da obra de arte: não no plano simplista da propaganda, não apenas no plano do documento, mas, acima de tudo, no plano da comunicação de uma outra forma de ver o mundo, de ver a história e de ver o homem” (FREITAS, 1965, p. 25).

O autor não só se empenhou em conhecer o Imaginário Lusitano como o deu a conhecer além-fronteiras, através da sua arte. A arte é um veículo de comunicação capaz de chegar às várias culturas com impacto nas civilizações: “A arte é, como dizia Wagner, ‘do povo’, mas no sentido de ser a exaltação do orgulho de uma civilização e da grandeza de um povo: e neste sentido a arte é bem ‘aristocrática’. Reside aí, como o disse profundamente Pessoa, o seu fim Criador-de-Civilização” (DURAND, 1989, p. 66).

O reconhecimento da força da arte nas civilizações, ao longo dos tempos, mostra a responsabilidade da transmissão de consciência:

Definir no passado e no futuro: pré-história, história e destino da obra; a forma não pode ser correctamente entendida se não formos capazes de a examinar como uma *trans*-forma, como transformação, como formação em trânsito; as obras de arte são o longo, desesperado e maravilhoso gerúndio de uma consciência que se busca: produção do ser, fazendo-se para ser e sendo no fazer-se (FREITAS, 1971, p. 143).

Contudo, reconhece-se motivos inconscientes para além dos motivos conscientes relacionados com a projeção artística das imagens. Os temas encontrados na Obra Pública são um convite à análise da própria obra. Nela poder-se-á encontrar mensagens implícitas que estão para além da consciência do autor e que, por sua vez, podem intervir no inconsciente do público:

Os motivos conscientes, e até mesmo a consciencialização parcial dos temas profundos, não explicam completamente a obra; repercute-se nela, também, o eco de certas ressonâncias inconscientes que perpassam, em contraponto,

no fluir da sua *durée*. O balanço global da constelação temática implica, por essa razão, não apenas uma análise histórica e sociológica da vontade criadora, como, ainda, uma ‘psicanálise’ das modulações dessa vontade (FREITAS, 1965, p. 23-24).

Poder-se-á levantar algumas questões relacionadas com a utilidade e a inutilidade da Obra Pública em particular e em geral da obra de arte. A esse respeito, o autor considera que qualquer obra de arte tem, de forma explícita ou implícita, motivações religiosas, políticas ou morais que se justificam pelo facto de constituírem uma criação do ser humano:

Afigura-se-nos que o conceito da utilidade ou da inutilidade da arte oculta uma profusão de factos diversos e uma confusão de movimentos distintos. É evidente que toda e qualquer obra de arte teve, tem e terá um alcance religioso, ou político, ou moral, na medida em que é sempre a obra de um homem, isto é, de um animal religioso, político e moral (FREITAS, 1965, p. 33).

Neste sentido, a arte deambula num esquema de tensão resultante da sua fonte de criação. Lima de Freitas refere o poder da obra de arte enquanto arma de defesa ou de ataque, tendo em consideração os temas que se pretende projetar. Assim, a Obra Pública do autor tem o sentido de veicular uma projeção ou uma introjeção de uma temática relevante:

A obra de arte integra-se, portanto, forçosamente, no esquema das tensões e oposições em jogo e, por aí, é possível corporizar uma ‘utilidade’: por isso a arte assume muitas vezes o valor de uma ‘arma’ de defesa ou de ataque; diríamos mesmo que essa vocação moral é uma das suas ambições permanentes e activas (1965, p. 33).

Tal como já referido, os temas trabalhados na Obra Pública têm a sua base estrutural nos mitos e nos símbolos relacionados com o Imaginário Lusitano. Facilitando, deste modo, a sua valorização e fazendo chegar a mensagem ao espectador e ao público: “a arte é a formação de conteúdos (conteúdos emergindo em formas), é já, por isso mesmo, uma produção de tendências – de tendências que anteriormente não haviam tomado forma” (FREITAS, 1965, p. 33).

Ao artista compete trabalhar os temas ou os conteúdos que não sejam totalmente conhecidos ou explorados, ajudando a despertar as consciências. Há aqui uma manifestação clara do autor sobre as suas preocupações de acesso à mensagem implícita nas suas obras: não interessa que sejam conteúdos simples com facilidade na sua aceção temática, importa mais que sejam conteúdos não tão imediatos e mais complexos para que a informação veiculada exista e esteja ao alcance para que possam ser absorvidas:

Assim, mesmo aceitando que a obra, aquando da sua encomenda, será por pressuposto útil a esta ou àquela tendência religiosa, ou moral, ou ideológica, levanta-se a questão de saber que garantias pode ela oferecer, ao formar-se, ao descobrir a sua forma, de que essa descoberta não resultará diversa ou oposta à tendência da partida? Prometer-se fiel é, para o artista, renunciar ao risco da descoberta, isto é, à própria mola fundamental do seu trabalho criador, posto que ao artista incumbe dar forma elaborada a conteúdos ainda não completamente explorados, a potencialidades não completamente conhecidas (FREITAS, 1965, p. 33-34).

Gilbert Durand defende que a obra de arte não é *angélica* e *abstrata*. Ela está incorporada num contexto social que a recebe e a consome. Existe um estatuto social na obra de arte que faz com que a Obra Pública ganhe uma valência social que vai colocar o espetador e o público sob confronto, direto ou indireto, com os mitos e os símbolos expressos nas obras:

[...] nenhuma obra d'arte é 'angélica' e abstracta, ou abstraída, da sociedade que a sustenta ou a escarnece. Uma obra d'arte é um acto político no sentido forte da palavra, quer dizer, é pedra da cidade dos homens. No nosso século inquietante, em que o modernismo estético constituiu uma fácil estação de recolha para a criação artística, relegando-a à insignificância das eructações subjectivas ou sujeitando-a ao 'toque de caixa' das oligarquias e das *nomenklaturas*, era preciso lembrar, insistimos, o estatuto '*societal*' (o mesmo é dizer, constitutivo do social) das belas artes (DURAND, 1987, p. 118).

A arte em geral tem esta responsabilidade cultural e social e a Obra Pública de Lima de Freitas em particular tem um comprometimento temático que se projeta na sociedade. O autor, ao optar pela via da Remitologização, está a escolher o assunto chave que entrará no quotidiano do público:

A arte lembra-nos que ela é o canto coral de um povo e que indica e extrai o *melhor* da história: é *aristocrática*, e essa aristocracia é necessária à igualdade em dignidade e em direitos que define a democracia, a fim de que esta não descambe nos nivelamentos sórdidos da população; é igualmente ‘do povo’ e garante, assim, que se não confunda a aristocracia com as oligarquias do dinheiro ou das explorações do homem pelo homem (DURAND, 1987, p. 120).

O caminho remitologizador da Obra Pública conduz o público a mergulhar nas figuras do Imaginário Lusitano que desperta para momentos específicos da cultura portuguesa, no sentido de cumprir com o objetivo educacional que está sustentado nessa Tradição Remitologizadora. A educação mítico-simbólica é, assim, a via educacional conduzida pelas imagens de Lima de Freitas.

O conjunto do trabalho desenvolvido ao longo da sua carreira permite ter uma visão completa da sua obra plástica e do seu pensamento. Estudar a Obra Pública sem conhecer o contexto em que se enquadra o autor, conhecer os seus escritos principais e a sua obra plástica e gráfica, de uma maneira geral, não teria o mesmo impacto. Lima de Freitas é um autor consistente, mantendo uma linha de referência e respeitando algumas diretrizes que o tornam único no contexto artístico e literário. Deve mencionar-se as figuras de Fernando Pessoa e de Almada Negreiros como referências marcantes no percurso de Lima de Freitas e que, cada um a seu modo, contribuíram para a valorização do Imaginário Lusitano. Neste contexto, poder-se-á dizer que contribuíram para uma educação dos públicos com a sua arte¹⁰.

10 No caso de Lima de Freitas, foi também professor, conferencista, diretor artístico, entre outras funções de grande relevância que contribuem também para uma educação dos públicos, sejam eles crianças ou adultos, leigos ou sábios e ainda laicos ou religiosos. Chegou mesmo a verbalizar: *numa plateia inteira se uma pessoa apenas me ouvir isso é já um bom motivo para continuar*. No contexto, é relevante mencionar o papel de mestre/professor no IADE, tendo dedicado a sua obra escrita *Voz Visível*, de 1971 da seguinte forma: *aos meus alunos do IADE*. Neste volume estão reunidos vários textos escritos em 1952 e entre 1966 e 1968, que refletem as

A Tradição Remitologizadora está ligada à identidade de um povo como forma de melhor saber e reconhecer qual a estética educacional que está subjacente na Obra Pública: “Ah, Portugueses, se nós soubéssemos quem somos! Ouviremos um dia o apelo de Almada? Saberemos acordar para a exacta significação da nossa identidade?” (FREITAS, 1977, p. 195). A consciência da relevância do conhecimento sobre quem somos vem sublinhar a preocupação real sobre a mensagem educacional implícita na sua Obra Pública. As questões relacionadas com a identidade parecem ser a chave para se encontrar o fio condutor até se chegar à estética educacional por via da Remitologização. Os portugueses são banhados pelo Imaginário Lusitano, vindo da herança cultural e do transfundo da sua *Memória* coletiva (no sentido que Sto. Agostinho lhe dá). Desta forma, a estética na Obra Pública é potenciadora de uma identidade resultante do seu imaginário.

A identidade lusitana¹¹ está posta em causa, existindo, por conseguinte, a necessidade de fazer encontrar o caminho para a sua valorização e reencontro, tal como lembra Lima de Freitas: “Os sinais indeléveis desse estremecimento da alma portuguesa descobrimo-los, hoje ainda, na lenda, nas tradições, na arquitectura, na arte, na literatura, por outras palavras, no imaginário colectivo da Lusitânia” (FREITAS, 2005, p. 93). Remete para a importância de tomada de consciência, para o autoconhecimento e para a autoaceitação, de forma a fazer revigorar um povo, um país e uma identidade que, no fundo, coincidem com o Imaginário Lusitano.

preocupações constantes do autor. É nesta realidade que se define e se situa: “Cada pintor, como cada escritor, refaz sempre a mesma obra. O seu itinerário espiritual consiste nesse sistema de translacções que o aproximam, pouco a pouco, do cerne permanente de uma verdade, de uma unidade entrevista, sonhada, mortalmente perigosa para o homem exterior e vertiginosamente bela” (FREITAS, 1971, p. 10). Esta conjuntura vem mostrar a consciência do autor relativamente à importância da transmissão de conhecimentos, seja como professor, como escritor ou pintor. A Obra Pública de Lima de Freitas surge deste contexto, sendo uma realidade artística com conotações educacionais.

11 A identidade lusitana está posta em causa, desde há muito tempo: “Esta atitude é realçada, quando se pensa Portugal balizado entre a desgraça e o Paraíso – entre o Adamastor, o nosso mito medieval, e a ilha dos Amores, o mito do Renascimento mais puro, mais elevado que conseguimos” (RIBEIRO, 1985, p. 72-73). Esta inconstância, entre os anos mais louvados e os anos menos prósperos, faz de Portugal um país com uma identidade indefinida (refira-se, ainda, que esta indefinição que caracteriza a identidade nacional está patente, de forma recorrente, na última parte da *Mensagem*, de Fernando Pessoa). No entanto, tal como afirma António Ribeiro “São estes os dois limites dentro dos quais se inscreve o imaginário português, imaginário cuja temporalidade é tão reduzida. Apenas em século e meio nos assumimos portugueses” (1985, p. 73).

A este respeito, Portugal é dotado de uma força e de uma coragem que vai ao encontro da vontade de vencer. Contudo, e apesar de Portugal ter vindo a sofrer alguns dissabores históricos e políticos nos últimos anos, a força e a coragem que sustentam o imaginário popular possibilita acreditar ou voltar a acreditar na glória nacional:

Nesta ocidental praia lusitana onde o Sol da Eurásia se põe e onde vêm morrer as ondas cíclicas dos arquétipos colectivos com que os deuses, de dois mil em dois mil anos, agitam e movem o oceano da humanidade, um povo antigo e paciente, acordado para o sonho, atento à voz do mar que é a voz do Alheio, do Insondável, do Inconsciente sem fundo, sustenta no âmago mais escondido da sua saudade secular a reminiscência viva do *cânone*: essa «memória de Sião» a que Camões soube dar voz num dos poemas mais íntimos e secretos que nos deixou, quando já os «rios que vão por Babilónia» haviam começado a erosão da montanha sagrada, dissolvendo a memória dos ritmos cósmicos e levando nas águas turbas do orgulho, da opinião, do discurso, o que restava da presença redentora do Outro. Os cálculos da Babel utilitária alçaram-se, desde então, à altura vertiginosa donde ameaçam despenhar-se [...]; o sol do racionalismo exclusivo mergulha já a cabeça agressiva nas águas oceânicas, na «confusão das línguas». Pouco falta para que o ciclo se complete: «Que os mortos enterrem os mortos!» (FREITAS, 1977, p. 195-196).

Lima de Freitas entende que há a necessidade de observar a realidade. Nela existe uma solução para cada ser humano, na perspectiva de ser preciso conhecer a realidade para conhecer-se a si mesmo: “Se ao observarmos a realidade, se ao existirmos, estamos modificando o real, não podemos separar o real de nós como se ele fosse um objecto afastado e indiferente à nossa presença mas, isso sim, considerá-lo na interferência que é feita entre nós e ele” (FREITAS, 1996, p. 68). O discurso do autor mostra a capacidade de entender a realidade, reconhecendo-lhe importância e identidade.

A transmissão de conhecimentos e as aprendizagens fazem-se, desde sempre, através dos tempos e nos tempos longínquos: “se a primeira coordenada liga a obra de arte à corrente particular e especificada de um momento histórico, a segunda

liga a obra de arte à «terra» de uma história global da espécie humana, somatório de um número infinito de momentos vividos” (FREITAS, 1965, p. 64). Os mitos e os símbolos são veículos indispensáveis para que os conhecimentos não se percam nem morram, facilitando a perenidade do conhecimento da Tradição. São, de tal forma, intrínsecos à cultura que a psique individual e coletiva os recebe, consciente ou inconscientemente, como uma herança natural. A este respeito, a abordagem ao *Inconsciente Coletivo* (JUNG, 2003) não deverá ser esquecida, na medida em que é nele que está projetado toda uma herança mítica e simbólica coletiva. Lima de Freitas não só valoriza este *tesouro imaginativo*, como reconhece a importância do pensamento de Carl G. Jung: “É deste tesouro imaginativo, deste jazigo do inconsciente coletivo, como lhe chamava Jung – tanto mais anónimo quanto mais fundo descemos –, que o artista recebe os impulsos profundos” (FREITAS, 1965, p. 64). Para Carl G. Jung, o Inconsciente Coletivo está relacionado com os arquétipos que representam as formas mais significativas da constituição e construção do ser humano: “O *conceito de arquétipo*, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar” (JUNG, 2003, p. 53). O Inconsciente Coletivo é o *tesouro milenário* capaz de navegar no tempo e formar-se como uma *melodia informativa*. É esta força que implicitamente marca a energia da Obra Pública de Lima de Freitas, nomeadamente os arquétipos da árvore e da mulher. Os arquétipos são a *melodia informativa* e, conseqüentemente, educacional da alma e da identidade de um povo:

[...] é aí que colhe certas linhas temáticas, os tipos de modulação dos temas elaborados conscientemente, a inspiração de certas imagens, certas preferências de estrutura, certos eixos «formais»; é esse tesouro milenário que serve de caixa de ressonância à melodia informativa. Trata-se, porém, não de uma instância intemporal, na acepção idealista do termo, não de uma subjectividade dada, mas sim de uma subjectividade *formada*: formada por uma infinita quantidade de experiências que descem aos abismos do passado biológico, por um lado, e que se conservam, por outro lado, através da hereditariedade artificial que o homem criou por meio da tradição, da conservação das informações, da educação da cultura (FREITAS, 1965, p. 64).

A formação do ser humano, na linha do caminho educacional, que vai sendo traçado ao longo da vida, é mediada, seja pelo passado biológico seja pela via artificial (conservação da informação pela educação e cultura). De uma forma ou de outra, vai possibilitar que o Inconsciente Coletivo se mantenha vivo e atuante.

A Obra Pública mergulha nos arquétipos, mexendo e avivando com o Inconsciente Coletivo. Desta forma cria uma estética que é, por seu lado, educacional. Portanto, as questões levantadas sobre a educação remetem para uma educação mítico-simbólica capaz de se projetar numa educação cultural individual e/ou coletiva. A questão está em saber se a humanidade está motivada para receber, por um lado, uma educação mítica e simbólica e, por outro lado, se está afim de compreendê-la. Lima de Freitas mostra a sua preocupação referindo o afastamento da humanidade para as denominadas Humanidades ou Ciências Sociais:

A educação, por exemplo, encontra-se afastada das grandes necessidades do nosso tempo, sendo cada vez mais uma educação apontada à tecnologia, à aprendizagem de técnicas de computação e numéricas, de contabilidade, de estatística, etc, quando uma perspectiva transdisciplinar vem apontar o perigo enorme dessa hiper-especialização. Sobretudo porque as chamadas Humanidades, ensinadas nas antigas universidades, andam afastadas dos programas por se considerar inútil estudar a história da Filosofia, a história da Arte, a literatura ou a poesia (1996, p. 76-77).

Será a Transdisciplinaridade outro contributo que a Obra Pública de Lima de Freitas contém? Os vários conhecimentos unidos, pela via da Transdisciplinaridade, são um caminho forte para uma estética educacional? Entende-se que sim, uma vez que Lima de Freitas, em conjunto com Edgar Morin e Basarab Nicolescu pensaram e redigiram a *Carta da Transdisciplinaridade*, em 1994, no *Comité de Redacção*, Convento da Arrábida, a 6 de Novembro. Este documento apresenta sete pontos prévios que ajudam a situar a posição dos referidos autores relativamente ao entendimento do mundo e justificando a relevância da temática para o conhecimento em geral¹².

12 Para maior e melhor informação, pode consultar-se: FREITAS, L. de; MORIN, E. & NICOLESCU, B. **The charter of transdisciplinarity**. Convento de Arrábida, Nov.6: Editorial Committee, 1994. Na referência bibliográfica é possível encontrar-se maior descrição e detalhe sobre esta abordagem, nomeadamente nas p. 449-485: ROCHA, L. **Lima de Freitas: O Simbólico da Obra Pública – contributos para uma estética educacional**. Tese de doutoramento - Universidade do Minho, Instituto de Educação, Braga, 2014.

Notas conclusivas

No presente trabalho optou-se por seguir os textos do próprio autor, mas também a linha interpretativa de Gilbert Durand, à obra de Lima de Freitas. O olhar esteve focado na proposta de mergulhar nos temas míticos e simbólicos do Imaginário Lusitano, propostos por Lima de Freitas na sua obra plástica e no seu pensamento estético-filosófico.

Procurou-se explicitar algumas linhas de pensamento que se relacionam com a remitologização, na linha da valorização da Tradição/Ciência. Nesta proposta remitologizadora procurou encontrar-se o despertar para uma estética educacional, vinda de uma necessidade de manter a identidade e o centro do ser humano.

Contudo, fica a certeza de que este estudo é apenas uma visão entre múltiplas que poderiam ser feitas. Deixar-nos-ão, deste modo, o desafio para o diálogo e debate sobre esta temática mítico-simbólica e a possibilidade de novas e diferentes hermenêuticas dos textos e das imagens de Lima de Freitas.

Foi com muito gosto e disponibilidade que se prepararam estas páginas, uma vez que se antevê um prelúdio e uma oportunidade de dar luz, força e visibilidade ao conhecimento e sabedoria, que tantas vezes fica caída no esquecimento das memórias humanas. Neste sentido, acredita-se que as questões multiplicam-se a cada instante em ordem a uma proximidade ao conhecimento. A intenção aqui não foi chegar às respostas, mas antes refletir sobre as questões apontadas para que se permita chegar ou aproximar daquilo a que se pode chamar de essência humana que se acredita encontrar plasmada na Tradição remitologizadora proposta quer por Gilbert Durand, quer pelo próprio Lima de Freitas.

Referências

- DURAND, G. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**. 10. ed. Paris: Dunod, 1984.
- DURAND, G. O imaginário português e as aspirações do ocidente cavaleiresco. In: CENTENO, Y. (org.) **Cavalaria espiritual e conquista do mundo**. Lisboa: Gabinete de Estudos de Simbologia. Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.
- DURAND, G. **Mitolvsismos de Lima de Freitas**. Lisboa: Perspectivas & Realidades, 1987.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1995.
- DURAND, G. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, Teoria das Artes e Literatura, 1998.
- FREITAS, L. de **Pintura incómoda**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1965.
- FREITAS, L. de **A voz visível: ensaios**. Lisboa: Edição de Autor, 1971.
- FREITAS, L. de **Almada e o Número**. Lisboa: Editora Arcádia S.A.R.L., 1977.
- FREITAS, L. de **Pintar o sete: ensaios sobre Almada Negreiros, o pitagorismo e a geometria sagrada**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa de Moeda, 1990.
- FREITAS, L. de O Despertar dos Sapietes. In: MEDANHA, V. **Diálogos filosóficos e alquímicos: conversas com portugueses notáveis**. Lisboa: Pergaminho, 1996.
- FREITAS, L. de **Um caminho secreto: ensaios inéditos**. In: FERNANDES, M. J. (Org.). Lisboa: Hugin Editores, Lda, 2005.
- FREITAS, L. de **Porto do Graal: a riqueza ocultada da tradição mítico-espiritual portuguesa**. Prefácio de José Hartvig de Freitas. Lisboa: Ésquilo Edições e Multimédia, Lda, 2006.
- FREITAS, L. de, MORIN, E. & NICOLESCU, B. **The charter of transdisciplinarity**. Convento de Arrábida, Nov.6: Editorial Committee, 1994.
- FREITAS, L. de A cidade e o labirinto dos sonhos. In **Do mundo da imaginação à imaginação do mundo**. Lisboa: Fim de Século, 1999.

GALERIA CORRENTE D'ARTE. **Homenagem: Lima de Freitas**. Janeiro. [Textos de Lima de Freitas, Pascal Fleury e Maria João Fernandes], 2005.

JUNG, C. **Os arquétipos e o inconsciente colectivo**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

RIBEIRO, A. P. As ilhas fantásticas do imaginário português. In: *Revista Prelo N.º9* Out./Dez. Lisboa: INCM, 1985.

ROCHA, L. **Lima de Freitas: O simbólico da Obra Pública** – contributos para uma estética educacional. Tese de doutoramento - Universidade do Minho, Instituto de Educação, Braga, 2014.

SIMÕES, M. «Mitolusismos» de Lima de Freitas. Braga: Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier, Lda, 1988.

Tutaméia: estórias como verdade de modo grande ou a pedagogia do faz de conta

João Batista Santiago Sobrinho¹

Os mandamentos do professor não são exteriores nem se acrescentam ao que ele nos ensina. Não provêm de significações primeiras, não são a consequência de informações: a ordem se apoia sempre, e desde o início, em ordens [...]. A unidade elementar da linguagem – o enunciado – é a palavra de ordem. Mais do que o senso comum, faculdade que centralizaria as informações, é preciso definir uma faculdade abominável que consiste em emitir, receber e transmitir as palavras de ordem. A linguagem não é mesmo feita para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 11-12).

1 Professor de Língua Portuguesa, Literatura e Cultura no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG), Campus I. Doutorado em Literatura Brasileira (2007) e mestrado em Estudos Literários (2003), ambos realizados na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Teoria da Literatura e Português. Escritor, ecologista, músico e artista plástico. Participa dos grupos de pesquisa “Discurso, Cultura e Poesia”, “Tecnopoeéticas”, e “Literatécnica: Estudos sobre Literatura, outras Artes e Técnica”, do Cefet-MG, e “Poesia Portuguesa Contemporânea”, da UFMG. Professor do quadro permanente do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Estudos de Linguagens do Cefet-MG. Busca, desde o doutorado, articulações possíveis entre prosa, poesia, cinema, corpo e filosofia da técnica, notadamente por via das obras de João Guimarães Rosa, Nietzsche e Deleuze. E-mail: joaliter@hotmail.com

A epígrafe que abre o livro *Tutaméia*, é de Schopenhauer: “Daí, pois, como já se disse, exigir à primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” (apud ROSA, 1967). Essa frase se encontra acima do índice do livro. Com laivos pedagógicos heraclitianos, essa epígrafe poderia ser atribuída perfeitamente a Nietzsche, cujo diálogo com Schopenhauer foi intenso num primeiro momento. Acolhê-la é acontecimento essencial ao que pretendemos com este texto, a mirada de uma “verdade de modo grande”. Decorre ainda dessa epígrafe o esforço que exige captar as reentrâncias do que se dispõe em devir, a escritura. Esforço que traduz o escavamento, o trabalho bruto, que é pensar.

As maneiras de o autor Guimarães Rosa lidar com a verdade são muitas e, por vezes, propositalmente “mal debuxadas” (ROSA, 1967, p. 03), aspecto intransitivo inerente à própria escritura. Mas também inerente à vida, cujo devir se faz pela interpretação possível dos acontecimentos do mundo. Lançamo-nos, neste texto, a perscrutar a natureza dos prefácios de *Tutaméia*, em especial, de “Aletria e hermenêutica”. Para tanto, propomos uma leitura sob a perspectiva trágica nietzschiana, bem como das coordenadas rosianas dos textos, contextos e gêneros, nem sempre muito claras; estamos nos referindo, sobretudo, à natureza inusitada do prefácio que adentra o livro *Tutaméia*, a pretexto de apresentar o livro, mas revela uma abrangente postura pedagógica, filosófica e literária do autor, chave para uma hermenêutica de seu texto e que se estende por toda sua escritura. Uma pedagogia do faz de conta. Nesse sentido, recorreremos ao narrador do conto de *Tutaméia* “Se eu seria personagem”, quando afirma: “Note-se e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras; só sabemos de nós mesmos com muita confusão” (ROSA, 1967, p. 138). A apreensão do mundo não pode prescindir dessa confusão, apreensão sobre a qual nos faz ponderar o autor em análise. Não temos tanto controle quanto imaginamos, mas também que somente nos compreendemos em fusão-com-o-outro, em fusão com o mundo e na profusão de forças e agenciamentos que lhe são inerentes. Confundir-se transforma-se num processo educativo, construtivo, de cuidado, de apropriação do desejo, da diferença, o que coincide, imediatamente, com a desfiliação da sociedade da domesticação. E, quanto a ser anônimo de si

mesmo, está-se, de certa forma, dialogando derrisoriamente com a famosa frase “Conhece a ti mesmo”.

Acredito que Guimarães Rosa percebeu desde cedo, no sertão, em Cordisburgo, cidadezinha do interior de Minas Gerais, o valor sociofabular das estórias para dar conta do mundo. É essa a escritura rosiana que nos interessa, a escritura da travessia temulenta, trágica, mundana e fabulista, cujo alvo é a alegria. Criada em mescla com a linguagem popular, que o autor subverteu, antropofagicamente, retirando-lhe o peso moralista, quando necessário, e insuflando-lhe um viés paradoxal, alegre, vale dizer, um viés trágico.

A temulência, encenada no prefácio-conto “Nós os temulentos”, também de *Tutaméia*, a tomamos “como equivalente da embriaguez tanto apolínea quanto dionisíaca” (SANTIAGO SOBRINHO, 2011), advinda da filosofia nietzschiana. Destaco, nesse sentido, no conceito de embriaguez nietzschiano, a mensuração apolínea e a desmedida dionisíaca, como forças intrínsecas à narrativa em análise, perceptíveis, por exemplo, no paradoxo-chave para se adentrar o sertão: “O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...” (ROSA, 1956, p. 13), em que o “ache” está para a certeza apolínea na mesma proporção em que o “não ache” está para a incerteza dionisíaca. Assim, o protagonista bêbado de “Nós, os temulentos”, emenda uma costura de piadas requentadas, numa travessia movida pela embriaguez alcóolica, alegoria da embriaguez artística e da plasticidade que todo homem, enquanto artista, traz ao olhar e que se torna imprescindível no atravessar da vida.

Tutaméia (1967) é o último livro publicado pelo escritor mineiro, falecido três meses após a edição. É uma lição radical do canto e encanto fabular que pode uma escritura. Uma lição de como, “Tudo portanto, o que em compensação vale, é que as coisas não são assim tão simples, se bem que ilusórias” (ROSA, 1967, p. 07).² Uma lição que não se fecha em síntese, antes se abre para a diferença. No conto “O espelho”, de *Primeiras estórias* (1962), outra frase guarda semelhança com a que citamos: “Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive os fatos. Ou ausência deles. Dúvida?” (ROSA, 1969, p. 17).

2 Em respeito ao que consideramos ser a “vontade do autor”, que sempre se pôs também como editor gráfico dos próprios livros, neste artigo, a despeito das convenções atuais, o uso dos tipos itálico e não itálico, nas citações dos prefácios do livro *Tutaméia*, segue estritamente aquele adotado por Guimarães Rosa nos referidos textos.

Tutaméia reproduz, em quarenta estórias (como se quarenta ladras da verdade) curtas, se bem que de enorme densidade; a reiteração de que, ante o drama da existência, recorra-se à natureza reparadora do “faz de conta”, ou seja, da fantasia. No conto “Nada e nossa condição”, também de *Primeiras estórias* (1962), fazer de conta é a receita do personagem Man’Antônio como consolo à tragicidade do instante, isto é, mediante o abismo do real, a morte. Confrontando-se com a perda de sua esposa e diante das filhas inconsoláveis, “Man’Antônio concebia – “faça-se de conta” (ROSA, 1969, p. 83). De certa forma, está aí, no “fazer de conta”, a presença do artista, um acréscimo plástico imprescindível, uma “força plástica”, conforme expresso por Nietzsche no livro *Escritos sobre a história* (2005). A *plastische Kraft*, para o poeta-filosofo alemão, é justamente aquela que, admitindo uma dimensão a-histórica, estimula

[...] o indivíduo, o povo ou a cultura em questão, quer dizer, esta força que permite a alguém desenvolver-se de maneira original e independente, transformar e assimilar as coisas passadas e estranhas, curar as feridas, reparar as suas perdas, reconstituir por si próprio as formas destruídas (NIETZSCHE, 2005, p. 73).

Nos quatro irreverentes prefácios de *Tutaméia*, o autor nos deixa por espécie de legado uma crítica literária e filosófica bem-humorada de seu imaginário, o que não deixa de ser uma crítica extensiva à vontade de verdade com que se aproximam de seu texto, embora nele se depararem com a invenção da verdade.

O prefácio sobre o qual nos detemos é o de abertura de *Tutaméia*, “Aletria e hermenêutica”, no qual o autor elabora uma crítica de dicção nietzschiana ao historicismo, bem como um resumo de sua relação com o real, por intermédio de uma perspectiva transgressora e lúdica. Esta análise seguirá a ordem em que os objetos de interesse aparecem no prefácio.

Guimarães Rosa adota, nos prefácios de *Tutaméia*, uma atitude semelhante àquela adotada no “Prefácio interessantíssimo”, por Mário de Andrade, no qual é difícil “saber onde termina a blague, onde principia a seriedade” (ANDRADE, 2003, p. 19). Dessa forma, ele pretende evidenciar uma dimensão cara ao seu texto, qual seja aquela que o faz se afastar da História e de sua vontade de rigor:

“A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (ROSA, 1967, p. 03). É no rastro da anedota, da alegria, que se confere “verdade de modo grande”, a verdade do artista paradoxal, que escapa a todo reducionismo dogmático de uma seriedade dialética, conforme pretendia, por exemplo, Hegel, que expressava uma desconfiança em relação ao riso (MINOIS, 2003, p. 512). Ao se referir à “estória”, Guimarães Rosa está, também, conforme Barthes, tomando partido da arte, pois a função de sua escritura “não é mais comunicar ou exprimir, mas impor um ‘para além da linguagem’ que é ao mesmo tempo a História e o partido que nela se toma” (BARTHES, 2004, p. 03). Salientamos que, a história é o resultado obtido por Guimarães Rosa nos “tratos da poesia e da transcendência”, mas também do corpo. Transcendência é o que “ultrapassa os limites de alguma faculdade humana ou de todas as faculdades e do próprio homem” (ABBAGNANO, 2000, p. 973), e, por isso mesmo, é um aspecto inerente à estória como apropriação da poesia. Nesse caso, o escritor toma partido “do faz de conta”, da falsidade como condição da existência,³ elemento intrínseco a todo olhar, com o qual elaboramos a “verdade”, conforme argumenta Nietzsche ao longo de sua escritura.

No prefácio em análise, temos a seguinte consideração:

No terreno do humor, imenso em confins vários, pressente-se mui hábeis pontos e caminhos. E que na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalizadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosáico, é verdade que se confere de modo grande. (ROSA, 1967, p. 03).

De certa forma, o autor reafirma a alegria como estimulante de sua escritura, ao referir-se à “comicidade e humorismo como catalizadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosáico”. O “alegórico espiritual”, uma representação, um disfarce da ideia que se quer representar do espírito, ou seja: “da alma racional ou intelecto (v.) em geral; esse é o significado predominante na filosofia moderna e contemporânea, bem como na linguagem comum” (ABBAGNANO, 2000, p. 354). Segundo Abbagnano, o termo “espírito” permanece problemáticamente

³ Tradução livre do título do capítulo dois do livro de Alexander Nehamas, *Nietzsche: la vida como literatura* (2002).

vinculado às noções de alma, consciência, intelecto e eu. O “não-prosaico”, ainda com referência à citação acima, pode-se inferir, diz respeito àquilo que não cabe na prosa e na prosa cotidiana, o que não se pode ver e ou dimensionar, mas que é dimensão da própria linguagem e causa de toda a criação do escritor. Guimarães Rosa tinha horror ao cotidiano (prosaico), tanto na vida quanto na linguagem. Queria do mundo as surpreendentes alegrias trágico-estéticas de “A menina de lá”, como se tivesse passado pelas três metamorfoses do espírito – camelo, leão e criança – a que se refere Nietzsche no livro *Assim falou Zaratustra*, e chegado mais uma vez à criança que representa “esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer “sim” (NIETZSCHE, [19--], p. 44).

O narrador de “Aletria e hermenêutica” cita dois *clowns* que, na prática de suas artes, acertaram na verdade: “Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes” (ROSA, 1967, p. 03). Dois contadores de histórias de peso, como os citados acima, cada qual com sua perspectiva, acertaram, por essa razão, “na verdade que se confere de modo grande”, isto é, a verdade como estória, como arte. Nesse sentido, dirá o poeta-filósofo Nietzsche no prefácio de *A gaia ciência*:

Se nós, convalescentes, ainda precisamos de uma arte, é de uma outra arte – uma ligeira, é de uma arte zombeteira, divinamente imperturbada, divinalmente artificial, que como uma clara chama lampeje num céu limpo! Sobretudo: uma arte para artistas, somente para artistas! (NIETZSCHE, 2001, p. 14).

Não é, pois, justamente, isso que está encenado, ora explicitamente ora implicitamente, no prefácio “Aletria e hermenêutica”, uma arte zombeteira, divinamente artificial? Cujas presença do fogo – “a clara chama” – alude à arte e à técnica, e aos artificialismos de que se vale a criação da verdade, portanto. E mais, “num céu limpo”, quer dizer, num céu no qual os homens, como nuvens, desenham suas verdades e diante do qual o artista opera.

Em referência ao gênero textual básico em que o autor exerce sua crítica, explica:

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva [a anedota]

talvez ainda a outro emprego, a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência (ROSA, 1967, p. 03).

Dessa forma, o autor-crítico propõe inusitadamente a anedota – metonímia do humor, da alegria – como espécie de aparato estético-teórico para abordar seus próprios procedimentos artísticos, os quais não deixam de ser um recado crítico de “risada e meia” aos que propugnam, por exemplo, abolir o riso, o lúdico, dispositivos imprescindíveis a toda e qualquer pedagogia.

Como espécie de tentativa de método, o escritor tenta se justificar pelas dificuldades da empreitada: “*Não que dê toda anedota evidência de fácil prestar-se àquela ordem de desempenhos*”. Por isso mesmo, ele tenta uma “*razoável classificação*” do que “*já de si o drolático responde ao mental e ao abstrato*” (ROSA, 1967, p. 03). O adjetivo drolático imputa o “que diverte e que leva ao riso” (HOUAISS, 2001, p. 1.086). Após esgarçada explicação, chega, “*a grosso, e cômodo*”, a uma sugestão de nome, “mal debuxado”, para os tipos de anedotas que serviriam como instrumento de análise, as “anedotas de abstração” (ROSA, 1967, p. 03). O sentido de “abstração” pode ser buscado em Aristóteles e Tomás de Aquino, e seria definido como uma operação intelectual da qual se origina todo o processo cognitivo, e na qual:

[...] o que é escolhido como objeto de reflexão é isolado de uma série de fatores que comumente lhe estão relacionados na realidade concreta (como ocorre por exemplo na consideração matemática que despoja os objetos de suas qualidades sensíveis [peso, cor etc.], no intuito de considerá-los apenas em seu aspecto mensurável e quantitativo) (HOUAISS, 2001, p. 32).

Ao propor a “anedota de abstração”, estaria Guimarães Rosa provocando zombeteiramente toda a grandiloquência positivista do apartamento daquilo que estando no espaço opera por confusão?

A relação do escritor mineiro com a anedota possui lastros com Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort (1741-1794) e seu livro, *Máximas e pensamentos & caracteres e anedotas* que, de acordo com Suzi Frankl Sperber, em *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa* (1976), constava da biblioteca rosiana. Nietzsche também admirava Chamfort, e o cita em *O viajante e sua sombra*:

Quando se leem Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère, Fontenelle (particularmente o *Diálogo dos mortos*), Vauvenargues, Chamfort, está-se mais perto da antiguidade do que não importa com qual grupo de seis autores de outro povo. Por esses seis escritores, o espírito dos últimos séculos da era antiga reviveu novamente – reunidos, eles formam um anel importante no grande anel contínuo da renascença (NIETZSCHE, 19--., p. 102).

Dessa maneira, por meio da anedota, o autor chega ao seu método de escolha, utilizando-se do próprio significado de abstração, o qual, também, se vê desconstruído quando aproximado da anedota. A expressão “mal debuxada”, que se aplica com mais frequência às artes plásticas, mais o vocábulo “abstração”, traduzem por si mesmos o grau de plasticidade e indecidibilidade com que a escritura rosiana dá concretude mensurável ao real e ou ao mistério geral da existência. Em seguida, Rosa afirma que “*essas [as anedotas] – as com alguma coisa excepta – [são] as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu*” (ROSA, 1967, p. 04). O autor deseja tirar o inaudito, de tudo que já fora dito, tirar o indizível ou, para continuar no âmbito do adágio popular, “tirar leite de pedra”. Para tanto, o não-senso é o princípio anedótico que melhor reflete,

[...] *por um triz a coerência do mistério geral que nos envolve e cria. A vida é também para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por linhas tortas. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o “Mito da Caverna”.* (ROSA, 1967, p. 04).

Ao que percebemos, o autor continua em seu mal debuxado objetivo de desconstrução da verdade – ou da vontade de verdade. Para tanto, reforça sua concepção paradoxal ao se referir “à coerência do mistério geral que nos envolve e cria”. Na sequência, afirma a vida em si, para novamente referir-se ao mistério geral por intermédio de algo mais, o “supra-senso”. E a vida só é possível de ser lida por linhas tortas. Logo após, cita Platão, valorizando no “Mito da caverna” a impressão que adquirimos das coisas, enquanto as coisas mesmas são outras, e dirá, mais à frente, no mesmo prefácio em análise:

o erro não existe: pois que enganar-se seria pensar ou dizer o que não é, isto é: não pensar nada, não dizer nada” – *proclama o genial Protágoras; nisto, Platão é do contra, querendo que erro seja coisa positiva; aqui porém, sejamos amigos de Platão, mas ainda mais amigos da verdade; pela qual, aliás, diga-se, luta-se ainda e muito, no pensamento grego* (ROSA, 1967, p. 08).

Há certamente, na citação acima, uma crítica à vontade de verdade existente na filosofia de Platão e a proximidade inequívoca de Guimarães Rosa com o sofista Protágoras. Lembramos que Nietzsche também possui identidades com os sofistas e, dentre esses, mais ainda com Protágoras. Há também uma, digamos, ironia, em torno da ideia platônica do erro como “coisa positiva” e da expressão “amigos”, utilizada por Sócrates em relação a Protágoras, no *Protágoras* (ou *Sofistas*), enfim, toda a citação se quer como desconstrução da verdade “pela qual, aliás, diga-se, luta-se ainda e muito no pensamento grego”, como afirma ao final. No diálogo de Platão, *Protágoras*, a certa altura, afirma Sócrates, demonstrando nitidamente sua impaciência com a verve torta da poesia, ou “tortuosa”, como diz o próprio Sócrates em outro momento:

Quando um poeta é citado numa discussão, quase cada um de todos os presentes tem uma opinião diferente sobre o que ele quer dizer, e todos se põem a discutir de maneira tortuosa sobre uma matéria para a qual jamais haverá uma decisão final. Esse tipo de reunião é evitado por homens cultos, que preferem dialogar diretamente entre si e recorrer as suas próprias capacidades discursivas para se entreterem e se testarem mutuamente. É esse tipo de homens, a meu ver, que tu e eu devemos ter como modelo. Deveríamos colocar os poetas de lado e mantermos um diálogo direto, verificando e apurando a verdade e examinando nossas próprias ideias (PLATÃO, 2007, p. 301).

Guimarães Rosa, definitivamente, não se estaciona em uma verdade metafísica. Está de maneira recorrente evidenciando a função poética de sua verdade, que explode em caminhos múltiplos, como fogos de artifício. São verdades “em confins vários”, nos quais se “pressente mui hábeis pontos e caminhos”. Nesse autor, a pluralidade é determinante e a ilusão uma espécie de destino. Guimarães

Rosa, um ilusionista da linguagem. No livro *Mundanos falubistas* (2011), fazemos referência a essa pluralidade como um dado relevante à escritura rosiana:

Tutaméia é um livro sobre o direito de ver o mundo fora da lei estabelecida, a contra-pêlo, levando em conta a pluralidade de olhares. Do prefácio “Aletria e hermenêutica” pode-se dizer que se trata de uma compilação de olhares diversos. O autor, com vistas a justificar a diversidade da vida, como da escritura, convoca num mesmo plano uma rede de fragmentos ou múltiplos olhares: Platão, o Manuel português das piadas; Kafka, um meninozinho que se perdeu do pai; Bergson, Plutarco, Protágoras, Pedro Bloch, Aporelly, Rilke, Píndaro, Augusto dos Anjos, Paul Valery, Dostoiévski, Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira, um louquinho de hospício etc. E o faz, não para medir a vida, mas para mostrar-nos a pluralidade de uma confusão transmutante de um enxame de atividades. (SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 141).

Enxame com o qual não só o autor, mas também nós – com nosso séquito de pessoas, imagens, autores – confundimos para darmos conta hermeneuticamente do texto rosiano e do real.

Esse aspecto metalinguístico e apologético da estória é encenado na escritura rosiana desde Sagarana. O encontramos no conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, estória do Augusto Esteves das Pindaíbas, personagem terrível que, após uma surra homérica, deseja ir para o céu “nem que seja a porrete” (ROSA, 1971, p. 440). O autor, como no prefácio “Aletria e hermenêutica”, faz questão de expor ao leitor o caráter fictício e fantasioso de sua narrativa, mais ou menos conforme ele escreve no livro *Sagarana*: “Assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido não senhor” (ROSA, 1971, p. 443).

Temos no prefácio em análise mais uma pérola dirigida à vontade de verdade canônica e sua operística seriedade, pois que, fechando o primeiro parágrafo, o narrador afirma: “Não é o chiste rasa coisa ordinária: tanto seja porque escanCHA os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 1967, p. 03). Além do mais, o chiste “escanCHA os

planos da lógica”, o que significa dizer que, diante do conforto do pensamento lógico, o chiste “separa de meio a meio, alarga”, ou, “à maneira de quem monta”, senta em cima (cf. HOUAISS, 2001, p. 1.200). Espécie de relação risível se estabelece nessa passagem, pois sugere, em certa medida, que se deve montar sobre os planos da lógica – tomada aqui como metonímia de toda seriedade existente, por exemplo, no trabalho, na técnica, aquele subordinado a esta, que propugna um mundo inteiramente voltado para a produção –, no sentido de cavalgá-la. Podemos inferir, dessa forma, que a crítica rosiana, seu “juízo lúdico”, expressão com que Kuno Fischer qualifica o chiste, no texto “O chiste e sua relação com o inconsciente”, de Sigmund Freud (1977, p. 23), se dirige ao excesso de lógica, que deve ser, por tal excesso mesmo, montada, contida, amansada, paradoxalmente, pela derrisão, pela pilhéria, ou seja, pelo chiste. De muitas maneiras, o autor está a falar, em seus prefácios, de liberdade estética, âmbito no qual é possível uma “realidade superior” e “dimensões para novos sistemas de pensamento”. De acordo com Jean Paul Sartre, “liberdade produz chistes e os chistes produzem liberdade” (Sartre apud FREUD, 1977, p. 23).

Guimarães Rosa buscava, certamente, uma liberdade escritural para traduzir a “verdade de modo grande”. Nietzsche, em seu livro *Humano, demasiado humano*, aforismo 31, “Da necessidade do ilógico”, afirma que “mesmo o homem mais racional precisa, de tempo em tempo, novamente da natureza, isso é, de sua ilógica relação fundamental com todas as coisas” (NIETZSCHE, 2005, p. 37). E a “realidade superior”, de que fala o escritor mineiro, podemos, também, inferir que diz respeito àquilo que se encontra além do inconsciente, justamente, o véu de maia de estórias que se deve lançar sobre a realidade mesma, o cotidiano, criando, assim, possibilidades, dimensões em que se possa criar, então, conhecer o que é, diria Nietzsche.

Na *História do riso e do escárnio*, de George Minois, ao tratar de “Nietzsche e o super-homem”, salienta o historiador:

O riso de Zaratustra percorre o mundo, transtornando os ídolos: “Eu lhes ordenei que rissem de seus grandes mestres da virtude, de seus santos, de seus poetas e de seus salvadores do mundo. Ordenei-lhes que rissem de seus sábios

austeros... A pequenez do que eles têm de melhor, a pequenez do que eles têm de pior, era disso que eu ria. Meu sábio desejo brotava de mim com gritos e risos” (Nietzsche apud MINOIS, 2003, p. 517).

De certa forma, assim procede a escritura rosiana, sobretudo na desconstrução do que se entende por língua portuguesa. Em *Tutaméia*, a docilidade rosiana, ganha uma ligeira causticidade em vista da forte presença do humor. Nesse sentido, o autor, crítico de si mesmo, já em 1965, na entrevista concedida a Gunter Lorenz, é bastante contundente em relação, sobretudo, à maneira como se posta mediante sua língua e daqueles que a enrijecem:

Não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. Sei que daí pode facilmente nascer um filho ilegítimo, mas justamente o autor deve ter um aparelho de controle: sua cabeça. Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. A gramática e a chamada filologia, ciência lingüística, foram inventadas pelos inimigos da poesia (ROSA, 1994, p. 35).

O autor, portanto, não abre mão da racionalidade, a escritura, conforme ele mesmo afirma, é seu aparelho de controle que, por sua vez, representa o mundo a partir da ficção e da realidade confundidas. Como outros de seu tempo, Guimarães Rosa filia-se, com *Tutaméia*, à linhagem de “escritores críticos”, conforme estudo de Leyla Perrone-Moisés, desenvolvido no livro *Altas literaturas* (1998). Em *Tutaméia*, essa face do escritor se evidencia. No prefácio “Aletria e hermenêutica”, a crítica é extensiva a todos os âmbitos enrijecidos da vida, mas, em “Hipotréllico”, o segundo prefácio, ela se concentra naqueles âmbitos do saber que não compreenderam a dimensão viva da linguagem e, notadamente, de sua própria escritura.

O “Hipotréllico” (neologismo provocativo e irônico) é aquele que não tolera neologismos, quer dizer, não suporta a escritura rosiana ou a própria dimensão

criadora da linguagem e, tentando controlá-la, submete-a a formas e fórmulas estranhas, para além de sua condição de liberdade escritural e fabular. Nesse prefácio, apresenta, também, uma questão referente ao ato de criar. O neologismo está para a fantasia como o Hipotrécico está para o filólogo, o gramaticalista.

Assim, não há, pois, uma vontade de verdade no texto rosiano, mas acontecimento fabular em busca daquilo que conduz uma pedagogia pela alegria trágica, condição da própria vida transladada para as estórias. De muitas maneiras, o autor Guimarães Rosa, ao longo de toda a sua escritura, fez notar a condição fabulista dessa, bem como a condição do próprio autor como um contista.⁴ João Guimarães Rosa foi um contador de estórias, como ele fez questão de enfatizar, tanto no texto quanto na vida. Para isso, utilizou de todo o imaginário que o circundava para expor plasticamente ou, com diria Nietzsche, esteticamente, o mistério geral da existência, a vida, que nos é legada por intermédio da linguagem. Se há uma causa, Rosa parece nos dizer, no requentado da escritura, que essa advém do espaço da travessia que começamos ao meio dos eventos. E, se há um aprendizado, ele se processa em confusão. Mas, se o gozo, o *jouissance*, do leitor se encontra além-mundo, então, é isso que, por fim, lhe insuflará a linguagem, mesmo a das “estórias inventadas” por um contista que as quer como verdade de modo grande.

4 Conto: relato intencionalmente falso e enganoso; mentira, embuste, treta (HOUAISS, 2009).

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução e edição: Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução de novos textos: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo. In: _____. **Paulicéia desvairada**. Caixa Modernista. São Paulo; Belo Horizonte: Edusp; Editora UFMG; Imprensa Oficial, 2003. p. 7-39.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. 2. ed. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas de. **Máximas e pensamentos & caracteres e anedotas**. Tradução de Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Vol. VIII. “O chiste e sua relação com o inconsciente”. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HOUAISS, Antonio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 3.0. 2009.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz. Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- NEHAMAS, Alexander. **Nietzsche: la vida como literatura**. Traducción de Ramón J. García. México: Fondo de Cultura Económica; Turner, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].
- NIETZSCHE, Friedrich. **O viandante e a sua sombra**. Prefácio e tradução de Heraldo Barduy. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre a história**. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Loyola, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PLATÃO. **Diálogos I**: Teeteto (ou Do conhecimento), Sofista (ou Do ser), Protágoras (ou Sofista). Tradução de Edson Bini. Bauru-SP: Edipro, 2007.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1962.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1971.

ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. **Mundanos fabulistas**: Guimarães Rosa e Nietzsche. Belo Horizonte: Crisálida / CEFET-MG, 2011.

SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e cosmos**: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

Alice no País das Maravilhas: imaginário e iniciação

Alberto Filipe Araújo¹

Introdução²

A leitura de Alice³ serve-nos de pretexto para voltarmos aos temas do rito e da iniciação, sabendo que estes, ao longo das *Aventuras de Alice*, se desenrolaram num quadro onírico, fantasioso, prenhe de imagens e de símbolos vivos de todos os tempos. Contudo, importa, desde já, salientar que a nossa leitura sente-se devedora simultaneamente da mitocrítica de Gilbert Durand (1979^a, p. 307-322; 2000, p. 187-209; 1996, p. 229-242)⁴ e da obra de Mircea Eliade, particularmente o

1 Doutor em Educação pela Universidade do Minho (Braga – Portugal). Professor Catedrático do Instituto de Educação da Universidade do Minho. Membro integrado do Centro de Investigação em Educação (CIEd) do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga – Portugal). Os seus campos de interesse são os seguintes: Filosofia da Educação; Estudos do Imaginário e História das Ideias Educativas. *E-mail*: afaraujo@ie.uminho.pt

2 Este trabalho é financiado pelo CIEd - Centro de Investigação em Educação, projetos UID/CED/01661/2019, Instituto de Educação, Universidade do Minho, através de fundos nacionais da FCT/MCTES-PT.

3 *Alice's Adventures in Wonderland (As Aventuras de Alice no País das Maravilhas)* é um conto onírico escrito em 1865 pelo Reverendo Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) que usou o pseudónimo de Lewis Carroll (PARISOT, 1965; WULLSCHLÄGER, 1997, p. 42-79).

4 De forma breve salientamos que Gilbert Durand cria o conceito de mitocrítica, no decurso das suas pesquisas nos anos setenta (DURAND, 1979^a, p. 307) a partir da Psicocrítica de Charles Mauron, muito particularmente da sua obra intitulada *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique* [Das

seu contributo dado ao tema da iniciação. A este respeito, nunca é demais salientar que para este autor “o processo da iniciação parece coexistir a toda a condição humana. [...] a função da iniciação pode-se sintetizar no seguinte : ela revela, a cada nova geração, um mundo aberto para o transumano, um mundo, diríamos, transcendental” (1976, p. 271-277). Imbuídos deste espírito, apresentaremos a nossa leitura de Alice em três partes: na primeira, trataremos do contributo de Mircea Eliade no quadro dos ritos de puberdade femininos; na segunda parte, apresentaremos a nossa leitura mitocrítica de Alice à luz dos ritos de puberdade; e, na última parte, que reveste já uma forma de conclusão, refletiremos sobre o re-nascimento de Alice.

1. Mircea Eliade e os ritos de puberdade femininos

Mircea Eliade salienta que as iniciações femininas de puberdade são individuais, ao contrário das masculinas, que são coletivas, e que coincidem com a primeira menstruação. A menstruação, enquanto signo de maturidade sexual, preconiza uma ruptura que consiste numa separação da jovem do mundo que até aí lhe era familiar. Por outras palavras, a adolescente é separada da sua família e da sua comunidade, sendo segregada individualmente num mundo à parte (floresta, cabana especial). Nesse mundo à parte, frequentemente sob a direção de mulheres já iniciadas, a jovem acede aos segredos da sexualidade e da fecundidade. O rito de puberdade termina numa cerimónia final, que coincide já com o fim da segregação, em que a noviça, depois de passar por um banho ritual ou algo equivalente, é acompanhada, na condição de jovem iniciada, por um cortejo de mulheres iniciadas

metáforas obsessivas ao mito pessoal. Introdução à psicocrítica] (1949). Mais precisamente ele afirma que “O termo ‘mitocrítica’ foi forjado no ano de 1970 sobre o modelo daquele utilizado vinte anos mais cedo por Charles Mauron ‘psicocrítica’ (1949), para significar o emprego de um método de crítica literária ou artística que focaliza o processo compreensivo sobre a narrativa mítica inerente, como Wesenschau, à significação de toda a narrativa. (...) A mitocrítica pretende-se um método da crítica que seja a síntese construtiva entre as diversas críticas literárias e artísticas antigas e novas que até aqui se afrontavam esterilmente (DURAND, 1979a, p. 307-308, p. 168-169). Antes já o autor tinha afirmado: “É a partir das reflexões sobre o primado do mito que se deduziu um método de análise do ‘texto’ mítico (narração, representação ritual, icónica, etc.) de que Lévi-Strauss – retomando as ideias de Campbell sobre a ‘sincronicidade’ do mito do herói – foi o investigador em França e a cujos aperfeiçoamentos chamei ‘mitocrítica’ (1970)” (DURAND, 1979^a, p. 36).

e por elas aclamada. Aí as danças, entre outras manifestações, podem, ou não, ter lugar, sendo apresentada solenemente aos membros de toda a tribo:

O rito essencial consiste, pois, na apresentação solene da jovem a toda a comunidade, É uma proclamação cerimoniosa em que o mistério vem de ser cumprido. Mostra-se que a jovem é adulta, quer dizer que ela agora se encontra preparada para assumir o modo específico de ser da mulher. Mostrar cerimoniosamente qualquer coisa – um signo, um objeto, um animal, um homem – é declarar uma presença sagrada, aclamar o milagre de uma hierofania (ELIADE, 1976, p. 101, tradução nossa).

A revelação iniciática das adolescentes tem apenas a ver com o sentido secreto de um fenómeno biológico e natural, ou seja, com o aparecimento da maturidade sexual da jovem tornada mulher. Outro aspeto ligado aos ritos de puberdade que interessa destacar, visto que ele parece pertinente no caso de Alice, é o simbolismo do *regressus ad uterum* que se traduz, por exemplo, na devoração ritual por uma Serpente descrita como fêmea, assim como a penetração no ventre de um monstro (retorno ao ventre da Mãe primordial/Grande Mãe/Mãe Terra) comporta igualmente um simbolismo de regressão ao estado embrionário:

Todos os iniciados desta categoria são ‘duas vezes nascidos’ (...) A sacralidade, a espiritualidade e a imortalidade são expressas numa imagem significando, de uma maneira ou de outra, o começo da Vida. (...) Aceder a um outro modo de ser – o do Espírito – equivale a nascer uma segunda vez, a tornar-se um ‘homem novo’. A expressão mais impressionante da ‘novidade’ é o nascimento. A descoberta do Espírito é homologada à aparição da Vida, e esta à aparição do Mundo, à cosmogonia (ELIADE, 1976, p. 129-130, tradução nossa).

Do exposto, importa reter que a iniciação feminina da puberdade pressupõe uma experiência existencial e não propriamente uma morte ritual, no sentido que o herói a experiencia, em que a revelação do sagrado por intermédio de um fenómeno aparentemente biológico – o da menstruação – assume uma função transmutadora na medida em que para “os primitivos, *viver* é participar na sacralidade cósmica” (ELIADE, 1976, p. 129, grifo do autor, tradução nossa).

2. Alice está a crescer

A pedra de toque desta segunda parte ser-nos-á dada por uma citação, devida a Mircea Eliade, que nos impele a refletir sobre os motivos iniciáticos presentes nas aventuras de Alice

Diga-se que os cenários iniciáticos – mesmo camuflados como eles o são nos contos – são a expressão de um psicodrama que responde a uma necessidade profunda do ser humano. Todo o homem deseja conhecer certas situações perigosas, afrontar provas excepcionais, aventurar-se no ‘outro mundo’ e ele experimenta tudo isso ao nível da sua vida imaginária, escutando ou lendo os contos de fadas, ou – ao nível da sua existência onírica –, sonhando (1976, p. 267, tradução nossa).

Nunca é demais salientar que *Alice no País das Maravilhas* é um conto onírico, talvez mesmo feérico, oposto à monótona realidade que caracterizava o quotidiano vitoriano da infância e que a entrada nesse País se faz pela porta do sonho⁵: “Sentiu que adormecia, e começava a sonhar que estava a andar de mãos dadas com Dinah (...) – Oh, tive um sonho tão esquisito! – exclamou Alice (...) Alice levantou-se e desatou a correr, pensando entrementes, como era natural, no maravilhoso sonho que tivera” (CARROLL, 2000, p. 12 e p. 142). Um País diferente (país longínquo situado num algures, DUBOIS, 1968, p. 23-24, p. 4) de todos os demais conhecidos por Alice – a inversão da realidade é uma das características do género utópico (RUYER, 1988, p. 49-50)⁶. Ficamos a saber, pelo Gato de Cheshire, que os seus habitantes são todos loucos e só uma louca (a relação do sonho com a loucura que caberia explorar) como Alice, é que visitaria um País desse género. Um país tão estranho e surreal onde, e é outro aspeto a realçar, se falava em inglês com os animais e com eles em paz se vivia, o que é, aliás, uma das características marcantes da época paradisíaca primordial: “amizade com os animais e conhecimento da sua língua” (ELIADE, 2013, p. 80, 78-94 [A nostalgia do paraíso]):

– Mas eu não quero andar entre gente louca [referia-se ao Chapeleiro e à

5 Para um desenvolvimento geral do sonho e da sua interpretação, veja-se Ernst Aeppli. *Les Rêves et leur interprétation*, 2002.

6 Claude Gilbert Dubois refere que o País das Maravilhas, enquanto País imaginário, representa um mundo ao contrário, ou seja, invertido, é uma espécie de “outro mundo” (1968, p. 04).

Lebre de Março] – protestou Alice. – Oh, não há nada a fazer – disse o Gato. – Aqui somos todos loucos. Eu sou doido e tu também. – Como é que sabes que eu sou doida? – perguntou Alice. – Deves ser – respondeu o Gato, – senão não tinhas cá vindo parar (CARROLL, 2000, p. 72-73).

Através do sonho, Alice, ela própria uma figura de sonho⁷, entra num país de loucos, logo da loucura, regido por uma lógica de tipo absurda, ainda que só o seja na aparência. Na verdade, tratava-se tão-somente de uma lógica do tipo não aristotélico, ou seja, de uma lógica da contradição e do terceiro incluído (WUNENBURGER, 1990, p. 135-199; MARRET, 1995). Um país que não só não obedecia aos imperativos da lógica clássica, como também desconhecia a dualidade clássica do espaço-tempo. A dualidade cosmológica do espaço-tempo é típica de um país utópico que poderia ficar mesmo situado perto do centro da Terra e regido por um calendário mais de tipo lunar (recordando a relação existente entre o ciclo lunar com o ciclo menstrual da mulher (HARDING, 2001, p. 105-116, p. 119-144) do que solar. Embora as categorias cosmológicas dia-noite não se apliquem ao sonho enquanto tal, nem a uma existência e a um país oníricos, somos informados, contudo, no Capítulo VIII, O Campo de Cróquete de sua Majestade, que havia dia no País das Maravilhas: “- Está... está um dia muito bonito! – atreveu-se uma voz tímida ao seu lado. Era o Coelho Branco, que seguia junto dela e a fitava expectante – Um belo dia – confirmou Alice” (CARROLL, 2000, p. 94). Não obstante esta informação, ficamos com a sensação de que as aventuras de Alice tendiam a desenrolar-se numa espécie de tempo crepuscular, isto é, num tempo intermédio: aquele tempo em que o sol estava já a desaparecer e a lua a erguer-se. Sobre a natureza e a vivência do tempo basta recordar a frase de Alice: “- Acho que são vinte e quatro horas. Ou serão doze? Eu... – Ora não me incomodes! – exclamou a Duquesa. – Nunca gostei de números!” (CARROLL, 2000, p. 68), bem como o diálogo entre Alice e o Chapeleiro, no Capítulo VII, intitulado O Chá dos Loucos (CARROLL, 2000, p. 77-88), muito mais elucidativo sobre a natureza do tempo no País das Maravilhas, e que assim se desenrola:

⁷ Sophie Marret a este respeito escreve: “Alice est une figure de rêve, idéale et impossible, mais surtout pur paradoxe: à la fois image idéale d’une enfance déssexualisée et incarnation du sujet de désir” (1998, p. 49).

– Que relógio tão esquisito! – exclamou [Alice]. – Diz os dias dos meses e não diz que horas são! – Porque é que havia de dizer? – balbuciou o Chapeleiro. – O teu relógio diz em que ano estamos? – Claro que não – respondeu Alice, prontamente. – Mas isso é porque continuamos sempre no mesmo ano durante muito tempo. – Pois também é o caso do meu – disse o Chapeleiro. Alice estava terrivelmente desconcertada. (2000, p. 80).

Assiste-se a uma obnubilação do tempo (“Diz [o relógio] os dias dos meses e não diz que horas são!”) e também a uma suspensão dele (“Agora são sempre seis da tarde”): vive-se num tempo fora do *diktat* do Cronos, ou seja, numa ucronia que é, aliás, o não tempo do género utópico⁸. É de notar que a essência do diálogo sobre o tempo escapa à compreensão de Alice, que fica desconcertada e frustrada, não obstante o Chapeleiro se expressar num inglês correto. Portanto, não é devido ao facto de Alice não compreender o inglês que fica frustrada, mas sim ao da lógica da argumentação ir ao arrepio da normalidade e da função usual dos objetos estar deslocada. Assiste-se a uma deslocação do sentido e é esta mesma deslocação que dá o mote paradoxal e de *nonsense* (LECERCLE, 1994; MARRETT, 1998, p. 37; SEWEL, 1952) ao diálogo estabelecido entre o Chapeleiro e a Alice. Ligada a esta tão importante questão do tempo, Carroll introduz uma questão querida a Gilbert Durand, que é a da eufemização como uma das características mais importantes da imaginação:

a função da imaginação é antes de mais nada uma função de eufemização, não um simples ópio negativo, máscara que a consciência ergue face à horrenda figura da morte, mas pelo contrário dinamismo prospectivo, que através de todas as estruturas do projecto imaginário, tenta melhorar a situação do homem do mundo. (...) o facto de que a morte é negada, é eufemizada em extremo numa vida eterna, no interior das pulsões e das resignações que inclinam as imagens para a representação da morte. O facto de desejar e de imaginar a morte como um repouso, um sono, esse mesmo facto eufemiza-a e destrói-a. (1979, p. 121-122).

8 O tempo surge aqui como uma entidade que é evacuada e substituída por dias e por meses, quando a função originária do relógio consiste precisamente em marcar as horas e não os meses e os dias.

O poder da eufemização manifesta-se quando alguém possui uma boa relação com o tempo e que, graças a ela, aquilo que antes era considerado algo difícil, penoso e triste passa agora a ser considerado algo fácil, leve e prazenteiro: “Por exemplo, supõe tu – diz o Chapeleiro a Alice – que eram nove da manhã, a altura de começar as lições... só tinhas de fazer um sinal ao Tempo, e o ponteiro do relógio avançava num abrir e fechar de olhos! Uma e meia, hora do almoço!” (CARROLL, 2000, p. 81).

A dimensão espacial é também considerada na obra, no Capítulo VI, intitulado Porco e Pimenta (2000, p. 63-76), através do diálogo, aliás bem absurdo, que Alice mantém com o Gato de Cheshire:

– Podias fazer o favor de me dizer para onde devo ir a partir de agora? – Isso depende muito de para onde é que queres ir – disse o Gato. – Não me importa muito onde... - respondeu Alice. – Então também não importa por onde vás – disse o Gato. – ... desde que chegue a algum lado – explicou Alice. – Oh, com certeza que chegas – disse o Gato – se andares o suficiente (CARROLL, 2000, p. 72).

Pela passagem que acabamos de citar, entende-se que estamos a falar de um espaço próprio do género utópico, em que a direção carece de sentido num espaço onde se fica com a sensação que ora é labiríntico, ora é circular. Por outras palavras, inclinamo-nos fortemente a pensar que a forma espacial do País das Maravilhas seria a do labirinto circular (geografia mítica). Na verdade, das perguntas que Alice faz, trespassa a sensação que ela não tem qualquer ideia de onde quer ir, como se todos os lados onde chegasse fossem igualmente queridos por ela...

Desse espaço faz parte a fauna do País das Maravilhas: o Coelho Branco/Lebre de Março, a gata Dinah, o rato, a lagarta, a pomba, a porca, o gato de Cheshire, o Grifo e a Tartaruga fingida⁹. Indicaremos, ainda que brevemente, uns traços da sua simbólica:

9 Sobre um estudo de todos os animais presentes na Alice no País das Maravilhas, consulte-se, por exemplo, a Tese de Doutoramento de Aurélie FOURNIER. *Les Animaux d’Alice au Pays des Merveilles. Œuvre de Lewis Carroll*. Maisons-Alfort: École Nationale Vétérinaire d’Alfort, 2011. Para a simbólica dos animais em geral, consultamos o *Dicionário dos Símbolos* de Jean Chevalier e de Alain Gheerbrant (1994), a *Encyclopédie des Symboles* de Hans Biedermann (2013), as *Les Structures Anthropologiques de L’Imaginaire* de Gilbert Durand (1984), e também a obra de Helen I. Bachmann (2016). *O Animal como Símbolo nos Sonhos, Mitos e Contos de Fadas*.

- **Coelho Branco/Lebre de março:** simbolizam, devido à sua reprodução prolífera, a fertilidade (este aspeto que se inicia com a menstruação da mulher); encarnam a forma infantil e imatura do ser humano (a um noviço ou a um não iniciado se denomina de coelho); animais ligados ao bestiário lunar: são ambos lunares porque dormem de dia e surgem quando o crepúsculo acontece. Representam o princípio da renovação cíclica da vida e preservam a continuidade das espécies vegetais, animais e humanas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 402-404). A cor branca do Coelho no contexto das *Aventuras de Alice* poderá estar ligada à simbólica da morte iniciática: “Em todo o pensamento simbólico, a morte precede a vida, sendo todo o nascimento um renascimento. Por isso, o branco é primitivamente a cor da morte e do luto”¹⁰ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 128);
- **Rato:** é um animal de reprodução fácil e, como tal, representa o símbolo da fecundidade; é um roedor noturno, ctoniano, criatura temível e temida. O rato tem um instinto grande de sobrevivência que faz com que ele pressinta naturalmente a terra firme: “– Oh Rato, tu sabes como é que se sai deste lago? Estou muito cansada de andar aqui a nadar, Oh Rato! – (...) – Vamos ver se chegamos à terra, [...] Já não era sem tempo de fugirem dali, [...] e nadaram todos para terra firme” (CARROLL, 2000, p. 26, p. 28). O rato aparece, assim, como um guia telúrico, um mensageiro ctoniano e animal terrestre por excelência, dotado de sentido de orientação terrestre;
- **Lagarta:** no contexto das aventuras de Alice, simboliza a transformação pelo facto de ela passar de um estado de larva ao de crisálida e borboleta: esta transformação simboliza os diferentes estádios de crescimento e de transformação do ser humano (infância – juventude - idade adulta - velhice). Enfim, simboliza a mudança: “mas quando se transformar numa crisálida, que

10 Neste estudo não perspectivamos o rito de puberdade de Alice à luz da “morte iniciática” (ELIADE, 1976, p. 44-47, p. 56-57, p. 275-276) pela simples razão de Mircea Eliade nos ter ensinado que «O elemento importante [do rito iniciático feminino] é constituído pela segregação» (1976, p. 99), e no capítulo onde trata das “iniciações das meninas” (1976, p. 97-103) não ter estabelecido nenhuma relação entre o rito de puberdade feminino como simbolismo da “morte iniciática”. No entanto, tal não significa que seja um absurdo fazê-lo porque, na verdade, Alice depois de iniciada, isto é, quando desperta (saída da toca do Coelho Branco) ela é renascida, duas vezes nascida. Alice teve uma revelação da sexualidade, do tempo-espaço outros, da sua identidade etc.: “La mort mystique des novices n’a donc pas un caractère négatif. Au contraire, cette mort à l’enfance, à l’asexualité, à l’ignorance, en somme à la condition profane, est l’occasion d’une régénération totale du Cosmos et de la collectivité” (1976, p. 55-56). Sublinhe-se que os símbolos ligados à “morte iniciática” e ao “renascimento” da vida são complementares, segundo Mircea Eliade (1976, p. 90).

é o que lhe vai acontecer, bem sabe, e depois disso numa borboleta, julgo que há de sentir-se um bocado esquisito, não acha? [diz Alice à lagarta]" (2000, p. 52). Nas palavras de Gilbert Durand, a crisálida "não é somente um símbolo de intimidade e de repouso, mas sobretudo promessa de metamorfose, de ressurreição" (1984, p. 362);

– **Enorme Pomba:** símbolo de pureza, do angelismo, da luz, da voluptuosidade purificada, da simplicidade, da paz, da harmonia e da felicidade, da sublimação do instinto, da graça, da doçura, ela representa também a sociabilidade. Nas *Aventuras de Alice* a enorme pomba aparece em clara oposição à serpente como símbolo lunar, noturno e terrestre por excelência¹¹: "– tentei as raízes das árvores, e as margens dos rios, até tentei nas moitas – continuou a Pomba, sem lhe prestar atenção. – Mas parece-me que não há meio de me livrar destas serpentes! (...) – e agora que pensava estar finalmente livre delas [refere-se às serpentes], tinham logo de vir a contorcer-se do céu. Malditas serpentes!" (CARROLL, 2000, p. 60);

– **Porca:** símbolo da fecundidade e da abundância, ela simboliza o princípio feminino procriador, ou seja, reprodutor, enquanto símbolo onírico, a porca é frequentemente interpretada como um elemento favorável à fecundidade e à alimentação, logo geradora de vida e de criação dessa mesma vida;

– **Gato de Cheshire/Gata Dinah:** O simbolismo do gato oscila entre as tendências benéficas (forças vitais e magnéticas e poder vidente, porque o gato vê de noite como de dia) e maléficas (representa a intervenção das forças malignas descontroladas e de destruição); é detentor de poderes mágicos e o seu culto exprime uma adoração da feminilidade terrestre e cósmica. Simboliza a liberdade, a sagacidade, a clarividência, a sabedoria superior, a desconfiança, a insolência, a dissimulação, a ternura, a força, a agilidade, a inveja, a falsidade e a crueldade; é um animal tipicamente feminino e lunar (a mulher mergulha as suas raízes mais profundas no lado obscuro e indistinto da vida) que prefere a noite ao dia; simboliza bem a natureza feminina e lunar (sonhar com um gato significa que se estabelece um poder positivo ou negativo com a lua). No caso das aventuras de Alice, quer o Gato de Cheshire, quer a Gata Dinah parecem simbolizar as tendências benéficas e encarnar a natureza feminina e lunar. Ambos desempenham na economia do sonho um papel

11 De acordo com Gilbert Durand, a serpente representa um símbolo triplo: "símbolo da transformação temporal, da fecundidade e, enfim, da perenidade ancestral" (DURAND, 1984, p. 364; CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 1002-1016; BIERDERMANN, 2013, p. 622-629).

positivo, senão mesmo apaziguador (CARROLL, 2000, p. 72, p. 11, p. 12-13, p. 27, p. 37): “Geralmente, o sonho com gatos é frequentemente favorável, porque este animal está ligado à natureza vital do ser, e age como um guia e um guarda silencioso dos mundos paralelos onde ele conduz o sonhador e o preserva de influências nefastas. (...) no sonho revela um despertar do dom de clarividência ligado a um período benéfico” (MERCIER, 1989, p. 109).

– **Grifo:** criatura mítica assustadora pertencente predominantemente à mitologia grega e oriental. É um símbolo de força e de poder (leão) e possui uma energia celeste (águia). Acontece que no País das Maravilhas aparece mais como um cão amestrado, ainda que conservando a sua aparência assustadora, ao serviço da temível e odiosa Rainha de Copas. Digamos que era um Grifo a fingir, à semelhança da tartaruga fingida, tão a fingir que até sabia dançar a “contradança das lagostas” (CARROLL, 2000, p. 113-123). Por outras palavras, é um Grifo eufemizado que parece estar mais do lado do ciclo agro-lunar (renascimento periódico, imortalidade e fecundidade prolífera) do que do sol e da luz;

– **Tartaruga Fingida:** réptil simultaneamente macho e fêmea e de natureza ctoniana, humana e cósmica, simboliza a ideia de poder, de estabilidade e de força, simbolismo noturno e lunar privilegiado, assim como a imortalidade, a longevidade, a fertilidade e o princípio de vitalidade e função protetora.

Da simbólica da fauna atrás descrita, podemos salientar que o coelho branco/lebre de março, a lagarta (que simboliza também a transformação ou a mudança de formas diferentes), o rato, a porca, o gato de Cheshire/gata Dinah e a tartaruga fingida aparecem do lado do regime noturno do imaginário (Gilbert Durand), mais especificamente da noturnidade lunar: o complexo simbólico lunar: a lua como símbolo dos ritmos biológicos e da fecundidade da mulher, símbolo muito presente durante as cerimónias iniciáticas, a lua é também símbolo do sonho e do inconsciente, ligada à água-terra, qualidades do frio e da humidade. Os animais agora mencionados encontram-se diretamente ligados à iniciação feminina de puberdade, que se inicia em geral entre os 11 e os 14 anos pelo facto de eles simbolizarem a fecundidade e a reprodução prolífera que são aspetos cruciais quando se trata da primeira menstruação da jovem que ocorre em média entre os 12 e os 13 anos. Recordemos que a lua está estreitamente ligada à

mulher e este astro, à semelhança mulher, tem na fertilidade um dos seus traços distintivos por excelência: “A lua é uma potência fertilizante de uma eficacidae geral comprovada. Ela faz germinar as sementes e crescer as plantas, mas o seu poder não se termina por aí porque, sem ela, os animais não poderiam ter crias e as mulheres, crianças” (HARDING, 2001, p. 45, p. 45-69). Os restantes animais referidos, que são a enorme pomba e o grifo, aparecem do lado do regime diurno do imaginário (Gilbert Durand), ainda que o grifo pertença igualmente ao regime noturno do imaginário pelo seu lado ctónico lunar e monstruoso. Ambos se deixam tipificar pelo simbolismo solar e consciente (diurnidade solar: ar, fogo, calor e seca), simbolizam especialmente as qualidades do espírito (o caso do grifo), assim como as qualidades morais, tais como a ingenuidade, a pureza e a inocência da infância (o caso da pomba). No caso da pomba “negligenciamos a animalidade em proveito do poder de voo”, salienta Gilbert Durand (1984, p. 146).

Retomando a temática das provas/provações iniciáticas referiremos aquelas que, quanto a nós, constituem a iniciação feminina de puberdade de Alice, e que são as seguintes: a entrada de Alice no buraco do coelho (Cap. I, CARROLL, 2000, p. 9-18); a queda de Alice no lago de lágrimas (Cap. II, CARROLL, 2000, p. 19-28); e o chá dos loucos (Cap. VII – CARROLL, 2000, p. 77-88). O fio condutor entre as provas/provações compreende, por um lado, as transformações corporais sofridas por Alice em que o seu tamanho está sempre variando (ora grande, ora pequena)¹², o que não só a confunde como gera inclusive uma crise de identidade (Cap. V, CARROLL, 2000, p. 51-62), e, por outro lado, o Coelho Branco como símbolo noturno, lunar e da fecundidade. Dos capítulos atrás mencionados, pela sua pertinência heurística, assinalaremos seguidamente os motivos iniciáticos principais expressos somente nos dois primeiros capítulos por uma questão de economia textual.

Capítulo I – No Buraco do Coelho: a entrada na iniciação faz-se pelo sonho que consideramos de tipo mágico, o que já é de *per se* um cenário iniciático

12 O grande tema da mudança de tamanho é um dos motivos iniciáticos mais diretamente ligados à puberdade, bem como outros aspetos ligados à formação da personalidade de Alice. Veja-se, por exemplo, os aspetos tratados nos capítulos V- Conselhos de uma Lagarta (CARROLL, 2000, p. 51-62), IX- A História da Tartaruga Fingida (2000, p. 100-112) e XII - O Depoimento de Alice (2000, p. 134-144) relacionados com a formação moral e psicológica da sua personalidade.

(MERCIER, 1989, p. 46-60), além de fazer-se também através de uma toca que, ao simbolizar a Terra-Mãe, faz-nos pensar que Alice retorna ao ventre materno para *trans-formar-se* num outro. Esta *trans-formação*¹³ significa sempre mudança não só física como psico-ontológica, isto é, assiste-se a uma evolução significativa sua nos mais variados planos. Resumindo, Alice procurava, sem o saber, alcançar uma maturidade física e emocional que até aí não possuía. A entrada num buraco, cova ou gruta, representa, neste contexto, um tipo de prova iniciática que faz parte dos ritos iniciáticos da puberdade e que, no caso de Alice, se faz acompanhar de um guia iniciador – o Coelho Branco. Este é um animal fantástico que aparece e Alice segue-o até penetrar numa toca que dá para um túnel ou um poço muito fundo: “A descer, a descer, sempre a descer. Será que a queda nunca mais acabava?” (CARROLL, 2000, p. 10). Muitas portas e uma pequena chave dourada que não servia em nenhuma. Alice descobre uma pequena porta escondida por uma cortina onde a chave serve e vê que ela dava para um pequeno corredor que, por sua vez, desembocava num jardim onde ela queria chegar: era “o mais belo jardim jamais visto” (2000, p. 14). De tal forma que, quando ficou da altura de vinte e cinco centímetros, “o seu rosto iluminou-se com a ideia de isso já ser o tamanho ideal para passar pela estreita porta até àquele lindo jardim” (2000, p. 16). Mais adiante, quando novamente tinha diminuído e contente por ainda existir, exclamou: “– E agora, vamos ao jardim!” (2000, p. 24), mas devido ao seu pequeno tamanho, não conseguiu pegar na chave dourada, pousada em cima da mesa de vidro, que abria a pequena porta que entrementes se tinha fechado.

Dos motivos iniciáticos descritos (entrada num túnel ou poço escuro, várias portas e uma chave e porta escondida que conduz a um jardim) reteremos aqui apenas a simbólica do jardim por ser, na nossa perspectiva, a mais pregnant: “Penetra-se no jardim apenas por uma porta estreita. O sonhador é obrigado muitas vezes a procurar primeiro essa porta dando a volta. É a expressão imaginada duma evolução psíquica muito grande que alcançou uma riqueza interior [...] O jardim pode ser a alegoria do eu quando no seu centro se encontra uma grande árvore ou uma fonte” (AEPPLI, 2002, p. 399-400). O jardim, exceto se ele é um

13 O conceito de formação utilizado aqui vai no sentido da *Bildung* da tradição germânica e que, conseqüentemente, conduziria a que as aventuras de Alice fossem passíveis de serem lidas à maneira de um *Bildungsroman*.

espaço desolado, representa um espaço idílico com as suas flores e perfumes, as suas fontes e verdura e, como tal, simboliza a fecundidade, e ainda o poder do mundo da infância: “O jardim é o espaço vibratório da alma: sonhar com ele é signo de retorno à pureza, à essência originária, à primeira infância em que a alma, novamente encarnada, traz ainda nela a nostalgia dos jardins cósmicos” (MERCIER, 1989, p. 117). A imaginação noturna caracteriza-se, assim, por um complexo de imagens que exprime a quietude, a descida e a intimidade (DURAND, 1984, p. 283-284). Por fim, o jardim de Alice é um espaço idílico repleto de flores e de frescas fontes: um lugar acolhedor onde reina a paz, a harmonia e a felicidade. O jardim representa o lugar onde ocorrem mudanças psicológicas e espirituais significativas da vida interior. Por isso, depois de Alice ter passado pelo trauma da primeira menstruação, simbolizado pelo “lago de lágrimas”, o seu desejo de entrar no jardim é compreensível porque, ainda que inconscientemente, ela procura nele apaziguar a sua angústia e pavores sentidos aquando do aparecimento do seu sangue virginal.

Capítulo II – O Lago das Lágrimas: Alice pretendia entrar no jardim, mesmo tendo a chave dourada da porta que a ele lhe dava acesso, não conseguia nele penetrar devido à sua grande altura (mais de três metros de altura): “Tudo o que podia fazer era deitar-se de lado para espreitar o jardim por um olho; mas passar por lá era mais impossível que nunca; sentou-se e começou outra vez a chorar” (CARROLL, 2000, p. 20). Quando ficou de tamanho reduzido tentou novamente entrar, mas a porta que a ele dava acesso estava novamente fechada e a chave dourada estava sobre a mesa onde ela não poderia chegar devido ao seu minúsculo tamanho (2000, p. 24). Deste tamanho, escorregou-lhe o pé e “mergulhou em água salgada até ao pescoço” (2000, p. 25) que não era o mar, mas sim o “lago de lágrimas que chorara quando tinha três metros de altura” (2000, p. 25). Procurava uma saída para não se afogar nas suas próprias lágrimas, o que tornava tudo muito esquisito, tudo muito estranho, como é timbre dos cenários iniciáticos. E sabemos pelo texto de Carroll que a queda de Alice no “lago de lágrimas” não deixou de ser uma experiência traumatizante: “– Quem me dera não ter chorado tanto! – disse a menina, nadando por ali, à procura de uma saída. – Agora suponho que serei castigada por isso, afogando-me nas minhas próprias

lágrimas! Isso será sem dúvida uma coisa bastante esquisita! Mas hoje parece tudo tão esquisito” (CARROLL, 2000, p. 25-26). Por ter tido a sorte de se ter cruzado com um rato no lago e, graças a ele, conseguiu sair sã e salva do lago.

Neste capítulo, para além do tema do jardim, tão importante e já anteriormente tratado, assiste-se também ao diálogo com o rato, que é já por si um sinal extraordinário: a simbólica do lago¹⁴ e das lágrimas (símbolo da dor, da intercessão e da tristeza) derramadas por Alice. Gilbert Durand observa pertinentemente que as lágrimas representam um tipo de água noturna que introduzem indiretamente o tema do afogamento: a água estaria ligada às lágrimas, por um carácter íntimo, em que estas e as do lago simbolizariam a aflição, a tristeza, o desespero de Alice: “É no contexto de tristeza que as lágrimas são o sinal fisiológico, que se imaginam rios e lagos infernais” (1984, p. 107). Também Durand associa a água noturna ao sangue menstrual que ele classifica de “água feminina e nefasta por excelência” (1984, p. 107). Por seu lado, Gaston Bachelard não deixa de notar que “água” em certos casos simboliza o “elemento melancólico por excelência” que pode revestir certas representações, tais como as do destino funesto, da morte e do suicídio (1993, p. 106). Por isso mesmo, Bachelard não deixa de salientar que “para certas almas, a água é a matéria do desespero” (1993, p. 108, grifo do autor), e nós sabemos bem como foi doloroso para a pequena Alice ter escorregado e caído no lago formado pelas suas próprias lágrimas.

Neste contexto, pensamos não ser ousado da nossa parte afirmar que o “lago de lágrimas” não seria outra coisa que a primeira menstruação de Alice, e que o choro dela não seria mais do que o sangue da sua menstruação a escorregar-lhe pelas suas pernas. Todo um fluxo sanguíneo, qual riacho, que acabaria por formar uma poça de sangue denominada metaforicamente pelo narrador de “lago de lágrimas”:

Aquilo que constitui a irremediável feminilidade da água, é que a liquidez é o elemento próprio do fluxo menstrual. Pode-se dizer que o arquétipo do elemento aquático e nefasto é o *sangue menstrual*. É aquilo que confirma a

14 O símbolo do lago em si não é muito rico: pode simbolizar a mulher na sua tristeza e infelicidade imensa, a criação da imaginação exaltada, a força permanente da criação. Aquilo que nele é rico é o simbolismo das águas (ELIADE, 1994, p. 199-200).

ligação frequente, ainda que insólita à primeira vista, da água e da lua. (...) as águas estão ligadas à lua porque o seu arquétipo é menstrual, quanto ao papel fecundante das águas como da lua, ele não é mais do que um efeito secundário desta motivação primordial. (...) A lua é indissolivelmente ligada com a morte e com a feminilidade, e é pela feminilidade que ela encontra o simbolismo aquático. (...) Porque o isomorfismo da lua e das águas é ao mesmo tempo uma feminização. É o ciclo menstrual que constitui o meio-termo. A lua é ligada à menstruação, é aquilo que ensina o folclore universal. (...) Este isomorfismo da lua e da menstruação manifesta-se em numerosas lendas que fazem da lua ou de um animal lunar o primeiro marido de todas as mulheres (DURAND, 1984, p. 110-112, grifo do autor).

Outra possibilidade do narrador falar metaforicamente, de forma intencional ou não, da primeira menstruação de Alice, tem a ver com a pimenta que aparece pela primeira vez no Capítulo VI – Porco e Pimenta (p. 63-76): “– Aquela sopa tem com certeza pimenta a mais! – disse Alice com os seus botões e entre grandes espirros. Havia de fato, uma grande quantidade de pimenta no ar” (CARROLL, 2000, p. 66). Não deixando de ser sintomático, no plano simbólico, que no Capítulo IX – A História da Tartaruga Fingida se leia: “Alice ficou muito satisfeita por achá-la tão bem disposta, e pensou com os seus botões que talvez fosse apenas a pimenta que a pusera tão intratável quando se tinham encontrado na cozinha” (2000, p. 101). E é bem conhecido o mal-estar físico, a irritabilidade psicológica que muitas mulheres púberes, ou não, sentem quando têm a sua menstruação. Além disso, não nos parece de todo impertinente associar a pimenta à cor vermelha cujo simbolismo naturalmente aponta para o sangue menstrual e para a maturidade sexual da mulher: “O *vermelho* é uma cor extraordinariamente ativa. Significa sangue e fogo” (AEPPLI, 2002, p. 270, grifo do autor).

Os motivos iniciáticos, anteriormente focados, ajudar-nos-ão a compreender a passagem da criança inocente que Alice era, à jovem adolescente em que ela se transformou ao longo das suas aventuras de caráter iniciático. Por outras palavras, a *trans-formação* de Alice em adolescente só foi possível por ter havido anteriormente um “buraco do coelho”, um “lago de lágrimas” e um “chá dos loucos” (CARROLL, 2000, p. 77-88). Todos esses episódios, cada um à sua maneira,

preparam a passagem de Alice de menina pré-púbere à adolescência que é, como sabemos, a fase da puberdade.

3. Alice adolescente: uma nova etapa na sua vida

Alice acorda e conta à irmã que teve um sonho esquisito, “pensando entretimentos, como era natural, no maravilhoso sonho que tivera” (CARROLL, 2000, p. 142). O seu sonho é designado por sonho de puberdade (AEPPLI, 2002, p. 95-99), que é o cenário ideal para que a iniciação feminina de puberdade de Alice tivesse lugar e se tivesse desenrolado do modo como vimos seguindo a narrativa de Lewis Carroll. Alice, depois do seu sonho iniciático do País das Maravilhas, tornou-se, diria Paul Ricoeur, “soi-même comme un autre” (1996), uma outra pessoa continuando a ser a mesma: “Finalmente, imaginou que aquela mesma irmãzinha se tornaria, com o passar do tempo, numa senhora crescida” (CARROLL, 2000, p. 144)¹⁵. O que significa que a crise de identidade vivida no seu sonho, em estreita ligação com os diferentes animais (espécie de seus alter-egos) que foi encontrando ao longo das suas aventuras¹⁶, chegou ao seu termo por ela ter alcançado a sua fase de amadurecimento, mediante o ritual de iniciação de puberdade.

À pergunta “Quem és tu?” da Lagarta, Alice em vez de responder timidamente “– Eu... eu..., neste momento nem sei, minha Senhora...” (2000, p. 51), ela bem poderia agora, depois de iniciada nos mistérios da menstruação e tornada outra porque mais confiante em si e com uma autoestima reforçada¹⁷, responder que era

15 Sophie Marret a este respeito escreve: “Toutefois, le retour à la réalité éveille un sentiment de nostalgie. Lorsque sa sœur imagine Alice devenue mère, au terme de son évolution, le bonheur est rapporté au récit de ses aventures, à l'évocation du temps révolu de l'enfance. (...) Ainsi le conte se conclut-il sur une nouvelle évocation du passage de l'enfance à l'âge adulte qui nous rappelle que le retour au même n'est en fait possible que dans la fiction, ou justifié par la condensation du temps du rêve et du récit. Le retour à la réalité s'accompagne de nostalgie, le désir subsiste, désir d'un retour vers le passé, désir impossible à satisfaire dans la réalité sinon par la mémoire” (1998, p. 61-62).

16 A imagem do animal simboliza a natureza primitiva e instintiva do homem. As formas animais designam movimentos e experiências psíquicas, que surgem frequentemente nos sonhos e em outras manifestações do inconsciente.

17 Sobre estes sentimentos positivos da sua personalidade, que estão intimamente ligados à sua maturidade sexual, Sophie Marret faz notar que “Lorsque Alice y parvient [refere-se à entrada de Alice no jardim], elle a

uma menina crescida. Resposta que certamente não a impediria de recordar a sua própria meninice e de manter o “coração simples e generoso da sua infância” (2000, p. 144). A propósito de ser uma menina crescida (a fase de amadurecimento tinha chegado ao seu final), recorde-se a passagem do tribunal no Capítulo XI – Quem roubou as tartes (p. 124-133), em que Alice diz: “– Estou a crescer” e o Arganaz, em forma de censura, responde-lhe: “– Não tens o direito de crescer aqui” (2000, p. 128). Arganaz lança a Alice uma interdição de “não crescer”, visto que no País das Maravilhas todo o crescimento/amadurecimento colocava imediatamente em causa não só a magia do lugar, como provocaria também uma mudança de linguagem, de raciocínio e de lógica incompatíveis com o “não-lugar” do País das Maravilhas. Por outras palavras, a assunção da consciência diurna relacionada com a maturidade e com o crescimento, simbolizada por uma frase sintomática nas próprias *Aventuras*: “Vocês todos não passam de um baralho de cartas” (2000, p. 141), apagaria não só a fantasia, como romperia com o mundo da infância eterna e paradisíaca, deixando, portanto, de haver lugar para o sonho de animais fantásticos, para Duquesas, Reis de Copas e toda a sua corte bizarra, mas nem por isso menos fascinante: “Quase que me arrependo de me ter enfiado naquela toca de coelho, mas... mas... não deixa de ser curioso este tipo de vida!” (2000, p. 41).

Sobre as sucessivas mudanças de tamanho, e não metamorfoses¹⁸, de Alice, importa agora dizer que elas, além de simbolizarem os altos e baixos, tanto psicológicos como fisiológicos, da passagem da infância à adolescência, colocam igualmente a questão da identidade, ou seja, passa-se de uma experiência fisiológica e psicológica (fase de conflitos e de mudanças) para uma experiência filosófica clássica – a da identidade: “As mudanças de tamanho de Alice dão-lhe o sentimento dela não ser mais a mesma” (MARRET, 1998, p. 62). Daí a sua aflição, angústia e estranheza. Por outras palavras, as mudanças de tamanho levam Alice a interrogar-se sobre a sua identidade¹⁹ como uma questão central não somente

accès à un univers dans lequel elle peut dialoguer et argumenter avec tous à la manière des grands. Elle prend d’ailleurs de l’assurance au fur et à mesure de ses aventures. (...) Le rejet du monde des merveilles passe par l’affirmation d’Alice contre des figures d’autorité qui rappellent le monde des adultes” (1998, p. 58).

18 Consulte-se sobre este tema a obra de Pierre Brunel. *Le mythe de la métamorphose*, 1974.

19 Sophie Marret escreve sobre esta questão: “Alice grandira, mais, devenue adulte, l’enfance persistera en elle. Elle sera toujours elle-même et pourtant, toujours une autre, elle deviendra une créature hybride qui allie en elle les états successifs de son évolution” (1998, p. 63). A identidade é um problema para Alice que

nos planos psicológico, psicanalítico, filosófico, mas também no quadro dos ritos de puberdade, como Mircea Eliade fez notar na sua obra *Initiation, rites, sociétés secrètes* (1976) quando afirma:

Filosoficamente falando, a iniciação equivale a uma mutação ontológica do regime existencial. No final das prova(s)ções, o neófito experiencia de uma existência diferente daquela que tinha antes da iniciação: ele tornou-se um outro. (...) O iniciado torna-se um outro homem porque houve uma revelação religiosa do Mundo e da existência (1976, p. 12 e 23).

A iniciação, devido à mudança de tamanho de Alice, ora pequena, ora grande, remete-nos para uma tensão regressiva (retorno de Alice à pequena infância que já não era mais a dela) - projetiva (abandono da infância, entrada na adolescência) no plano psicológico²⁰. No plano do imaginário, ela remete-nos para uma polaridade do regime diurno e noturno do imaginário na perspectiva de Gilbert Durand: Alice encaixa-se no regime diurno pelo gigantismo do seu tamanho, nomeadamente nas estruturas heroicas desse mesmo regime, assim como também se filia ao regime noturno pelo seu tamanho minúsculo (Gulliver/Guliverização), mais precisamente nas suas estruturas místicas. E, mais uma vez, a simbólica, por sua vez ligada aos regimes e às estruturas referidas, ajuda-nos, do ponto de vista da semântica profunda, a compreender o sentido exemplar e profundo das mudanças da existência humana, particularmente uma das fases mais problemáticas e ingratas do *avant midi de la vie* que é a da passagem da infância à adolescência. Por outras palavras, embora o conto de Alice faça parte do género

provoca nela tanto um sentimento de estranheza como de constrangimento. Se é certo que este problema teve a sua raiz nas mudanças de tamanho de Alice que a deixavam confusa, ele desloca-se para um plano filosófico existencialista. Esta mudança consubstanciada na seguinte passagem: “ – Valha-me Deus! Que esquisito que isto está hoje! E ainda ontem as coisas se passaram como de costume. Será que me transformei durante a noite? Deixa-me cá ver: seria eu a mesma pessoa quando me levantei esta manhã? Quase que me quer parecer que me recordo de me sentir um pouco diferente. Mas se não sou a mesma, a pergunta lógica é ‘Quem diabo sou eu?’ Ah, esse é o grande enigma!” (CARROLL, 2000, p. 22-23). A identidade de Alice aparece como sendo um grande enigma, pois ela dá-se conta que não sendo mais a mesma, continua apesar de tudo a ser ela, perguntando-se afinal quem ela é? (MARRET, 1998, p. 57-64).

²⁰Sophie Marret observa que “Alice se révèle donc en proie à un double désir, celui de rester petite et celui de devenir grande, comme le prouve la succession de ses changements de taille” (1998, p. 58).

literário denominado *nonsense* e aparentemente a narrativa seja quer absurda, quer desconcertante, tal não impede que ao nível da simbólica não haja uma coerência pedagógica e filosófica significativamente importante sobre o rito de puberdade enquanto modalidade particular dos ritos de passagem que falam da passagem da infância à adolescência (GENNEP, 2008, p. 100-112). Neste tipo de ritos, o sangue da primeira menstruação é um sinal anunciador da maturidade sexual que, por sua vez, implica outros aspetos da formação da personalidade do herói, da heroína que, no nosso caso, dá pelo nome de Alice.

Alice tornou-se mulher, e nesta sua nova fase, já não recebe mais ordens de ratos e coelhos, nem reprimendas de uma Tartaruga Fingida ou mesmo de um Grifo, além de poder defender sem hesitação, mas sim com determinação as suas posições e ideias face a um Rei e uma Rainha tiranos, como, aliás, vimos no Capítulo XII, dedicado ao seu depoimento (CARROLL, 2000, p. 134-144). No entanto, como tudo na vida, esta nova fase de Alice, onde a razão/realidade da adolescência sobredetermina a imaginação/onírico infantil, tende paulatinamente a romper o fio com o fantástico e com mundos outros maravilhosos para abraçar a “monótona realidade” (2000, p. 144). Mas queremos, apesar de tudo, continuar a acreditar, com o coração simples e generoso da infância que em nós existe, sem disso tantas vezes o sabermos, que ainda é possível tornar a ver o Coelho Branco passar apressadamente.

Referências

- AEPPLI, E. **Les Rêves et leur interprétation**. Traduit par Jean Heyum. Paris: Payot, 2002.
- BACHELARD, G. **L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière**. Paris: Le Livre de Poche, 1993.
- BACHMANN, H. I. **O Animal como Símbolo nos Sonhos, Mitos e Contos de Fadas**. Trad. de Vilmar Schneider. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 2016.
- BIEDERMANN, H. **Encyclopédie des Symboles**. Traduit par Françoise Périgaut, Gisèle Marie et Alexandra Tondat. Paris: Librairie Générale Française, 2013.
- BRUNEL, P. **Le Mythe de la métamorphose**. Paris: Colin, 1974.
- CARROLL, L. **As Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Alice do Outro Lado do Espelho**. Tradução de Margarida de Vale de Gato. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário dos Símbolos**. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, 1994.
- DUBOIS, G. D. Problèmes de L'Utopie. **Archives des Lettres Modernes**. Paris : Lettres Modernes , n° 85, 1968 (1), pp. 3-64.
- DURAND, G. **A Imaginação Simbólica**. Tradução de Maria de Fátima Morna. Lisboa: Arcádia, 1979.
- _____. **Figures Mythiques et Visages de L'œuvre**. Paris : Berg International, 1979^a.
- _____. **Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale**. 10^e edit. Paris: Dunod, 1984.
- _____. **Champs de l'imaginaire**. Textes réunis par Danièle Chauvin. Grenoble : Ellug, 1996.
- _____. **Introduction à la Mythologie. Mythes et Sociétés**. Paris: Albin Michel, 2000.
- ELIADE, M. **Initiation, rites, sociétés secrètes**. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. **Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux**. Paris: Gallimard, 1994.
- _____. **Mythes, rêves et mystères**. Paris: Gallimard, 2013.

- GENNEP, A. van. **Los ritos de paso**. Traducción de Juan Ramón Aranzadi Martínez. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- HARDING, E. **Les mystères de la femme. Interprétation psychologique de l'âme féminine d'après les mythes, les légendes et les rêves**. Traduit par Éveline Mahyère. Paris: Payot, 2001.
- LECERCLE, J.-J. **Philosophy of Nonsense**. London: Routledge, 1994.
- MARRET, S. **Lewis Carroll, de l'autre côté de la logique**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1995.
- _____. Impossible Alice. In : LECERCLE, J.-J. (Dirigé par). **Alice**. Paris : Éditions Autrement, 1998, pp. 49-66.
- MERCIER, Mario. **Le monde magique des rêves. Connaissance initiatique et symbolique des songes**. St. Jean-de-Braye: Éditions Dangles, 1989.
- PARISOT, H. **Lewis Carroll**. Paris: Seghers, 1965.
- RICOEUR, P. **Soi-même comme un autre**. Paris : Éditions du Seuil, 1996.
- RUYER, R. **L'Utopie et les Utopies**. Brionne: Gérard Monfort.
- SEWELL, E. **The Field of Nonsense**. London: Chatto & Windus, 1952.
- WULLSCHLÄGER, J. **Enfances rêvées: Alice, Peter Pan... Nos nostalgies et nos tabous**. Paris: Éditions Autrement/Coll. Mutations, 1997.
- WUNENBURGER, J.-J. **La raison contradictoire. Sciences et philosophie modernes : la pensée du complexe**. Paris : Albin Michel, 1990.

Literatura e Educação: análise simbólica da saga *Crepúsculo*

Júlia Porto¹
Rogério de Almeida²

Introdução

Este capítulo tem o objetivo de refletir sobre a relação entre os campos da literatura e da educação a partir da análise da prática de leitura de 300 leitoras da saga *Crepúsculo* de Stephenie Meyer e suas impressões sobre a abordagem da literatura na escola e o acesso à literatura não mediado pela instituição.

Crepúsculo foi selecionado devido à grande repercussão que tiveram no Brasil os livros e filmes da saga desde 2009, em especial entre jovens em idade escolar, apresentando, portanto, potencial para a discussão sobre a distância entre a noção de literatura almejada pela escola e a acessada pelos alunos além de seus muros.

1 Graduada em Letras (Português/Italiano) pela Universidade de São Paulo. Na Iniciação Científica se dedicou a pesquisar o papel do imaginário no processo de recepção de textos literários inserido no diálogo entre “literatura de entretenimento”; e cânone escolar. No mestrado em Educação pela USP discutiu o diálogo entre a leitura de ficção e a escolarização do texto literário inseridos na paisagem contemporânea de mudanças paradigmáticas no acesso à informação e bens culturais.

2 Professor Associado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP). Coordena o Lab_Arte (Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura) e o GEIFEC (Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura). É Editor da Revista Educação e Pesquisa (FEUSP) e Editor Colaborador para a área de Educação da Revista Machado de Assis em Linha. Bacharel em Letras (1997), Doutor em Educação (2005) e Livre-Docente em Cultura e Educação, todos os títulos pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutoramento na Universidade do Minho (2016). Trabalha com temas ligados a Cinema, Literatura, Filosofia Trágica e Imaginário. Site: www.rogerioa.com.

Vale registrar, como reconhecimento dessa distância e desejo de diminuí-la, o projeto do Centro de Literatura Infantil da Faculdade de Educação da Universidade de Cambridge, que passou a integrar o estudo de jogos eletrônicos, quadrinhos e literatura juvenil contemporânea (*Harry Potter* e *Crepúsculo*, entre outros) aos já abordados clássicos, sob a justificativa de que:

Se o que consideramos como “lixo” é popular entre os jovens, nós precisamos saber o porquê e se, enquanto pesquisadores e professores, nós podemos oferecer a eles algo que contemple as mesmas necessidades, mas lidando com esses temas de forma crítica e ética. [...] Estudar pode nos ajudar a lidar com questões que não só são importantes para as crianças, mas também para os próprios adultos.³

Para a aproximação entre literatura e educação, trabalhamos com as contribuições de Tzevan Todorov, Antonio Candido, Paulo Freire e Paul Ricoeur; para o aspecto da recepção da literatura, foram consultados Wolfgang Iser, Hans Jauss, Karlheinz Stierle e Antoine Compagnon. A pesquisa empírica se constituiu pela aplicação de questionário, por meio da plataforma *online GoogleDocs*. As 17 questões dissertativas e de múltipla escolha foram respondidas por 300 fãs da saga que refletiram sobre a obra, seus hábitos de leitura e as razões pelas quais o livro (e a saga como um todo) encontra-se entre seus prediletos.

A pesquisa teve caráter exploratório e utilizou-se de metodologia qualitativa, ou seja, “preocupa-se em analisar e interpretar aspectos mais profundos, descrevendo a complexidade do comportamento humano. Fornece análise mais detalhada sobre as investigações, hábitos, atitudes, tendências de comportamento etc.” (MARCONI e LAKATOS, 2004, p. 269). Enquanto no método quantitativo buscam-se amostras amplas de informações numéricas, em que o tratamento estatístico ganha relevância, no método qualitativo, aqui utilizado, a amostra é reduzida, importando mais os aspectos ligados ao comportamento, no caso, das leitoras, e o que expressam em suas respostas.

3 Tradução nossa do original em inglês. CAMBRIDGE to study computer games. **BBC News**, Londres, 25 Fev. 2010. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/education/8500657.stm. Acesso em: 7 Jul. 2014.

O questionário foi divulgado pelos sites *Robert Pattinson Brasil* e *I Love Twilight Brasil*⁴ e respondido entre os dias 10 e 11 de maio de 2011, por meio da internet, com o uso da plataforma *GoogleDocs*, que gerou o relatório com os resultados já tabulados; em relação às respostas dissertativas, buscou-se reuni-las em categorias a partir da semelhança dos discursos e opiniões.

Antes de apresentar e discutir os resultados da pesquisa empírica, procederemos a uma discussão inicial sobre a formação por meio da literatura e a estética da recepção, pressupostos que orientaram tanto as questões dirigidas às leitoras quanto a interpretação de suas respostas.

A dimensão formativa da literatura

Antonio Candido (2002, p. 80) defende que há uma “espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia, que decerto é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares”. Portanto, a literatura serve tanto ao movimento de universalização quanto de particularização, ao favorecer a experiência individual da leitura. O livro “difícil”, que exige um leitor mais especializado e atento, acaba por limitar seu público de acesso, assim como o livro “fácil” se limita por sua própria universalização: para o leitor proficiente, uma obra fácil demais é sempre vista com certa resistência. De uma forma ou de outra, qualquer que seja o grau de dificuldade imposto pelos aspectos formais do livro, este demanda uma organização mental do leitor: “Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e sugere” (CANDIDO, 1995, p. 246).

A literatura permite que a experiência pessoal do leitor seja permeada por experiências alheias, inventadas ou não, que o colocam em contínuo diálogo com o outro, com outros modos de existência, outras culturas, outros países, reais ou fictícios, outras vidas.

4 Os *posts* de divulgação do questionário podem ser acessados através dos links <http://www.robertpattinsonbrasil.com/participe-da-pesquisa-de-iniciacao-cientifica-sobre-crepusculo> e <http://ilovetwilightbr.blogspot.com/2011/05/crepusculo-e-escola.html>.

O que a maioria das pessoas chama de prazer estético? [...] um drama agrada à pessoa quando esta conseguiu interessar-se pelos destinos humanos que lhe são propostos. Os amores, ódios, dores, alegrias das personagens comovem o seu coração: participa deles, como se fossem casos reais da vida. E diz que é “boa” a obra quando esta consegue produzir a quantidade de ilusão necessária para que as personagens imaginativas valham como pessoas vivas (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 26).

As emoções e opiniões que a obra incita em nós leitores dizem respeito a *nós mesmos*, não a ela: se nos indignamos, é porque o elemento em questão ofende *nossa* formação moral; se nos encantamos com a personagem, é porque ela é composta por características que *nós* apreciamos, se nos comovemos, é porque aquela situação *nos* sensibiliza. A literatura, portanto, refina o conhecimento do leitor de si mesmo:

Ao dar forma a um objeto, um acontecimento ou um caráter, o escritor não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la: em vez de impor, ele propõe, deixando, portanto, seu leitor livre ao mesmo tempo em que o incita a se tornar mais ativo. (TODOROV, 2009, p. 78).

Para Paulo Freire (1989), a leitura da palavra escrita é precedida pela leitura de mundo, mas também por uma forma de escrevê-lo e reescrevê-lo, de transformá-lo por meio de nossa consciência, de modo que sempre (re)atualizamos nossa visão de mundo por meio da leitura e, recursivamente, também (re)lemos diferentemente as obras literárias por meio das transformações pelas quais passam nossa consciência do mundo. Portanto, o contato com a ficção, com a palavra escrita e com a literatura, de modo geral, guarda um caráter de formação que não é alheio aos processos educativos, embora não seja, como estes, direcionados, já que o caráter interpretativo da obra depende não só de orientação intelectual, mas também, e principalmente, de sensibilidade, de um diálogo mais profundo com a obra.

Acompanhando experiências alheias, experimentamos nossa posição diante delas sem que seja necessário que as vivamos efetivamente, além de podermos

repensar nossas atitudes e posição no mundo. Deste processo de autoconhecimento, reorganizamos nossa existência, nos humanizamos.

Entendo aqui por humanização [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 1995, p. 249).

Para o hermenêuta francês Paul Ricoeur (2008), interpretar requer explicitar o tipo de ser-no-mundo que se manifesta diante do texto. É a sensibilidade do leitor que determina a interpretação do texto escrito. O filósofo se alinha a Antonio Candido (1995, 2002), Paulo Freire (1989) e Tzvetan Todorov (2009) ao entender que o leitor é ativo diante da obra; ele não só a lê mecanicamente, mas também age sobre e por meio dela, refletindo, reformulando e reestruturando a si mesmo. O conteúdo que a obra carrega em si, por meio de sua organização textual, não está descontextualizado, solitário no mundo; reside ali uma proposição de mundo, uma tese proposta, como diz Todorov (2009), da qual o leitor parte para teorizar (e praticar) seu universo particular:

Contrariamente à tradição do *cogito* e à pretensão do sujeito em conhecer-se a si mesmo por intuição imediata, devemos dizer que só nos compreendemos pelo grande atalho dos sinais de humanidade depositados nas obras de cultura. (TODOROV, 2009, p. 68, grifo do autor).

O caráter formativo da literatura reside, então, na presença de atalhos, teses e proposições na obra literária que, com efeito, se unem ao repertório pré-existente do leitor para reconstruí-lo e refiná-lo. Através de sua identificação ou desidentificação com as experiências alheias presentes no livro de ficção, o leitor, invariavelmente, se propõe a questionar a si mesmo e a seu derredor, revelando,

assim, sua visão e posição no mundo. A literatura forma a partir de seu potencial de (re)formar o leitor, reorganizar sua sensibilidade e intelectualidade. Diante de nosso constante envelhecimento, a literatura nos prepara para o que está por vir, nos faz repensar o que já se foi e nos faz compreender e agir sobre o aqui e o agora.

A leitura à luz da estética da recepção

A leitura tem a ver com empatia, projeção, identificação. Ela maltrata obrigatoriamente o livro, adapta-o às preocupações do leitor.

Antoine Compagnon

Com base em textos dos teóricos da estética da recepção Wolfgang Iser (2001), Hans Jauss (2001) e Karlheinz Stierle (2001) e com a contribuição de Antoine Compagnon (2006) e Carlos Reis (1981), consideramos o texto órgão que se encontra em estado pleno durante sua leitura, ou seja, durante sua recepção.

O primeiro aspecto do ato de leitura que julgamos importante ressaltar é que o autor, ciente e desejoso de que seu texto seja lido, não tem controle, porém, sobre as formas de interpretações e compreensão de sua obra. Solitário, o escritor cria a partir de um horizonte de expectativa uma absorção idealizada de seu texto; em *O Leitor*, Antoine Compagnon introduz a noção de *autor implícito*, para relacioná-la à ideia de *leitor implícito* de Wolfgang Iser, definido como o leitor que:

Encarna todas as predisposições necessárias para que a obra literária exerça seu efeito – predisposições fornecidas, não por uma realidade empírica exterior, mas pelo próprio texto. Consequentemente, as raízes do leitor implícito como conceito são implantadas firmemente na estrutura do texto; trata-se de uma construção e não de um absoluto identificável com nenhum leitor real. (ISER apud COMPAGNON, 2006, p. 151).

Dessa maneira, ao criar a si mesmo e a seu leitor, o autor tem a oportunidade de prever e, de certa forma, controlar o espectro de interpretações que sua obra suscitará; através de suas presenças e ausências – os *pontos de indeterminação* a serem preenchidos pela sensibilidade do leitor durante a concretização da leitura –, de

suas escolhas estéticas, temáticas e de estilo, de repertório, ou seja, através de cada elemento da obra, o autor se faz presente margeando e guiando a recepção do leitor.

Portanto, a crença de que a interpretação do leitor é completamente livre faz sentido apenas dentro de outra crença, a de que existem limites para tal: o autor limita, estabelece fronteiras, tem o poder de controlar minimamente a linha de raciocínio do leitor através do processo de *construção* do texto. Karlheinz Stierle soma às margens da obra a noção de que a experiência é *teorizada* no texto de ficção, e não *vivenciada*, o que agrega ainda mais limites à livre interpretação:

A inexauribilidade dos relacionamentos que o texto ficcional possibilita é de caráter intensivo e não extensivo; realiza-se em uma região claramente delineada, a da ficção e de sua figura de relevância. As fronteiras da ficção permanecem claramente determinadas, mesmo quando o texto se oferece ao leitor apresentando-lhe a profundidade das conexões temáticas e das possibilidades não temáticas. (STIERLE, 2001, p. 161).

A comunicação entre leitor e obra é mediada, portanto, pela construção do autor. Enquanto construção, a ideia de comunicação como diálogo entre remetente e destinatário é mal colocada em relação à recepção dos textos ficcionais, partindo do pressuposto de que a interação exige ação recíproca e o texto está concluído, inerte: o leitor tem a possibilidade de se apropriar da criação estético-emocional do autor para criar a si mesmo:

Na conduta estética, o sujeito sempre goza mais do que de si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência do sentido do mundo, ao qual explora tanto por sua própria atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia e que, ademais, é passível de ser confirmado pela anuência de terceiros. O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo de experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético (JAUSS, 2001, p. 77).

O leitor se apropria de uma experiência de sentido criador do outro para vivenciá-la enquanto experiência de sentido receptora; ele se modifica, ela não. É

claro que a recorrência de determinado caminho interpretativo parece ressignificar a obra; entretanto, a forma como a obra é lida dentro de certa época, cultura e contexto social é passível de mudanças e adaptações, ainda que o mundo criado pelo autor seja mantido estável nas páginas do livro.

O leitor comunica seu mundo com o mundo do autor. Sendo ambos fruto da sensibilidade individual, a interação se dá no processo de afirmação e negação do leitor com o mundo do escritor, podendo convergir ou divergir deste.

A não identidade da ficção com o mundo, assim como da ficção com o receptor é a condição constitutiva de seu caráter de comunicação. Esta falta de correspondência se manifesta nos graus de indeterminação, que estão menos no texto como tal, do que na relação estabelecida entre o texto e o leitor. Pois a formulação é um componente essencial de um sistema, do qual se tem um conhecimento apenas incompleto (ISER, 2001, p. 104).

A comunicabilidade do texto se dá, então, a partir de sua capacidade de convergir ou divergir do mundo único e mutante do leitor. Dessa forma, cada leitura é individual diante da particularidade de visão de mundo e repertório do receptor do texto; o leitor altamente letrado, profissional, lê diferentemente do estudante recém-chegado ao mundo das letras. Como, então, impor um modo de leitura e uma receita da interpretação diante de tamanha influência da sensibilidade e do estar-no-mundo individuais?

Não há leitura imparcial. Toda e qualquer interpretação está vinculada, em menor ou maior grau, a uma parcela da subjetividade do leitor; o que ocorre com o leitor crítico, especializado, é que sua proximidade com a alta literatura, com o cânone e com a teoria literária está impregnada em sua sensibilidade, determinando seu modo de leitura e seu repertório e, conseqüentemente, tornando-o mais exigente nesse sentido. Mas o mesmo não ocorre com o leitor “comum”, que lê em busca de prazer, descompromissado com as regras da sofisticação e do refinamento.

Diante deste quadro, a escola tem um papel fundamental na formação leitora dos indivíduos, já que é apenas lá que grande parcela dos estudantes tem contato com o cânone e a instrumentação teórica literária. Ali, não se têm leitores especialistas, estudiosos, analíticos, apaixonados: têm-se futuros engenheiros,

marceneiros, atores, comerciantes, matemáticos, sociólogos, esportistas e professores que não necessariamente almejam e necessitam, do ponto de vista profissional, uma formação literária de acordo com o cânone. Dessa forma, o papel da escola, antes de instrumentar seus alunos, deveria ser o de interessá-los pelo exercício da leitura por si só. O crítico, especialista em literatura, é, antes e acima de tudo, um leitor apaixonado.

Distinta da leitura de certo modo superficial própria do leitor comum que encara a obra de arte literária fundamentalmente como objeto lúdico, a leitura do crítico enriquece-se e especializa-se em função das qualidades inerentes ao seu sujeito; dotado, antes de mais, de um perfeito domínio do código linguístico, o leitor instrumentado que é o crítico deve completar esse domínio com o conhecimento, tanto quanto possível exaustivo, dos códigos retóricos, estilísticos, temáticos, ideológicos, etc., que estruturam o texto literário (REIS, 1981, p. 24).

A análise literária é, segundo Carlos Reis, uma particularidade da leitura do crítico. A literatura, na escola, deve ser tratada, então, com um bem cultural a ser apreciado, cabendo ao interesse individual dos alunos o aprofundamento nas questões teóricas que permeiam os estudos literários. É evidente que o ensino das especificidades estilísticas e contextuais das obras não deve ser menosprezado, mas sim tratado como uma complementação à leitura, um meio, e não um fim. A pluralidade de modos de existir, com seus repertórios e trajetórias particulares, não permite, no ambiente escolar, uma abordagem única e simplesmente teórica da literatura.

Só na medida em que o receptor está consciente da multiplicidade infinita das atividades que se englobam sob a rubrica 'leitura', é possível que alcance o nível de recepção capaz de resgatar o próprio texto em sua facticidade. A recepção competente da literatura pressupõe uma flexibilidade teorizável, embora tecnicamente inexaurível, i.e., um repertório de técnicas de recepção a que não se chega por uma práxis apressadamente reducionista (STIERLE, 2001, p. 151).

Leituras de *Crepúsculo*

Primeiro de uma série de quatro livros – *Crepúsculo*, *Lua Nova*, *Eclipse* e *Amanhecer – Crepúsculo* foi lançado nos EUA em outubro de 2005 e um mês depois já figurava nas principais listas de *best-sellers* do país, entre elas, as dos jornais *USA Today* e *The New York Times*, na qual se manteve por 56 semanas consecutivas.

Adaptado ao cinema em 2008, *Crepúsculo* arrecadou mais de US\$ 42 milhões apenas nas sessões de estreia. Em dois anos a arrecadação mundial chegou a US\$ 677.655 milhões, apenas de bilheteria. No Brasil, foi lançado em 19 de dezembro de 2008, alcançando também grande repercussão. O lançamento do filme provocou um aumento impressionante nas vendas do livro; apesar de não ter sido encontrado nenhum dado concreto especificamente sobre o primeiro romance da série, as vendas dos quatro volumes ultrapassaram 100 milhões de cópias no mundo todo, segundo reportagem publicada no dia 30 de março de 2010 no *site* da revista *Publishers' Weekly*. Uma pesquisa divulgada pelo jornal *Folha de São Paulo* em 05 de janeiro de 2010 classificou *Crepúsculo* como o livro mais vendido da década passada.

A narrativa concentra-se na adolescente Bella Swan, de 17 anos, que ao decidir morar com o pai acaba se envolvendo com os alunos estranhos da nova escola, com os quais se identifica, especialmente Edward, um vampiro por quem se apaixona. A tensão sexual é expressa pelo desejo de Bella de se entregar ao amado, ainda que isso custe sua vida, enquanto Edward, também por amor, procura se manter afastado, justamente para não transformá-la em vampiro.

Para investigar o interesse das leitoras da obra, elaboramos um questionário por meio da plataforma *online GoogleDocs*, e rapidamente atingimos o número de 300 respondentes, que foram convidados a interagir por meio dos *sites Robert Pattinson Brasil* e *I Love Twilight Brasil*. Desses respondentes, apenas um declarou ser do sexo masculino⁵, 151 responderam ter mais de 18 anos de idade, 69 tinham entre 15 e 18 anos, 75 estavam na faixa entre os 12 e os 15 anos e apenas cinco delas responderam ter menos de 12 anos de idade. Enquanto a pesquisa só veio

⁵ Por essa razão, utilizaremos o plural feminino para nos referirmos às respondentes da pesquisa, ainda que a presença do único respondente do sexo masculino não seja de todo desconsiderada.

a confirmar nossas impressões sobre o gênero dos fãs da obra, em relação à faixa-etária das respondentes fomos surpreendidos por uma grande parcela de respondentes acima dos dezoito anos de idade, fazendo cair por terra a impressão de que o “fenômeno *Crepúsculo*” é constituído apenas por pré-adolescentes.

De um universo de 300 respondentes, apenas 26 não leram *Crepúsculo*; *Lua Nova* não foi lido por 32 entrevistadas, 20 deixaram de ler *Eclipse* e *Amanhecer* não foi lido apenas por oito delas. Diante deste resultado, pode-se concluir que apesar de verdadeira, a não leitura integral da saga correspondeu a uma parcela muito pequena das respostas, o que mostra haver fidelidade por parte das fãs. A ausência de um ou outro título da saga no repertório das leitoras pode ser explicada pela proximidade com a qual livros e versões cinematográficas foram lançados no Brasil; talvez, em alguns casos, ter assistido ao filme tenha eximido algumas das respondentes da necessidade de ler o livro correspondente.

A relação estabelecida entre os filmes e o despertar para a leitura da obra era um resultado esperado que foi comprovado pela pesquisa: 49% das entrevistadas declararam ter se interessado pelos livros após assistir ao(s) filme(s). Cabe aqui lembrar que as ações de *marketing* do cinema contam com muito mais recursos financeiros e alcance do que as voltadas para o mercado editorial; os livros da saga *Crepúsculo* se beneficiaram pelo constante *merchandising*, menção maciça em veículos de comunicação, críticas e, inclusive, pela “indústria da fofoca”, incansável em sua tarefa de desvendar cada aspecto da vida privada dos atores. O boca a boca e a animação das fãs responderam por uma parcela significativa dos resultados: 31% das respondentes afirmaram ter sido a “indicação de amigos” a responsável por seu interesse pela obra.

Outro ponto questionado sobre o perfil das fãs de *Crepúsculo* diz respeito a seus hábitos de leitura anteriores à saga. Respeitáveis 47% das respondentes afirmaram sempre ter lido bastante. Além dessas 141 leitoras, 88 afirmaram que a série intensificou sua relação com a literatura, tendo começado a ler mais depois da leitura de *Crepúsculo*; 62 respondentes assinalaram a opção “não, mas passei a ler depois da série”, indicando o surgimento de um novo hábito em suas vidas, e apenas nove responderam que sempre leram pouco e que a saga não levou à intensificação do exercício. Somando-se a quantidade de leitoras que marcaram as

alternativas “sim, sempre li bastante” e “sim, mas passei a ler mais depois da série”, tem-se impressionantes 229 fãs de *Crepúsculo* desassociando seu prazer de ler aos livros em questão.

Uma consistente parcela das respondentes, 201, declarou gostar de alguns livros exigidos pela escola, enquanto 47 delas afirmaram gostar de todos. 41 fãs, mesmo não gostando dos livros, os leem por obrigação e apenas 11 assumiram não ler nenhum dos livros. Tem-se então 83% das entrevistadas satisfeitas em ler pelo menos alguns dos clássicos indicados por seus professores.

Quanto à escolaridade das leitoras, observamos uma abrangência do espectro de adesão a *Crepúsculo*: enquanto estudantes do Ensino Fundamental e Médio representaram um número considerável de respondentes, houve também uma quantidade alta de jovens que concluíram o Ensino Médio, estudantes universitárias e graduadas (há muito ou pouco tempo) que responderam ao formulário de pesquisa. As várias respondentes que parecem ter iniciado sua vida profissional logo após o Ensino Médio (consideramos aqui respostas como “já terminei” e “concluí o Ensino Médio”), somadas a estudantes de cursos universitários diversos, como Direito, Arquitetura, Nutrição, Letras, Enfermagem, Psicologia, Geografia e Veterinária e algumas poucas fãs que declararam estar estudando para o vestibular, contribuíram para fortalecer a suposição de que a continuidade da saga de Stephenie Meyer foi acompanhada pelas fãs ao longo dos anos de lançamento dos capítulos.

É importante ressaltar, porém, que as fãs em idade adulta das obras de Meyer não são apenas as jovens que deram continuidade a um hábito adolescente; como dito acima, o número de respondentes que já concluíram o Ensino Superior aponta para a abrangência da saga e para o poder de adesão da temática amorosa que, independente da idade ou grau de maturidade, parece interessar, prioritária e majoritariamente, às mulheres. “Sou antropóloga”, “terminei mestrado”, “já sou formada, faço minha segunda pós”, “superior completo”, “já terminei há algum tempo”, “sou formada em engenharia” são algumas das variadas respostas que indicaram haver um número significativo de mulheres já adultas que apreciam *Crepúsculo*.

Diante deste quadro, fica evidente que a obsessão adolescente de um grupo de fãs sombreia outro, de fãs mais discretas, maduras e, por que não, mais cultas, ou cultivadas, que apreciam os livros e suas versões cinematográficas se abstendo

da imagem estereotipada e negativa que muitas vezes se pode ter das fãs da obra de Meyer. Os excessos do primeiro grupo contribuem para reforçar a ideia de que *Crepúsculo* é adorado cega e inescrupulosamente por adolescentes imaturas apenas, quando, de fato, são muitas as fãs que contrariam a regra hipotética, o que nos obriga a desconfiar dos estereótipos que circulam pelas mídias e redes sociais.

Espalhadas por todo o território nacional e Portugal, as respondentes se uniram ao defender a importância do ato de ler na formação humana. Por mais precária e superficial que seja a relação com a literatura de algumas delas, 299 não duvidam do poder humanizador e intelectual dos livros. Instadas pela questão “Você acha que ler é importante?”, as respondentes apontaram para uma série de benefícios oriundos do contato com a leitura, do enriquecimento do vocabulário ao exercício imaginativo que a leitura exige/propicia.

Mas é claro, se você lê, você aumenta o teu campo de palavras, ou seja, você utiliza melhor as palavras, escreve-as corretamente, e aprende coisas que pareciam antes bestas, desnecessárias. (R 7)⁶.

Muito, a leitura faz com que seu vocabulário mude, seu jeito de fazer textos, até o seu modo de falar muda. A leitura contribui para uma melhor cultura, por assim dizer. Acho que nenhuma tecnologia no mundo pode substituir um velho e bom livro. (R 28).

Claro! Quem lê mais tem a capacidade de interpretação e maior facilidade na escrita e na oralidade, assim como a função da literatura é formar leitores e reforçar valores sociais. (R 72).

Sim, por que em tudo que passamos no dia a dia, escola, cursos, entre outros, existe o português, e isso é bom, ler é mais do que lazer, é algo que sempre nos acompanha em tudo, jornais, revistas, sites de relacionamentos, acho muito importante. (R 46).

Os trechos acima representam um discurso recorrente entre as considerações feitas a respeito da importância da leitura – muitas das respondentes abordaram

⁶ As respondentes serão identificadas com a letra R seguida do número correspondente à ordem de envio do questionário de pesquisa.

o incremento vocabular, gramatical e linguístico que o ato de ler propicia. A sofisticação do uso da língua é colocada por elas como um dos principais benefícios do exercício que, por meios indiretos, contribui para uma capacidade de comunicação mais eficiente (“aprendemos a expor nossas ideias e debatê-las”), (“quem lê mais tem a capacidade de interpretação”), obediente às regras gramaticais e alinhada à linguagem formal. O quarto trecho ainda aborda a língua enquanto órgão vivo, intensamente presente em nossas práticas culturais, o que exige constantemente dos indivíduos uma capacidade de compreensão e interpretação sofisticada e efetiva.

Não nos deteremos na discussão da variação linguística, basta-nos assinalar a percepção de que a leitura incrementa a comunicação e possibilita uma diferenciação social à medida que o falante se aproxima de um ideal formal de linguagem, ainda que indefinido e pouco praticado, mas que alimenta o imaginário da língua.

Outro aspecto da apreciação literária bastante citado foi a oportunidade de conhecer e aprender o que pode ser entendido como “conhecimentos gerais”. As informações, fatos históricos, características sociais e estéticas e valores de comunidades diversas acessíveis através das páginas dos livros se unem ao repertório prévio das leitoras, aprofundando e sofisticando seu conhecimento de mundo:

Com certeza, leitura não é somente correr os olhos por algumas palavras e simplesmente isso. É como se fizéssemos uma viagem espetacular, pra outras épocas, outros cenários, conhecemos outras pessoas, pessoas históricas, sem ao menos sair do lugar! É algo maravilhoso. (R 110).

Sim, pois acho que a leitura é tão importante quanto viajar para fora do País, ela abre a mente das pessoas, não só para ideias novas, mas também intelectualmente, a leitura une mais as pessoas. (R 30).

Sim. A leitura abrange o conhecimento, faz com que você seja capaz de entender o que passa à sua volta. Acho importante não só a leitura de livros, mas também a de jornais, revistas científicas. O importante é a pessoa ter gosto em ler aquilo que lhe dar mais prazer. (R 52).

Ainda que indiretamente, as respondentes estão afirmando o poder humanizador da literatura. Através da experiência estética e, principalmente, imaginativa, que configura o ato de ler, temos acesso e conhecemos outras comunidades, valores e culturas que, por contraste ou em acordo com nosso mundo, nos permite matizar a compreensão que temos de nossa própria existência; a humanização decorre, portanto, com questionamentos, reflexões e confirmações que a absorção do texto exige do leitor.

Sonhar e fantasiar sobre o amor eterno, por mais estéril e ilusório que possa parecer diante da efemeridade das relações amorosas comum ao período da adolescência, se compõe como um exercício imaginário de descoberta e formação da identidade afetiva e emocional das leitoras. Ainda que conscientes de que não há “homem perfeito”, as fãs de *Crepúsculo* refletiram sobre o *seu* ideal de amor, *suas* expectativas e desejos. Mesmo as fãs mais velhas se identificaram com a visão amorosa da saga através do resgate e da revisitação à intensidade e inocência das primeiras experiências amorosas.

Várias respostas citam a possibilidade de exercitar o imaginário, relaxar e usufruir de uma atividade prazerosa; muitas das leitoras, como já visto acima, associaram o prazer da leitura de *Crepúsculo* com o despertar de seu interesse e gosto pelo ato de ler em si.

Que ler não é apenas você pegar um livro para dormir e sim por você gostar de fazer aquilo, você aprende que sua mente pode imaginar coisas que você nunca pensou e que, de palavras, ela pode projetar uma ou várias imagens. E aprendi que os livros podem nos tirar desse mundo, mesmo que por uma fração de segundos. (R 91).

Com os livros da saga eu pude realmente ver o tanto que ler é legal e importante, coisa que os livros da escola não me faziam ver. Também aprendi a ter mais tolerância com as pessoas, mantendo que você gosta perto, a ter respeito com as pessoas mesmo elas sendo diferentes, e mesmo com a diferença elas podem ser legais... (R 188).

Crepúsculo, pra mim, foi muito importante porque foi depois que eu li os dois livros da série que eu comecei a me abrir mais para a leitura. Comecei a ler mais. Não sei se isso responde a pergunta, mas... (R 140).

Um tipo de discurso bastante recorrente nas respostas a essa questão foi o de que, por ser uma obra de ficção dissociada do contexto escolar, *Crepúsculo* não tinha nada a ensinar e as leitoras, nada a aprender. O consistente número de respostas apontando para esta ausência pode ser indicativo de uma tendência não manifesta das estudantes de invalidar qualquer forma de aprendizado dissociada da formalidade escolar.

Acho que esses livros não foram escritos pra serem modelos de aprendizado, e sim, uma história com a qual as pessoas possam se identificar, amar e se deliciar através delas. (R 126).

Em minha opinião, não são livros de “aprendizagem”, e sim de entretenimento, se for citar algo que aprendi seria sobre a concepção sobrenatural da autora, inseguranças afetivas e blábláblá. (R 128).

Em *Crepúsculo* não achei nada diferente da linguagem utilizada por jovens. Não tento aprender com esse tipo de livro coisas que eu procuro aprender no colégio. Se fosse assim, eu leria livros didáticos, e não *Crepúsculo*. Tento entender o que a autora quer transmitir escrevendo aquilo. (R 169).

As respostas indicam que o imaginário, a fruição e o prazer da leitura não se configuram como atividades potencialmente educativas para uma parcela das respondentes. Como disse a autora do último trecho acima, para ser educativo um livro deve ser didático. É possível que essa visão cindida seja fruto, em partes, do insucesso de pais e professores, além do poder público, de valorizar e transmitir o exercício da leitura como uma forma de aprendizado abrangente e profunda que não se encerra na simples apreensão do texto escrito. Está ausente, no conjunto de valores dessas leitoras, a associação da educação com a literatura, bem como da leitura com seu caráter humanizador e sensível. Portanto, não parece haver a percepção de que a literatura seja formadora, transformadora, nem que seja importante cultivar a fantasia e a imaginação.

Em resposta à questão “O que você aprende com a leitura dos livros da escola?”, muitas leitoras demonstraram um discurso bastante tradicional e conteudista. Além de um número considerável de respostas como “nada”, “não me lembro” e

de desprezo e desgosto pelas aulas de literatura, como “a literatura brasileira devia ser atualizada”, muitas se ativeram à abordagem da literatura apenas enquanto disciplina escolar a ser aprendida e avaliada. Este discurso, porém, não é o único: muitas fãs de *Crepúsculo* demonstraram apreciar o ensino de literatura na escola.

A me preparar para o vestibular e entender um pouco da literatura brasileira. (R 19).

Aprendem-se algumas coisas tais como costumes, linguagens, hábitos do passado e de outras regiões do Brasil ou do mundo. Isso tudo é bom, mas para jovens precisa-se tempo para assimilar a importância dessas coisas. (R 89).

Aprendo sobre o período literário abordado, suas implicações sociais e políticas de acordo com a época retratada e como era a vida das pessoas em cada século referido nos livros. (R 262).

Tudo o necessário para uma vida profissional e também pessoal, em questão de conhecimento geral, o que é importante porque precisamos disso praticamente todo o tempo, só não percebemos. (R 129).

Aprendia o que a escola achava que eu deveria aprender. Mas você pode e deve aumentar seu leque. Sei que muitas escolas hoje andam com um viés ideológico. Se ficar só naquilo, como vai aprender a raciocinar? O conhecimento não pode ser taxativo. (R 244).

A interpretar melhor textos. (R 88).

Palavras em desuso e melhorei a forma de pontuação. (R 210).

A leitura enriquece o vocabulário, ajuda na escrita e na comunicação com as pessoas. (R 147).

Muitas respostas, porém, ultrapassam a abordagem da literatura enquanto conteúdo e se aproximam do discurso emitido nas respostas em relação a *Crepúsculo*. A aquisição e a reflexão sobre valores, autoconhecimento e o prazer

em conhecer e aprofundar seus conhecimentos através da fruição da leitura, ainda que seja de textos que não necessariamente apreciam, foram bastante citados pelas respondentes:

Tudo! Amo a vida cada vez mais porque aprendo a me relacionar com os outros através da leitura. (R 109).

Com um livro em especial aprendi que o importante na vida é você ser você mesmo, se aceitar e ser feliz com isso. Os livros completam o nosso caráter, nos transformam e nos fazem compreender que há um lado bom e um lado ruim, você só precisa seguir o lado certo. Ou, para simplificar, ler é ter o conhecimento do mundo, podemos ir até a China sem sequer sair do lugar. (R 73).

No geral, eu costumo ler os livros da escola mais por obrigação, por isso acabo nem entrando na história e não aprendendo nada. Mas existem exceções e às vezes eu até gosto de alguns livros que a escola indica. Aprendi a ser menos preconceituosa em relação a algumas coisas, e eu acho bom ler clássicos da literatura para aumentar meu conhecimento literário. (R 74).

Normalmente é na escola que temos nossas primeiras experiências com a leitura e aprendemos a gostar ou não da prática de ler! Os livros da escola são sobre temas relacionados ao ensino formal e, nesse sentido, a aprendizagem é resultante de tal leitura. (R 64).

Uma boa parcela compreende a literatura como porta para a formação humana independente de sua abordagem didática. Ainda que tenhamos observado, pelas respostas dadas, que muito do que a escola transmite para os alunos se limita a abordagens histórico-sociais dos movimentos literários, há um grupo que é capaz de enxergar além:

Aprendi a gostar de ler. (R 113).

Eu aprendo a gostar não só dos gêneros que eu leio mas também de outros que eu pouco conhecia. (R 75).

Com livros sempre se aprende alguma coisa, independente da obra, principalmente a criar o hábito de ler. (R 126).

Que a leitura na nossa vida é essencial. (R 252).

Mas e em relação às respondentes que declararam não gostar de ler? O que pensar do alto número de respostas do tipo “nada, são livros”, “nada”, “zzzzzzz” e “...”? De que forma a abordagem histórica que a escola faz da literatura colabora para que este grupo possa vir a se interessar mais profundamente pela leitura? As respondentes que declararam ter descoberto o prazer da leitura através da escola constituem a minoria das respostas, são exceções; se a maioria desgosta desta abordagem ou da literatura como um todo, como a escola pode agir para buscar reverter esta situação?

Apesar de alguns títulos contemporâneos, *best-sellers* e *infanto-juvenis* terem sido citados nas respostas à pergunta “Quais foram os últimos livros que você leu para a escola?”, a grande maioria das respondentes apontou obras literárias canônicas, em especial de literatura brasileira, como alguns dos livros indicados recentemente por seus professores; somando estas às respostas do tipo “todos de literatura brasileira” e “os livros que caem no vestibular...”, percebe-se que, na prática, a abordagem do texto literário na escola está profundamente conectada e dependente dos exames vestibulares e da abordagem cronológica do ensino literário, no qual o texto em si aparece muito mais como suporte secundário, subsídio para o ensino das características de cada movimento literário estudado, do que como obra de arte.

Alguns dos títulos brasileiros citados foram: *Iracema*, *Capitães da Areia*, *O Cortiço*, *Senhora*, *A Hora da Estrela*, *Dom Casmurro*, *Morte e Vida Severina*, *Cinco Minutos*, *O Seminarista*, *O Tempo e o Vento*, *Lucíola*, *O Pagador de Promessas*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Bom Crioulo*, *Libertinagem*, *A Moreninha*, *Macunáima*, *Memórias de Um Sargento de Milícias*, *Vidas Secas*, *Eles Não Usam Black-Tie*, *Bufo e Spallanzi*, *A Estranha Máquina Extraviada*, *Castelos de Areia*, *Anjo Negro*, entre outros. Alguns clássicos estrangeiros também foram citados, entre eles: *Odisseia*, *Iliada*, *O Pequeno Príncipe*, *Cândido ou o Otimismo*, *Romeu e Julieta*, *Sonho de Uma Noite*

de Verão, Macbeth, Os Sofrimentos do Jovem Werther, O Morro dos Ventos Uivantes, A Dama das Camélias, O Primo Basílio e A Metamorfose.

Era esperado que, diante de dados observados anteriormente, como a porcentagem de leitoras que afirmaram gostar de todos ou alguns dos livros indicados pela escola e/ou declararam apreender mais do que apenas o conteúdo disciplinar com a leitura dos mesmos, alguns clássicos da literatura mundial e brasileira fossem citados como resposta à questão “Além dos livros da série, cite outro(s) livro(s) que você gostou de ler.”: houve menções generalizantes a autores como Fernando Pessoa, Edgard Allan Poe e Machado de Assis e a livros tais quais *A Dama das Camélias, Dom Casmurro, A Metamorfose, A Voz do Subterrâneo, Ensaio sobre a Cegueira, Capitães da Areia, Memórias Póstumas de Brás Cubas, A Moreninha, O Mulato, Iracema, O Alienista, Clara dos Anjos, A Escrava Isaura, Cinco Minutos, A Viuvinha, Os Maias, O Primo Basílio, Amor de Perdição, O Noviço, A Ilustre Casa de Ramires, Madame Bovary, Bel Ami, Orgulho e Preconceito, Razão e Sensibilidade, Persuasão, O Morro dos Ventos Uivantes, Romeu e Julieta e Sonho de Uma Noite de Verão.*

Dos títulos citados acima, podemos observar dois movimentos; o primeiro, de que, efetivamente, as respondentes não estão cobertas de preconceito contra os clássicos e se dão a oportunidade de conhecer os livros indicados pela escola ou que não estão expostos em destaque nas livrarias. O interesse e gosto pela leitura, nesses casos, se expandem a títulos com menos apelo comercial e midiático do que aqueles que muitos pais, professores e teóricos entendem como únicos no repertório de leitura dos adolescentes, como as séries *Harry Potter, Senhor dos Anéis e Crepúsculo.*

O segundo movimento refere-se aos títulos de autoria de Guy de Maupassant, Jane Austen, Emily Brontë e William Shakespeare referenciados na lista acima: *Crepúsculo* faz várias referências a clássicos da literatura na língua inglesa. Jane Austen é a escritora preferida de Stephenie Meyer e, também, da personagem Bella Swan (que tem a leitura como principal *hobby*). *Orgulho e Preconceito* teria inspirado o enredo de *Crepúsculo*, além de Fitzwilliam Darcy e o vampiro Edward Cullen compartilharem uma série de características em comum (o nome “Edward”, inclusive, foi escolhido por conta de sua recorrência em romances vitorianos). O enredo de *Lua Nova* teria sido inspirado em *Romeu e Julieta*, enquanto *O Morro*

dos Ventos Uivantes é homenageado por Stephenie Meyer em *Eclipse* e *Amanhecer*, volume final da série, cujo enredo se aproxima de *Sonho de Uma Noite de Verão*. O ator Robert Pattinson protagoniza a versão cinematográfica do romance de Maupassant, lançada em 2012.

Destas relações, supomos que as menções feitas a estes clássicos na saga tenham estimulado as fãs a lê-los; ainda que por meios heterodoxos e, até mesmo, influenciados por modismos e pela mídia, não podemos deixar de observar que, independentemente da forma de acesso, é bastante positivo que adolescentes comecem a se interessar *efetiva e significativamente* pelo cânone literário.

Talvez esse movimento possa servir, cada vez mais, como inspiração aos pais e professores preocupados com a formação cultural de seus filhos e alunos: parece que a petrificação e a inalterabilidade dos modos de transmissão do cânone cultural e sua consequente e temerária imposição nas escolas (sem citar, novamente, sua adaptação reducionista a mero dispositivo didático) sejam muito mais nocivas e extenuantes do que um empreendimento adaptativo e a promoção real do diálogo entre as gerações.

Acompanha a falha na transmissão da tradição cultural o constante movimento de invalidação das práticas culturais não alinhadas ao seu conjunto de valores.

Eu deploro essa atitude de ensinar teoria em vez de ir diretamente aos romances, por que penso que para amar a literatura – e acredito que a escola deveria ensinar os alunos a amar a literatura – o professor deve mostrar aos alunos a que ponto os livros podem ser esclarecedores para eles próprios, ajudando-os a compreender o mundo em que vivem. [...] É um abuso de autoridade na medida em que é o professor quem decide mostrar aos alunos o que é importante, com base em um programa definido previamente pelo Ministério da Educação. E isso é sempre uma decisão arbitrária (TODOROV, 2010, p. 38).

Muitas respostas colocaram a linguagem e o estilo “difíceis” e o enfado causado pelas obras literárias indicadas pela escola como a principal diferença entre essas e as de fora do ambiente escolar, discurso que demonstra bem o descompasso entre ambas as práticas de leitura, o despreparo e a deficiência formativa de boa

parte dos alunos e, também, coloca em questão a adequação de certas obras para uma faixa etária cuja constituição cultural e o letramento ainda estão em fase bastante inicial: a prioridade escolar é a de transmitir o conteúdo programático, independentemente das condições dos alunos de absorvê-lo e, acima de tudo, apreciá-lo e significá-lo.

A escola indica livros que tratam de uma realidade na qual não vivemos mais ou com linguagem muito sofisticada, como os livros de Guimarães Rosa, que contêm regionalismos mais apropriados para ler em outra fase da vida, na maturidade. (R 89).

A principal diferença é a linguagem, a forma como a história do livro é passada aos seus leitores. A verdade é que os livros de escola, conhecidos por mim e por muitos como paradidáticos, não produzem nos estudantes aquele apelo, aquela vontade de não largar mais o livro, aquela ansiedade para saber o desenrolar da história. Ou, ainda, a linguagem do livro é muito difícil de ser entendida e compreendida pelo estudante. (R 154).

As respondentes demonstram estar cientes do desalinho entre seus interesses pessoais e os da escola. Ainda que a influência da mídia sobre a formação cultural dos alunos seja inegável, criticável e preocupante, também o é a imobilidade da escola diante deste quadro, ao se manter organizando e transmitindo, de forma engessada, um conteúdo que, em si, cada vez mais significa nada ou muito pouco para a maioria da geração que vive o cotidiano da velocidade da informação, do hipertexto, da universalização instantânea, da publicidade etc. A questão a ser colocada em pauta é, portanto, a *forma* e a *abordagem* da literatura, que transformam o texto literário em aparato para o ensino das características de cada movimento literário.

Para os jovens que gostam de ler, a trajetória até o cânone é mais “suave” e tem todo o potencial para se dar natural e gradualmente: o papel da escola, nesses casos, parece ser muito mais indicativo de uma trajetória do que formador em si. Mas o que fazer com os alunos que não gostam de ler, em especial, aqueles que vêm de ambientes cuja cultura letrada é deficiente, inacessível e inacessada? Sem

precisar mergulhar tão a fundo na questão da desigualdade social, o que fazer com a grande massa de alunos que, ainda que possuam meios, não têm nenhuma prática de leitura? A escola, instituição formadora por princípio, tem formado a quem?

A escola pedia livros de poesia e crônicas que, sinceramente, eram bem sem pé nem cabeça. Esses eu não gostava. Meus preferidos eram aqueles que ensinavam algo, que interessava muito e me faziam até pesquisar o assunto em outras obras. Não eram um fim em si mesmos, mas uma porta para novos conhecimentos. (R 244).

Considerações finais

Boa parte das respondentes apresenta o hábito da leitura, reconhecem o caráter da literatura enquanto itinerário de formação e de aprendizagem de si e do mundo e encontram prazer no exercício imaginativo que percorre o ato de ler.

Com relação à abordagem escolar dos textos de ficção, as leitoras expressaram sua opinião de que a limitação à verificação de dados, aspectos contextuais e históricos da obra literária empobrece e refreia o prazer do ato da leitura ao impedir a livre interpretação e a atribuição de sentido – este, individual e intransferível – que determinam a fruição da leitura.

Ao imprimir ao cânone um papel puramente didático, a escola desqualifica a sensibilidade dos autores e também do educando, não o prepara para a produção e a recepção da obra artística. Assim, o cânone literário só pode ser significado, quando o é, pelos alunos que já têm a leitura como um discurso sensível e promotor de diálogo com o mundo; aqueles que dependem da escola para o despertar do prazer para o ato de ler são desestimulados pela interdição a obras que não foram legitimadas.

Por conta da precariedade do diálogo entre escola e aluno, este encontra na “literatura de entretenimento” a possibilidade de uma leitura de fruição, de interpretar o texto literário individual e sensivelmente exercitar seu imaginário. Os livros juvenis compreendem uma respeitável fatia do mercado editorial exatamente por suprirem a demanda dos adolescentes por ficção e valores e

completarem as lacunas deixadas pela abordagem empobrecedora do texto de ficção na escola.

As respondentes apontaram para a possibilidade de “viajar”, de conhecer e de se reconhecer no texto como os elementos que mais lhe agradam na leitura de *Crepúsculo*, ao passo que a *verificação de dados* apareceu como o aspecto que mais lhes desagrada na forma como a literatura é inserida no contexto escolar. Porém, o hábito da leitura cotidiana demonstrou ser possível valorizar os livros indicados pela escola, desde que sejam lidos menos pelas razões escolares do que pelo prazer e possibilidade de conhecimento sensível que proporcionam.

Ainda que a literatura que circula fora do ambiente escolar possa cooperar para a atribuição de significado e sentido à que é determinada pelo ensino escolar, a instituição insiste em desmerecer e desvalidar tais títulos sob a justificativa de que são “ruins”, “pobres” e desalinhados às grandes obras da literatura. De fato, os *best-sellers* primam pela linguagem acessível e pela inadequação aos critérios da literatura canônica, além de se revelarem intrinsecamente relacionados a aspectos mercadológicos e midiáticos, mas, em vez de se aproveitar do que é acessível e acessado pelos alunos, para então traçar uma trajetória que leve a formas mais refinadas, diversificadas e clássicas de literatura, a instituição escolar insiste em desmerecer as práticas culturais efetivamente realizadas para insistir quase exclusivamente na redução às características dos movimentos literários e seu contexto sócio-histórico. Não é possível que o ato de ler se constitua à margem da escola ou, o que é pior, *contra* ela.

Referências

- CANDIDO, Antonio. A Literatura e a Formação do Homem. In: CANDIDO, Antonio; DANTAS, Vinicius. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- COMPAGNON, Antoine. **O Leitor**. In: COMPAGNON, Antoine *O Demônio da Teoria – Literatura e Senso Comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- FREIRE, Paulo. *A Importância do Ato de Ler: em três artigos que se completam*. 23 ed. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.
- ISER, Wolfgang. A Interação do Texto com O Leitor. In: LIMA, L. C. *A Literatura e O Leitor – Textos de Estética da Recepção*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- JAUSS, Hans Robert. O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, L. C. *A Literatura e O Leitor – Textos de Estética da Recepção*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- MARCONI, M. de A. & LAKATOS, E. M. *Metodologia Científica*. São Paulo: Atlas, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, Jose. Arte Artística. In: ORTEGA Y GASSET. *A Desumanização da Arte*. São Paulo: Cortez, 1991.
- REIS, Carlos. Leitura Crítica. In: REIS, Carlos. *Técnicas de Análise Textual*. 3 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.
- RICOEUR, Paul. A Função Hermenêutica do Distanciamento. In: RICOEUR, Paul. *Hermenêutica e Ideologias*. Tradução de Hilton Japiassu. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- STIERLE, Karlheinz. Que Significa a Recepção dos Textos Ficcionalis. In: LIMA, L. C. *A Literatura e O Leitor – Textos de Estética da Recepção*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. Literatura não é teoria, é paixão. In: *Revista Bravo!*, São Paulo, Fev. 2010. Livros, p. 38-39. Depoimento a Anna Carolina Mello e André Nigri.

Ânsias de um teatro itinerante para o educar

Camila Maria Santos de Pinho¹

1. Em defesa da arte: um espaço sagrado da experiência humana

Esses são tempos acirrados de ameaça política de desconstituição dos movimentos artísticos, coletivos, grupos e espaços de formação não formais. Não que ter filho ou filha artista tenha sido, em alguma época, motivo de orgulho de grande parte das famílias brasileiras, ou que a arte seja ou tenha sido um espaço constituído e defendido pelas políticas públicas enquanto uma herança coletiva para o educar nos espaços formais e “informais” de educação. Todavia, não significa dizer que a arte está imbricada na coletividade campesina, nos quilombos ou áreas urbanas como uma marca das subjetividades resistentes que permanece como alvo das políticas de branqueamento e apagamento histórico desse país. Esse é um cenário que, sob a minha perspectiva, já vivemos há muito tempo. Na tessitura dessa sociedade em que fazemos parte há muita potência de vida, de existências e de gozo em que as circunstâncias políticas organizam-se a fim de sufocar, minar, apagar e violentamente interditar formas não hegemônicas de existir. O presente texto se propõe a sair em defesa da liberdade de expressão e acesso à arte e à cultura enquanto direito da infância e da adolescência, conforme garantia estabelecida pela Lei 8.069 do Estatuto da Criança e do Adolescente.

1 Integrante do Coletivo Corpo Anu. Bacharel em Psicologia pela Universidade Federal do Mato Grosso, Campus de Rondonópolis (UFMT/CUR). Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEdu) na Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT/CUR). Linha de pesquisa “Infância, Juventude e Cultura Contemporânea: direitos, políticas e diversidade”.

A escola, enquanto instituição de controle (FOUCAULT, 1987), visa a se consolidar por meio de uma concepção de mundo baseada na razão pura que fomenta o tecnicismo, nos moldes eurocêntrico/branco/patriarcal/capitalista (GROSFOGUEL, 2008). Observar a metodologia aplicada, a epistemologia, os teóricos adotados e a arquitetura institucional permite nos aproximar dessa constatação que, salvo algumas exceções, é o modelo adotado pelas escolas brasileiras. Esse delineamento é importante, pois sendo o Brasil um país emergente com uma constituição “laica” e de práticas cristãs, geograficamente possui um extenso território com uma vegetação diversa e que politicamente está vivenciando um conflito político. Essa breve apresentação aborda o relacionamento entre arte e educação, especificamente a respeito da relação do teatro com a escola na atual conjuntura em que engendram-se resistências e materialidades estéticas que transbordam os planos pedagógicos. Como efetivamente lidar com a realidade sem a arte? Como ignorar aquilo que participa de nossas vidas e constituem subjetividades? Dado o primeiro ponto nessa tessitura textual, é necessário informar ao leitor amigo e viajante algumas dicas para entender esse mapa experiencial. Um: os propositores e propositoras das oficinas aqui relatadas não possuem formação teatral acadêmica e advêm de um processo formativo autodidata, auto formativo, auto poético construído coletivamente. Dois: A direção coletiva é um aspecto de defesa do processo criativo que corrobora com as concepções a respeito da educação para a sensibilidade. Três: Não somos professores de nada. Talvez, educadores. Vamos descobrir?

2. O tear, o teatro e a atriz

Apostar na arte é carregar água na peneira, como diria o poeta Manoel de Barros. Há uma multiplicidade de definições a respeito do que é arte e conceitos que passam a se modificar a partir do contexto biopolítico e histórico. Porém, há um aspecto dessa reflexão que deve ser guardado, a água na peneira, que é a constatação de que a arte, ao se imbricar no nosso dia a dia, “nos faz extrapolar o real e perceber as situações por diversos ângulos de forma propositiva a outro

funcionamento dentro da mecanicidade bidimensional do cotidiano” (PALCO GIRATÓRIO, 2013, p. 16). No campo prático, a existência criativa pode vir a ser uma provocação do sensível que mobiliza no agente um compromisso com o material estético e criativo, uma vivência de outro *modus operandi* que tem a capacidade de transformar realidades.

Teatro, tear e atriz são palavras deveras essenciais para a minha escrita. Nesse jogo de metáforas e performances, o fazer advém de um desejo em potencial de criação, de relação com a expressão corporal, autonomia e coletividade. Em foco está a conexão dos saberes coletivos e dialógicos, o estopo, o húmus criativo que está no chão da escola e chega pelos estudantes, pela comunidade, na religiosidade manifesta ou escondida, na sexualidade vivida ou reprimida. Há uma intransigência à normativa da instituição, assim como resiste as culturas dos povos originários e de matriz africana nesse país. Poderia listar aqui as rodas de jongo, a “contação” de histórias das “abuelitas”, os feitos comunitários e outros espaços em que encontra-se a arte entremeada enquanto uma manifestação orgânica de cantos, teares, da culinária, das toçadas, dos tecidos e pinturas (NOGUERA, 2014).

O teatro enquanto uma arte milenar e com uma história que pode ser questionada, aponta para a potência da emancipação do sujeito que se conecta com o fazer criativo e sensível. Investigo a relação dessa experiência com alguns teóricos ou estudiosos do teatro e, em junção ao que desejo trabalhar, teço com a potencialidade da arte para a educação, seja ela institucional ou não. Quando propõe-se um laboratório artístico, penso que antes de uma técnica rígida ou de uma caixinha, nossa função é a expansão, a degustação, a ampliação e também a introspecção, uma prática que tem a contribuir com o âmbito da educação institucional “Essa postura pedagógica pode ser adaptada a qualquer educação artística: comprometer o corpo mímico para o reconhecimento do real permite a cada um incorporar o mundo que o circula antes de pintá-lo, de escrevê-lo, de cantá-lo” (LECOQ, 2010, p. 235).

Nesse movimento antagônico reitera-se que ao envolver-se no ato criativo, o ser humano acessa aspectos subjetivos, amplia o âmbito de discussão social e há um aspecto de artesanal e manufatureiro que exige na construção desse material o

engajamento por parte do sujeito “no espaço da intimidade e no tempo construído do manejo, tentativa e erro, sem os arroubos pirotécnicos do espetáculo (no mal sentido do termo). Mas, na contemplação ativa fabril e operária de quem tece” (FERREIRA-SANTOS, 2016, p.9). O que pode a prática teatral nos ensinar a respeito de processos educativos? O que pode o risco nos ensinar a respeito dos processos educativos? Já que escreve Galeffi que a sociedade vê que “muita sensibilidade estética é sinal de poucos dotes para a vida pragmática do mercado empreendedor de sonhos sempre mais lucrativos, não importando os seus efeitos no âmbito da sensibilidade em si mesma”. (2007, p. 101).

Para construir o artesanato do meu trabalho artístico e o meu processo de pesquisa, encontrei uma importante provocação no artista Jacques Lecoq (1921-1999) que desenvolveu seu trabalho a partir da experiência corporal e fundou em 1956 a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq. Ele próprio considera que a força motriz de sua escola são os alunos, e não necessariamente se detém em uma proposta individualista, quebrando alguns paradigmas dentro das escolas de teatro que constroem uma relação diretor > ator muito forte. Nessa proposta, o ator pedagogo provoca a relação do diretor com o ator, convidando os mesmos a extraírem autonomamente os processos criativos e investigativos do trabalho, e essa autonomia e emancipação passa a orientar o desejo de fazer autodidata:

A grande força da Escola são os alunos. São permanentemente convidados a observar a si mesmos e oferecer-nos seu próprio teatro. Mesmo sugerindo temas, fazendo proposições, provocando-os, impondo-lhes dificuldades, fazendo proposições, provocando-os, impondo-lhes dificuldades, só podemos aprofundar o trabalho se eles estiverem interessados (LECOQ, 2010, p. 53).

Nessa perspectiva, há uma busca pela qualidade, pela força da ação e da sua estadia no mundo que se aloca no campo perceptivo em uma aposta na organização democrática e coletiva. Nesse exercício não há uma busca pelo texto, pela formalidade técnica, é um jogo, e da provocação ao corpo, do desconforto, advém uma abertura para a experiência. Em trabalhos performáticos existe a possibilidade de levar ao ponto de exaustão o corpo perseguindo os estados extracorpóreos, o

romper do corpo que se forja para o trabalho de oito horas, do corpo que estuda, do corpo dócil. Assim, nesse jogo, a formatividade encontra-se no fazer, na práxis que exige por parte do participante um despejar-se (PAREYSON, 2001). Dessa forma, fala-se também na possibilidade do fazer criativo que não reside em algo externo, mas que é para o corpo que pulsa que deseja e que persegue (CESCA; SCHROEDER, 2013).

Por que aparentemente o ato criativo é o que evoca os melhores locais na escola, espaços em que as crianças e adolescentes podem ficar à vontade, que atença a imaginação e defronta as individualidades? Como ocorre o processo de intra-resistência, de subversão do silenciamento dentro da instituição? Nas peças teatrais a negociação bruta entre o eu e papel, na decisão árdua de divisão de tarefas, de polir a imaginação e escorregar nas inseguranças, são procedências de algo para além da materialidade estética, são provocações da experiência. Que nos incita a questionar o que diferencia então os processos de se ouvir falar em teatro ou qualquer outra manifestação cultural nas duas horas semanais dedicadas à educação artística nas escolas e o processo de fazer contínuo? O que pode a experiência artística ensinar para o campo educacional formal? O que pode a experiência?

3. Experiência, o conceito enquanto potência

A sustentação para esta seção me é dada pelas leituras de Larrosa (2002) e Lecoq (2010), autores que me permitem explorar e avançar por espaços e tempos para além do que me foi e/ou me é dado como possibilidade de vida. O ponto desse diálogo não é definir metodicamente o que é mais ou menos experiência, seja de vida, de quase morte, espiritual ou familiar. A escolha é pelos emaranhados da prática com a teoria, a aventura em busca de um sujeito ambíguo que compartilha angústias e vive uma experiência que se amplia, aprofunda-se e irradia em poros e rachaduras que ampara e reflexão. A possibilidade de me auto ficcionar, recriar a minha persona quando estou entorno de minhas memórias, é o que constitui as potências e se descobre uma técnica orgânica no processo do fazer que percorra a nossa memória coletiva e herança ancestral, quebrando uma tradição longínqua

de mecanicidade e produtividade da vida, segundo o historiador e poeta maliano Amadou Hampaté Bá “O testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que o homem vale” (1982, p. 168). A memória é seletiva, mas é local de reafirmar a vida e de conservar a experiência conforme escreve a dramaturga e dançarina Luciana Lara: “Essa afetividade parece ser baseada na relação que a pessoa tem com o que ela lembra, mais do que com o que ela lembra em si. Esse tipo de memória vem desavisada e reconstrói momentos e sentimentos significativos da estória pessoal de um indivíduo” (2010, p.103).

O movimento de cultura de massas, a educação tecnicista e o modelo econômico capitalista protagonizam assimetrias estruturais em nosso contexto social. A promulgação da informação se consolidou e marcou um apagamento da memória por uma mera informação passageira em detrimento da experiência (LARROSA, 2002). A informação, não é o que angustia, mas é necessário considerar em um tempo em que a vida não é tida como um acontecimento que a informação por si só não tem poder gestacional. A gestação das ideias enquanto formação de uma simbiose complexa entre o coletivo e individual tem sido um alvo de críticas violentas nesse contexto político em que estamos vivendo. Ora, essa substituição da experiência pela informação acarreta o corpo e essa é uma característica dos espaços técnico-científicos, da investigação cartesiana que é promovida na lógica educativa brasileira (SILVA, 2004).

Desta forma, como abster tão potente significado do ambiente educacional sendo esse um local, evidentemente não o único, de sociabilidade e do aflorar de relações humanas complexas que ampliam a vivência dos envolvidos para além da instituição familiar ou da comunidade em que se inserem? É necessário frisar que o ato criativo não desenvolve-se apenas a partir de uma relação no ambiente escolar, pelo contrário, o interesse na instituição escolar é justamente pensar como a materialidade estética já produzida e consumida por esse coletivo dialoga em uma instituição que não está pensada para ampliar a diversidade do campo das relações humanas. O que os planos pedagógicos fazem por essa multiplicidade?

Essa é uma pergunta que evoca uma gama de respostas que aparecem nas normativas escolares mais como interdições do que como potencialidades, dado que, historicamente, a escola não se constitui com a proposta de dialogar com a

vida e os outros saberes, mas age em função da manutenção do status quo da cultura de massa. Opera sob a perspectiva da racionalidade técnica que corrobora com o sistema de dominação por meio do qual “a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 57).

Defender a arte em um contexto como esse passa por uma compreensão de que esse espaço de uma mera informação passageira não provoca, não muda todo campo de afetos e de exercício do olhar e concomitantemente da experiência corporal. A arte é uma contaminação da vida, sem o envolver-se que modifica a vida, acredito que há um distanciamento do material pesquisado e na vida em que a proposta pela superficialidade demanda uma ética do consumo, o fazer artístico deve seguir na contramão. Segundo Muglia-Rodrigues:

Entendendo o mundo/ambiência e ainda o próprio corpo enquanto casa, morada de si, não um espaço por onde passamos ou nos mantemos aprisionados, fica cada vez mais claro que é preciso viver, experienciar, para construir-se como existência corpórea (corporeidade), material, sensível aberta e que frequenta amorosamente o mundo/ambiência, exibindo sua matriz antropológica a todo instante. (MUGLIA- RODRIGUES, 2016, p. 43).

A arte tem poder de canonizar ou eclodir uma história que possui uma herança colonizadora de povos e civilizações. Desta forma, é outro espaço de discussão em que (re)significar os sentidos é provocativo também. Ampliar esse espaço para a escola, principalmente para as escolas de periferia, traçar um diálogo com os saberes ali produzidos é reivindicar um novo fazer por parte da escola e por parte dos artistas. O fazer artístico que reivindicamos em nossa ação é o que reverencia o risco que se corre ao encontrar-se com o diferente, que valoriza o humano, a memória, o corpo e a coletividade:

“Consiste em ações de descolonização, como se pode dizer, a história da arte, dos museus e do teatro. Mas enquanto artes, museus e teatros foram codificados no Ocidente, em sua própria formação como civilização ocidental, e como tal eles estavam envolvidos, conscientemente ou não, com os projetos

imperial-coloniais. A descolonização estética é uma das muitas maneiras de desmontar essa montagem e construir subjetividades descoloniais. A estética descolonial é deslocada pela estética imperial, agora sujeita ao mercado e aos valores corporativos.”(Mignolo, 2010, p. 24)

Para todos os efeitos essa é uma possibilidade do trabalho do ator e atriz que não necessariamente revoga-se a um campo da técnica e esfera acadêmica. O intuito aqui não é negar essa necessidade de construção de conhecimento, mas trazer para um diálogo outras formas de fazer existentes que criam um campo de reflexão do fazer artístico em campos como a escola, comunidades e outros espaços coletivos. Nem sempre se inicia com um saber fazer acadêmico e isso é um fato que percorre a vida de grandes figuras do teatro como Eugênio Barba e Jacques Lecoq. O que se aprende da prática pela vontade de ser? Para onde esse desejo do fazer nos leva? Onde essas práticas podem se manifestar? Provocações e provocações.

4. Experiência de oficinas itinerantes

Os desafios estabelecem-se da porta de entrada da escola até a culminância final entre os projetos, mas a potência do educar pautado na troca e na experiência provocam uma vez mais a urgência em abolir o olhar duvidoso a respeito da experiência e o risco, abraçando a amplidão que é o educar com o outro, apostando na autonomia, horizontalidade e auto-organização. O intuito aqui não é cobrar uma autenticidade, mas provocar uma comichão aqui, outra ali. O teatro enquanto materialidade parte de uma escolha que compõe o meu itinerário de formação e respaldo essa discussão na metodologia autobiográfica. Recorrer a pesquisa autobiográfica tem por intuito entender essa experiência enquanto um percurso em que a arte fez parte da minha experiência na escola e tem se desdobrado até hoje. As oficinas itinerantes de teatro é um projeto auto gerido pelo Coletivo Corpo Anu que desenvolve oficinas de trabalho corporal e criação dramática em Escolas Públicas na cidade de Rondonópolis, localizada a cerca de 210 km da capital mato-grossense.

A Oficina de Teatro Itinerante “Meu Corpo É Cena” surge para atender a demanda de atividades da disciplina eletiva que é uma proposta da escola plena². Nesse espaço o estudante tem/pode optar por uma atividade que vai cursar no período de seis meses. O convite para que o coletivo ocupe esse espaço foi feito pelo amigo e professor Cleiton Malheiro, que abre as portas de sua sala de aula para o trabalho de oficinas de teatro. De maneira sintética, a turma era paritária e mista, pois nessa proposta mesclam-se estudantes de vários períodos, totalizando cerca de 40 participantes inscritos. Aceitar o convite para ministrar as oficinas e compartilhar o nosso trabalho estabeleceu uma angústia de como gerir essas duas horas semanais durante seis meses, qual seria o nosso papel e qual seria a efetividade da nossa contribuição.

A proposta adotada foi simples: estabelecer uma escuta, mais do que uma fala, abraçar o risco da experiência, provocar o corpo e pontuar bases simples do universo teatral que, ao final do processo os adolescentes e professores multiplicassem a partir de suas próprias urgências. Nessa parceria o nosso papel era de provocadores, que estavam ali para incitar os materiais criativos, sensibilizar temas e discutir propostas. O olhar externo que se envolve como em uma dança antropomórfica que busca desprender-se de pretensões em uma experiência similar. Cesca e Schroeder assinalam “não esperamos resultados que os qualifiquem como excelentes músicos ou críticos de arte, mas como humanos criativos para a vida” (2013, p. 755). O coletivo adotou o nome de oficina itinerante por acreditar em um trabalho amplo e processual que tem a premissa de multiplicar saberes e descentralizar a gestão, uma postura adotada a partir das provocações de Barba (2014), Grotowsky (2010) e Lecoq (2010).

A proposição do efêmero, da aposta no encontro e na construção do fazer é a tessitura desse encontro. A partir dessa contextualização, destaco algumas cenas da conjuntura escolar que desafiam um fazer artístico político e de enfrentamento. Quando entro na escola e faço a primeira apresentação, trago para o centro a minha

2 As Escolas Plenas foram instituídas no Estado do Mato Grosso em 24 de outubro de 2017, por meio da Lei nº 10.622. Nas diretrizes constam atividades e práticas inovadoras no processo de ensino-aprendizagem, como forma de melhorar a qualidade da educação, bem como estimular a participação da comunidade escolar na elaboração do Projeto Político Pedagógico da escola. A publicação é um marco institucional, que garante aos estudantes acesso ao ensino integral e de excelência na rede pública. Fonte: <http://www2.seduc.mt.gov.br/pro-escolas/escola-plena>.

formação. Eu não sou atriz, não sou formada por uma escola técnica, e apesar de meu trabalho atualmente “pedir” uma pesquisa teórica e conceitual, é na vivência cotidiana e extra cotidiana que reside meu desejo e meu fazer artístico. Por isso, sou atriz desde criança, fazendo teatro na escola, desembocando em oficinas e abraçando os afetos da arte para a minha experiência educacional. Falar da minha formação na escola é em minha perspectiva um posicionamento político, pois “o aparente caos que uma pessoa autoformada produz é o elemento poético (criador) de um outro cosmos” (FERREIRA-SANTOS, 2016, p. 05).

Nesse sentido, quando me apresento, coloco os desejos em abraçar a amplidão que é o educar com o outro, reitero a aposta na autonomia, na horizontalidade e na auto-organização que amplifica a possibilidade cotidiana de criação e experimentação do corpo-possível (ALMEIDA, 2010). Exercito, assim, outra atitude, mais coletiva, com as fortes raízes ancestrais herdadas de meus pais (BÁ, 1982). Na execução das oficinas e dos ensaios é importante “ouvir o aprendiz em suas tentativas, acertos e erros, suas hipóteses, sua imaginação, tentar entender o processo, sem a angústia do educador que tenta controlar todas as variáveis e circunstâncias” (FERREIRA-SANTOS, 2014, p. 176). A proposição de um espaço em que os estudantes tivessem o poder de escolha potencializou o aprendizado, pois a “aposta na escolha é o reconhecimento de que a educação pode valorizar o que é da ordem do ínfimo, do pequeno, da referência pessoal, da conversação, da diversão, do fortuito” (ALMEIDA, 2010, p. 61).

Durante as oficinas observam-se dois momentos em que “estabelece-se um compromisso global com a formação; e o aprimoramento dos recursos técnicos e humanos torna-se uma questão de auto-gestão e autoconsciência” (LEONARDELLI, 2002, p. 26). O desenvolvimento do trabalho corporal, o estudo teórico, a investigação dos temas de criação não foram momentos hegemônicos, mas constituídos em camadas em que cada sujeito tinha o direito de construir essa relação de aprofundamento como considerava mais adequado ou, é importante frisar, a partir da maneira como se sentia afetado e a figura do suposto saber não era necessariamente acionada para que essa atividade ocorresse. O lugar auto organizado que é abraçado pelo grupo amplo e as auto organizações estabelecidas entre os pares formados.

5. Aguaceiros: experiências de oficinas na escola

As oficinas teatrais proporcionaram experiências intrigantes, pois no processo de criação e de tomada de decisão foi necessário por parte de todos uma organização que se corresponde ao ato criativo. Um provocador que é muito importante e usado em nossa pesquisa enquanto coletivo é uma investigação curiosa e despreziosa do mundo. Esse foi o nosso primeiro convite, exercitar algo é da experiência dos mais velhos, principalmente aqueles que cultivavam a terra e de tanto observar determinavam chuvas e estações. Um comportamento que habita em nosso corpo desde o primeiro passo, as primeiras palavras. Um convite para exercitar o tatear curioso da vida, parece ousado, mas é um simples exercício que é minado pela pressa e pela aflição das horas compactuadas em uma agenda rígida e mórbida. Os exercícios de alongamento transformam-se em um convite para a escuta, o corpo agora é material de trabalho e é necessário perceber o entorno e se permitir contaminar de vida.

Vale lembrar que o grupo que retornava do recreio, estava já em uma jornada de quatro horas sentados em uma sala de aula, quando adentravam a sala já sem as carteiras o convite para se deitar já era uma proposta que transgredia a rotina e o costume. Lembro de pegar um participante em um cochilo profundo durante a execução de um exercício de relaxamento. As horas e o tempo estavam pesados nele. Essa era uma experiência que nos tirava da zona de conforto, uma situação extra cotidiana, havia um menino quase da minha idade dormindo no chão duro da sala. O que fazer? Algumas respostas se desvelaram no processo, outras continuo a perseguir, mas as principais soluções dos conflitos foram descobertas por eles mesmos. Essa me parece ser uma das principais contribuições das oficinas teatrais, ou seja, eram os jovens que diante de situações limite tinham que se haver com possibilidades, apostas, escolhas e algumas soluções sempre provisórias. Aprendiam no coletivo, mediados pelas nossas intervenções e provocações. Estaríamos a educar esses jovens nesses momentos? Assim, podemos entender educação como o:

Intersendo, pois que no fluxo dinâmico do encontro, nossos seres se mesclam, dialogam, articulam-se nas diferenças, até que se troque de lugar

e voz, abandonando a autoridade emprestada de tagarelices. Aproximando-se da vivência do arquétipo do mestre-aprendiz, intersendo cada qual no outro, se aprende ao ensinar e se ensina ao aprender, desconstruindo a visão ingênua dos processos de ensino e aprendizagem como momentos estanques e possivelmente “planejáveis”. Aquele que aprende ao ensinar e ensina ao aprender - ou num arroubo neológico para acentuar seu caráter complexo (“daquilo que é tecido junto”), diríamos de uma “ensinagem”: simultaneidade dos processos de pretensão ensino e de significativa aprendizagem. Educação artesã, no sentido ancestral do termo: uma arte sã... de muito boa saúde... e simples (FERREIRA-SANTOS, 2016, p. 10).

A força da organização política das ideias, os espaços de auto cuidado que surgiram na relação do fazer artístico possibilitou um outro trafegar dos sentimentos ambíguos e por vezes contraditórios. Nessa proposta, a criação é um processo de fluxos e apesar de descentralizado da figura da direção não se elimina o olhar externo, mas compõe com outra necessidade de existência que potencializa um trabalho de muitas mãos, como em uma roda de fiandeiras que tecem metros e metros de bordados e em que a sua constituição subjetiva não é apagada sob a figura autoritária de um único sujeito, mas é multiplicada no outro e com o outro. Destaco que essa é a potência desse processo, pois segundo Ferreira-Santos:

Nesta dimensão antropolítica, a política da pessoa no mundo, se revela em processos de mudanças sem ocupação do poder (obsessão neurótico compulsiva político-partidária). Enquanto não tivermos uma maior experiência dos mecanismos de participação democrática (ao invés da democracia representativa), estaremos ainda reféns de um Estado tecnoburocrático compromissado com o espírito do capitalismo e distante das demandas populares no seio do cotidiano mais banal das comunidades. (2016, p. 07)

Já aquecidos e compactuados com o inesperado que cada dia se apresentava, o momento de organizar o material cênico chegou. Eles foram convidados a construir a proposta cênica a partir do que era urgente, para eles, falarem. Dentre os temas levantados estavam homofobia, relações de gênero, violência contra mulher, suicídio e conflitos familiares. Essa experiência nos deixava

suspensos de alguma maneira dado que ocupávamos um âmbito institucional e por mais que era nosso desejo, não havíamos quebrado com a noção de responsabilidade hierarquizada que nos foi atribuído e foi exatamente por isso que a construção do material cênico teve uma tônica forte. A provocação de discutir urgências mostrou que a criação em um espaço coletivo, composto por jovens de idades próximas, porém oriundos de locais diferentes, passou pelo processo de escuta, da sensibilidade, a investigação do mundo que deslocou o nosso olhar para outros princípios da nossa vida em coletivo. E isso não se dá porque arte teatral é, por si só, uma grande fonte do encontro subjetivo. Encontrou-se uma oportunidade de correr riscos, colocar em cheque os absolutismos. Aceitar o erro “é necessário para que a vida continue, exceto se for um erro muito grave. Um erro grave é catastrófico, mas um pequeno erro é essencial para se viver melhor. Se não houver, cessa o movimento. É a morte” (LECOQ, 2010, p. 50). Não se pode negar o processo de subjetivação do indivíduo que em resposta ao meio, tem a oportunidade efêmera de tocar o seu lado criador (GALEFFI, 2007).

Na gestão coletiva, a perspectiva se descentraliza de uma autoridade, o que catalisa forças para um direcionamento democrático e coletivista. Solidifica-se outro movimento no cenário teatral que retira da figura do diretor o poder e concentra nas relações entre as esferas envolvidas na criação: artista, espaços, movimento e público. O espaço não tinha a pretensão de apontar historicamente o surgimento do teatro, mas de correlacionar a postura de experiências no fazer artístico que é um fazer para a vida, seja na comunidade, na escola ou em outros espaços coletivos. Destaco que a experiência transbordava para os outros espaços, pois exigia de alguns pensar figurino, texto, dramaturgia, o que maturou processos de pesquisa e horário de ensaio “extra classe”. O observar trouxe temas conflituosos para o ambiente da escola, mostrou como o engajamento propõe soluções para o que é silenciado e ignorado no ambiente escolar, por falta de recursos ou preparo dos que ali estão:

Desta forma, é possível que se vislumbre e se pratique uma gestão democrática, por meio da auto-organização, que considere não só o envolvimento intelectual dos educandos, mas também o envolvimento de sua sensibilidade, o que

pode gerar uma participação efetiva, pois dotada do sentimento de pertença, cimento imprescindível de toda convivência e educação (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2014, p. 173).

Estávamos a viver, em todos esses processos, itinerários de formação (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2014), o campo da poética criativa de si, das relações de construção de sentido e *aesthesia* em contrapartida a uma estética enquanto simples defesa entre o belo e o feio. Nesse campo disputa-se a uma proposta de educação para sensibilidade (ALMEIDA, 2017). O contato com a arte proporciona um deslocar-se, um alçar voos que não partem de um campo sem nexos, a construção de sentidos está comumente entremeada pelos sentidos e pelo ficcional. Nesse espaço a educação é de uma categoria defendida antropoliticamente, enquanto um espaço de existir e pulsar a vida (FERREIRA-SANTOS, 2014). A cada narrativa de percurso de vida, agregar esse espaço de sentido do corpo corroborava com a materialização do itinerário de autoformação do coletivo e de autogestão. As fotos dos momentos vividos, cada estrutura ou decisão cenográfica era a convergência de si, de um si para o coletivo.

6. Considerações finais

Compor esses espaços, retornar à escola, trabalhar com arte é uma camada do meu processo de formação. Concordo com Hampté Bá que a formação é processo de construção que nos atravessa e compõe nossa ancestralidade e nossa memória. A instituição pública enquanto uma política pública está em risco no atual momento político e, na minha perspectiva, enquanto artista, psicóloga e cotista, é urgente reafirmarmos os locais de experiência e participação coletiva. O teatro mostrou-se uma ferramenta assim como um tear para um artesão, exigiu desprendimento de energia para sua execução e de administração por parte do coletivo para enfrentar os conflitos, o que é esperado de uma espaço democrático (FIEDLER; GUIMARÃES, 2014). Apetece-me pensar que a ânsia de dizer que não cabia mais em silêncios e normativas pôde ser acessada de alguma forma nos processos corporais. Estudantes que desistiram da atuação e escolheram outra

materialidade estética no meio do processo, passaram a registrar as oficinas por meio de fotos. Eu via essa atitude como uma possibilidade e não como uma rebeldia ou falta de compromisso.

A experiência provoca o campo da mudança não só do material de pesquisa do ator, mas provoca a forma de estabelecer compreensões a respeito do mundo, a transformação material e imaterial constitui-se primordialmente enquanto sua bagagem (FERREIRA, 2014). Assim, como quando a temperatura do ambiente aumenta e ocorre a mudança no estado líquido para o gasoso com a água, o processo é pesquisar essas mudanças, avaliar coletivamente como essas transformações são provocadas e como podem ser ampliadas para outros locais. O encontro se perpetua e encontra desdobramentos. A tessitura, o entrelaçar a experiência com a possibilidade de ampliar essa força do fazer para outros locais é algo que nos interessa principalmente, para se pensar as práticas educativas. E quem sabe a escola está a aprender, o mestre está a contar pequenas histórias, o artista está a se fazer sem espetáculo, mas em um grandioso desenhar do desejo. Seria esse um caminho metodológico? Talvez a receita esteja no fazer.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985. Disponível em: https://nupese.fe.ufg.br/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf. Acesso em: 05, nov. 2017.

ALMEIDA, Rogério de. Educação Contemporânea: a sociedade autolimpante, o sujeito obsoleto e a aposta na escolha. **Educação: Teoria e Prática**, v. 20, n.34, p.47-64, jan/ jun., 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277766334_Educacao_Contemporanea_a_sociedade_autolimpante_o_sujeito_obsoleto_e_a_aposta_na_escolha. Acesso em: 24, set. 2018.

_____. Cinema e educação: fundamentos e perspectivas. **Educação em Revista: UFMG**, v. 33, p. 1-27, 2017.

BARBA, Eugênio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BÁ, Hampté Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, José. **A história geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. 2° ed. Brasília: UNESCO, 1982. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/339076465/A-Tradicao-Viva>. Acesso em: 27, nov. 2018.

CESCA, Sara Cecília; SCHROEDER, Jorge Luiz. A teoria da formatividade voltada para o processo inventivo em sala de aula por uma estética do fazer. In: **Anais do SEFIM**, v.1, n.1, 2013. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/129>. Acesso em: 05, out. 2018.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério. **Antropológicas da educação**. 2° ed. São Paulo: Képos, 2014.

FERREIRA-SANTOS, Marcos. Outros tempos e espaços de saber compartilhado: coisas ancestrais de creança. In: **Processos artísticos, tempos e espaços**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2014. Disponível em: http://territoriodobrincar.com.br/wp-content/uploads/2015/06/outros_tempos_espacos_marcosfe.pdf. Acesso em: 18, ago. 2018.

- FERREIRA-SANTOS, Marcos. O olho e a mão de quem espreita uma arte sã. São Paulo: GPAP-Mackenzie. In: **Anais do II Simpósio Internacional Formação de Educadores em Arte e Pedagogia**, 2016. Disponível em: http://www.marcosfe.net/arte%20sa_marcosfe_lab_arte.pdf. Acesso em: 18, ago. 2018.
- FIEDLER, Regina Célia Prado; GUIMARÃES, Luciana Martins de Souza Caselato. Reflexões psicopolíticas que auxiliam no desenvolvimento de práticas comunitárias na implementação de políticas públicas no Brasil. In: DANTAS, B.; HUR, D.; SANDOVAL, S. **Psicologia política: temas atuais de investigação**. Campinas-SP: Alínea, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 27ª edição. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GALEFFI, Dante Augusto. Educação estética como atitude sensível transdisciplinar: o aprender a ser o que se é propriamente. In: **Em Aberto**, Brasília, v. 21, n. 77, p. 97-111, jun. 2007. Disponível em: <http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/view/2200>. Acesso em: 24, set. 2018.
- GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, p. 115-147, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/697>. Acesso em: 21 b, set. 2018.
- GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LARA, Luciana. **Arqueologia de um processo criativo: um livro coreográfico**. Brasília: Anti Status Quo Companhia de Dança, 2010.
- LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**. Nº 19, Jan/Fev/Mar/Abr, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 24, ago. 2018.
- LECOQ, Jaques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Senac/Sesc, 2010.
- LEONARDELLI, Patrícia. O ator sem espetáculo. In: **Sala Preta**, v.2, 25-32, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p25-32>. Acesso em: 02, ago. 2018.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis Decolonial: articulo de reflexión. In: **Revista Calle 14**, 2010 v.04 n.04 p.11-25. Disponível em: <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1224/1635> Acesso em: 19, set. 2018.

MUGLIA-RODRIGUES, Barbara. **Corpocriação**: ensaios mareados sobre caminhos de criação poético corporal em educação. Dissertação (Mestrado-Programa de Pós Graduação em Educação Área de concentração: Cultura, organização e educação. Faculdade de Educação da Universidade Federal de São Paulo, 2016.

NOGUERA, Renato. **O ensino de filosofia e a lei 10.639**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

PALCO GIRATÓRIO. **Catálogo palco giratório**: rede sesc de intercâmbio e difusão de artes cênicas. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2013.

PAREYSON, Luigi. **O problema da Estética**. Editora Martins Fontes: São Paulo, 2001.

SILVA, João Carlos da. Utopia positivista e instrução pública no brasil. In: **Revista HISTEDBR**. Campinas-SP, 2004. Disponível em: <http://erevista.unioeste.br/index.php/variascientia/article/view/50>. Acesso em: 24, set. 2018.

El Cine en la reconstrucción de la memoria colectiva, sus comprensiones sobre el conflicto armado y sus aportes a la construcción de paz y el posconflicto armado en Colombia

Tito Hernando Pérez¹
Karin Viviana Suárez Puentes²
Diego Fernando Barragán Giraldo³

Toda obra de arte es hija de su tiempo,
muchas veces es madre de nuestros sentimientos.
De la misma forma, cada periodo de la cultura produce
un arte propio que no puede repetirse.
(Kandinsky)

1 Doctorando en educación y sociedad y Magister en docencia por la universidad de La Salle, Colombia. Docente investigador en la Universidad de La Salle y en la Universidad Santo Tomás, Bogotá, Colombia. E-mail: titoperezp@gmail.com

2 Magister en Psicología Jurídica por la universidad Santo Tomás. Docente Investigadora Universidad de La Salle. Bogotá. E-mail: kvsuarez@unisalle.edu.co karin.viviana.suarez@gmail.com

3 Doctor en educación y sociedad por la Universidad de Barcelona, España. Investigador docente en la Universidad de La Salle, Bogotá, Colombia. E-mail: dibarragan@unisalle.edu.co diegobg1@yahoo.com

1. Presentación

El presente texto es el resultado de las reflexiones suscitadas a partir de los hallazgos de dos investigaciones que se han adelantado sobre las características del conflicto armado colombiano y el papel que debe cumplir la escuela en los procesos de construcción de paz⁴. Inicialmente se hace un breve acercamiento a la historia del conflicto armado en Colombia y las posibilidades para la paz; para desde este escenario, hacer un planteamiento sobre los retos que tiene el sistema educativo y la escuela en particular, en la construcción de escenarios pacíficos. Por último, se hace un planteamiento sobre las posibilidades de que brinda el trabajo con el cine en la enseñanza de la historia sobre el conflicto armado y los hechos de paz en Colombia.

Cabe mencionar que la hipótesis que la tesis que atraviesa el escrito indica que en Colombia falta formación escolar sobre la historia de las violencias que ha vivido el país a lo largo de su historia; así como sobre las implicaciones de los procesos de negociación, la comprensión de la Paz y la construcción de misma. Es en este sentido que emergen las comprensiones sobre la paz como posibilidades para entender y sensibilizar a las niñas, niños y jóvenes sobre el entramado de la guerra y la paz en Colombia.

En una sociedad cuyas fuentes de información han estado marcada por los medios masivos de comunicación, especialmente la televisión, que parecen aportar poco a una comprensión de la realidad sociopolítica colombiana y mucho menos a la reconstrucción de la memoria y la verdad en relación a las causas y consecuencias de la guerra interna; se requiere acudir a otras fuentes de conocimiento igualmente atractivas para todos, que generen una mayor comprensión de los fenómenos sociales. Esta posibilidad se puede encontrar en el cine, en el entendido que es un género que atrae a diversos públicos y que con un acompañamiento adecuado puede constituirse en una fuente de conocimiento importante, para los procesos formativos en aula.

4 Se trata de la investigación en Educación Derechos Humanos, Culturas de Paz y no violencia en la escuela Latinoamericana en la Universidad Santo Tomás y Universidad de Sao Paulo y la investigación sobre la construcción de Paz y los Entes Territoriales de Formación en el marco de los Acuerdos de Paz, en la Universidad de La Salle.

Ahora bien, una comprensión del conflicto armado a partir del cine, puede generar procesos intencionados en las prácticas pedagógicas que permitan posibilitar en los jóvenes una sensibilidad que trascienda los discursos mal informados sobre la guerra y les permita desarrollar capacidades para asumir escenarios de construcción de la paz. De esta forma, la academia y el aula de clase, se constituye en un espacio de intervención social la cual se constituye como la construcción epistémica, en el cual los saberes interculturales emergen; como ocurre cuando se utiliza como estrategia pedagógica el cine, el cual se convierte en un lugar donde las relaciones sociales toman sentido por medio de la configuración intersubjetiva, a través de las diferentes dimensiones: ética, cognitiva, espiritual, afectiva, comunicativa, estética, corporal y sociopolítica (Suarez, 2017).

En todo caso, la vida sociopolítica en Colombia en el transcurrir de su historia reciente se ha caracterizado por la confluencia de diversas violencias armadas que han permeado la vida de toda su población a partir de los años cincuenta del siglo XX. Inicialmente con la configuración de los grupos armados adscritos al Partido Conservador y la respectiva reacción por parte de algunos sectores liberales con sus organizaciones de autodefensas y guerrillas; posteriormente, con la emergencia de los grupos de bandoleros en los años sesenta y luego, mediante el surgimiento de las guerrillas de corte comunista y socialista. En los años ochenta ingresan en el espectro de los grupos armados, las autodefensas de extrema derecha- conocidos como grupos paramilitares- sostenidos inicialmente por sectores económicos poderosos y por las grandes mafias del narcotráfico, pero que prontamente hacen alianzas con sectores de la vida política colombiana. Este escenario ha llevado al país a sostener una guerra cruenta, que trasciende las ideologías políticas y prevalecen los intereses económicos y del modelo de desarrollo, sin el mínimo respeto por los derechos humanos y el derecho intencional humanitario a lo que Mary Kaldor (2001) denomina las *nuevas guerras* en la era global y que muchas de sus características parecen ser aplicables a la realidad de nuestro conflicto armado.

En este contexto y en medio de las confrontaciones, se encuentra un sector importante de la sociedad civil que siendo la más afectada; en el país no se ha hecho conciencia sobre la magnitud de la crisis humanitaria marcada por masacres, genocidios, desplazamiento, confinamiento, secuestro, desaparición forzada y

despojos, aspectos del variopinto panorama del conflicto armado colombiano. Otro aspecto que agudiza la situación se relaciona con falta de memoria colectiva y por ende de una comprensión sobre las graves violaciones a los Derechos Humanos; lo cual obedece en gran medida a una fuerte manipulación de los medios televisivos, los cuales han instalado una manera particular de ver la guerra en Colombia. No obstante, por su parte el cine hace un esfuerzo en presentar una mirada diferente sobre la situación colombiana, pero que al ser limitado su público no logra tener la trascendencia que tiene la televisión y sus propuestas.

En este aspecto se hace un llamado a la educación en y para los Derechos Humanos, para que desde allí se trabaje la historia reciente del conflicto armado colombiano como posibilidad de generar memoria colectiva, que constituya un espacio de resistencia civil ante cualquier forma de violencia. Para ello, la lectura cinematográfica y el análisis crítico de la televisión masiva se constituyen las medicaciones para lograr dicho propósito. En este sentido, la construcción de la Paz en Colombia requiere un compromiso efectivo de la escuela que permita a las nuevas generaciones comprender las causas que dieron origen a la guerra en Colombia, sus efectos y también las posibilidades de plantearse una paz que permita nuevos horizontes en la vida sociopolítica del país.

Las posibilidades de construcción de paz en Colombia, implican la posibilidad de generar un proceso de posconflicto armado en el país; asimilándolo como las posibilidades, acciones y políticas públicas que permiten a mediano y largo plazo superar las causas estructurales que dieron origen a la guerra interna. Nos referimos políticas de orden económico que garanticen procesos de inclusión, especialmente en las zonas rurales del país, a través de una reforma estructural agraria que brinde posibilidades de desarrollo alternativo a las poblaciones rurales; unas garantías políticas, que logren potenciar la democracia, los derechos humanos y el estado de derecho, como escenarios fundamentales en la construcción de ciudadanías en Colombia; una justicia, que más allá de orientarse a la generación de penas punitivas hacia los actores armados, permita conocer toda la verdad posible de lo que acaeció en la confrontación armada y desde allí poder brindar garantías de justicia alternativa, reparación y no repetición y; una apuesta educativa que logre generar en la población colombiana la comprensión, sobre la importancia

de la negociación como posibilidad razonable en la superación de los conflictos y la construcción de otro mundo posible mediado por los argumentos y no por el ejercicio autoritario del poder.

2. Un poco de historia sobre la guerra y la Paz en Colombia

El origen del conflicto armado en Colombia según estudiosos del tema como Molano (2015) y Fajardo (2015) se debe ubicar a partir de los años veinte y treinta del siglo XX debido a los procesos de colonización y lucha por la tierra que se presentan en este período de la historia nacional. Otros expertos como Pecaut (2015) y (Torrijos, 2015) indican que es importante ubicar el origen del conflicto armado reciente en los años cuarenta y cincuenta del mismo siglo; toman como referente de la violencia, el año de 1948 con el asesinato de Gaitán, y sus efectos en los distintos lugares del país, ya que los pueblos se convirtieron en tumbas, se formaron guerrillas liberarles y ejércitos conservadores que por igual desplazaban a las familias de sus tierras.

Indistintamente del momento en el cual se tome como referente sobre el origen del conflicto armado en Colombia, lo que sí, es claro, son sus distintas motivaciones, que contemplan causas de orden estructural; entre las que se encuentran aquellas de índole económico debido a la marcada inequidad en términos de acceso a la tierra y su propiedad; una democracia restringida que no permite el acceso al poder de fuerzas alternativas a las élites tradicionales de la política nacional Bohórquez y Pérez (2011); una fuerte exclusión social que históricamente ha mantenido en condiciones desfavorables a los indígenas, afros, mujeres, jóvenes y pequeños campesinos y; unas pautas culturales que enmarcan una sociedad a la cual las vías de hecho en la resolución de sus conflictos no le son del todo indiferentes.

Las causas mencionadas constituyen las posibilidades de generar en el país grupos armados que han recorrido diversos caminos, desde las autodefensas liberales a las guerrillas liberales; posteriormente a guerrillas de corte comunista y socialista; hasta conformarse los grupos de autodefensas y/o paramilitares de extrema derecha. Aunado a lo anterior, en las tres últimas décadas aparece un

actor que afianza la estructura militar sobre las concepciones políticas de estos grupos como es el caso del narcotráfico; inicialmente con fuertes relaciones con el paramilitarismo y posteriormente también con la guerrilla; brindando el combustible necesario para acentuar la guerra y llevarla a su máxima expresión de crueldad y sevicia.

Por otra parte, la historia de los intentos de paz en Colombia aparece frecuentemente en la historia reciente y se remonta a 1956, cuando en el mandato de Rojas Pinilla se firma un acuerdo para indultar a los alzados en armas pertenecientes a las guerrillas del llano (guerrillas liberales); acuerdo que se diluyó después del asesinato de varios reinsertados despertando la desconfianza de los sobrevivientes. Mientras el gobierno no escatimaba esfuerzos por calmar los ánimos, para ese entonces los pocos insurgentes se agrupaban en el centro de Marquetalia-Tolima, creándose las fuerzas armadas revolucionarias de Colombia (Farc), considerada, hasta su desmovilización, una de las guerrillas más antiguas de América Latina.

Fruto de las acciones del Estado y de las apuestas de algunos gobiernos, se generaron a partir de los años ochenta del siglo XX otras posibilidades de adelantar distintos procesos de Paz en Colombia. Uno de ellos se da cuando el presidente Betancur inicia las conversaciones con las guerrillas de las Farc en 1982, y que a la postre se disolvieron por incumplimiento de las partes, especialmente del Estado; teniendo como uno de sus efectos el asesinato de líderes y militantes del partido político de izquierda conocido como la Unión Patriótica (U.P), constituyéndose en un ejemplo de una paz inconclusa que se desbordó con la crueldad del paramilitarismo en Colombia.

Sin embargo, a finales de los 80 la esperanza renace: El PRT, el Quintín Lame, el EPL y el M19 se desmovilizan y, en 1990 se negocia un acuerdo de paz “El M19 está dispuesto a hacer y sobre todo por una patria en paz, pero también por una patria justa, soberana y democrática.” (Medina & Sánchez, 2003, pág. 342) Este proceso se constituye en uno de los referentes más importantes de las apuestas de paz en Colombia, ya que hasta antes de la firma del acuerdo reciente con las FARC, se había constituido en el proceso de Paz más exitoso en el país.

A finales del siglo XX y comienzos del XXI, nace en 1998 la zona de distensión en San Vicente del Caguán para propiciar un escenario de diálogo entre el gobierno de Andrés Pastrana y la Guerrilla de las Farc nuevamente; esta zona contaba con cuarenta y dos mil kilómetros desmilitarizados y puestos a disposición de la guerrilla como garantía para adelantar la tregua; negociación que por diversos motivos no se consolidó y se decidió por parte del gobierno dar por terminada la zona de distensión acabando con la esperanza de una negociación y el inicio de un país en paz.

Luego de finalizar las conversaciones para la paz de Pastrana, en los años siguientes se desencadenan innumerables actos de violencia; en este escenario se escuchaba un discurso que estremecía al país con su lema *mano firme y corazón grande* liderado por el entonces candidato a la presidencia Álvaro Uribe Vélez, quien asegura conseguir la paz sin diálogos ni treguas, y emprendió un ataque frontal contra la extrema izquierda mientras adelantaba diálogos de paz con la extrema derecha. Este gobierno será recordado por una zona de concentración de los grupos de las autodefensas en Santa Fe de Realito, donde se logró un proceso de desmovilización que hoy está en tela de juicio, debido al surgimiento de nuevos grupos de extrema derecha conocidos popularmente como las Bacrim (Bandas Criminales).

Por otro lado, el conflicto armado interno en Colombia durante muchos años ha sembrado terror en diferentes zonas del país por los secuestros, despojo de tierras, asesinatos, desapariciones forzadas, amenazas etc., la mayoría de estos crímenes considerados de Lesa Humanidad. Esto demuestra los alcances que ha tenido durante mucho tiempo y la influencia negativa sobre la población ya que el mayor número de víctimas de acuerdo al informe del Basta Ya (2013), están relacionadas con la población civil, superando más de seis millones de víctimas en el país en la historia reciente del conflicto armado interno en el país.

En el año 2010 con el cambio de gobierno, Juan Manuel Santos asume la presidencia y plantea la posibilidad de la paz en Colombia e inicia acercamientos para una salida negociada; en la primera etapa denominada secreta-exploratoria se da la medición de la verdadera voluntad de Paz por parte del gobierno como de las Farc, y se envían emisarios conformados por personas de la entera confianza

del Presidente con el fin de negociar la agenda durante varios meses. La primera reunión oficial se genera en la Habana-Cuba en el 2012 por temas de seguridad y confianza por parte de las Farc; en esta reunión se plantea un marco del contexto actual y la voluntad de paz del gobierno por medio del diálogo; se esboza la agenda por las dos partes para iniciar la negociación con miras a lograr una paz verdadera.

Los puntos que se trataron, tenían como propósito atacar las causas estructurales del conflicto armado y en su orden fueron: el desarrollo agrario, participación política, cultivos de uso ilícitos, víctimas y verdad, dejación de armas e implementación verificación y refrendación. Luego de unos meses se firma la agenda de la etapa exploratoria que establecía una hoja de ruta para llegar a un acuerdo final a lo que se cuenta con una gran oposición de algunos sectores del país. La fase pública del acuerdo es encabezada por Humberto de la Calle como jefe negociador; se inicia el diálogo en la Habana, el primer tema de la agenda fue el punto de desarrollo agrario integral, denominado hacia un nuevo campo colombiano; un segundo tema que se plantea es el de la participación política con el criterio de abrir nuevas fronteras a la democracia; posteriormente se propone como tema de la agenda el de las drogas ilícitas y el narcotráfico para cerrar la agenda con los asuntos relacionados con el fin del conflicto, víctimas y participación política. El acuerdo final se firma en el 26 de septiembre de 2016 entre el gobierno nacional y los delegados de las Farc; a partir de allí, se inicia en el país el proceso de implementación de lo acordado y la construcción de paz para superar la guerra con el grupo insurgente.

Este contexto enmarca las posibilidades y también las dificultades que se han tenido en Colombia para lograr consolidar la paz y el posconflicto armado; debido a que la mayoría de la población parece desconocer; no solo los aspectos centrales de la negociación sino también los esfuerzos que adelantan tanto los representantes del gobierno como del grupo armado insurgente que le apostó a una salida negociada al conflicto armado interno. Este desconocimiento de los procesos de negociación se asocia también a la escasa información que tiene el ciudadano promedio en el país sobre las causas y los efectos que permitieron que se desatara la confrontación armada. Más aún, cuando se considera por un importante sector de la población que la confrontación armada es un asunto de unos pocos actores

quienes lo único que pretenden es generar el caos y la desesperanza en el país. Estas lecturas parcializadas sobre la guerra, no ha permitido generar reflexión alguna sobre los problemas estructurales que aquejan al país y que contribuyen a que la guerra sea vista por algunas personas como una opción en sus apuestas políticas.

De allí, que las posibilidades de lograr un avance significativo en los procesos de posconflicto armado, se ven oscurecidos por la falta del respaldo popular masivo, asumiendo la guerra como la única salida a la violencia estructural en Colombia (Pérez, T. 2011). Si bien la política de seguridad democrática del gobierno de Uribe se desarrolló en el país tiempo atrás, se nota que esta lectura del conflicto sigue instalado en un número importante de colombianos. A la postre, el recién nombrado Presidente Duque, parece formar parte de ese viejo proyecto que plantea una visión autoritaria de país y la negación permanente a una posible negociación con los grupos armados existentes y al escaso cumplimiento de los compromisos adquiridos con las Farc en el proceso de negociación que se desarrolló en los años anteriores.

3. La escuela y sus apuestas frente a la Paz en Colombia

Como se indicó en líneas anteriores, la guerra en Colombia ha sido larga y multicausal, también las experiencias de paz que se han tenido; lo que indica que lograr la terminación de la confrontación no es sencillo y más aún la consolidación de la paz. Tampoco implica que el escepticismo se apodere en Colombia frente a las posibilidades de Paz en nuestro país ya que se requiere que se adelanten acciones significativas para instalar otra mirada sobre la salida a la confrontación armada.

Para entender la importancia de lo que se logró en la Habana, basta revisar las fuentes sobre muertes acontecidas debido a la guerra en los últimos años. Sus resultados son altamente significativos, ya que las víctimas prácticamente bajaron a estándares mínimos; por otra parte, el país entendió que tenemos problemáticas históricas que abordar, como el problema agrario, la participación política, el tema de drogas de uso ilícito y la situación de las víctimas, entre otros aspectos.

Sin embargo, resulta curioso que algo más de la mitad de la población siga pensando en que estas negociaciones han sido infructuosas. Desde la perspectiva como educadores, se consideró que esta situación obedeció a varios aspectos: en primer lugar, al desconocimiento de la historia de la violencia en Colombia; por la falta de comprensiones sobre lo que implica un proceso de negociación, que es diferente a un proceso de sometimiento; aunado a lo anterior se encuentra un alto grado de insensibilidad de parte de la sociedad colombiana con los territorios y los habitantes de las zonas en donde históricamente se ha desarrollado la confrontación armada. Así, se considera que el sistema educativo tiene que volcar sus mejores intenciones y propiciar prácticas docentes que permitan a cada una de las personas que forman parte de este sistema, comprender la historia reciente del país en relación con la violencia, sus causas y consecuencias (González & Pérez, 2017) Una formación en este sentido, permitirá reaccionar positivamente frente a una apuesta por la no violencia y la búsqueda de la paz por medio del diálogo y la concertación; posiblemente el desconocimiento de las realidades de las violencias, incide en que muchos colombianos no sientan el dolor y la tragedia de aquellos que hoy claman por un *basta Ya* de la guerra en Colombia.

En segundo lugar, es necesario que como sociedad entendamos que no hay Paz perfecta, más aún en un país en donde la guerra ha dejado tantas secuelas y tiene tantos problemas que solucionar, la cual puede entenderse como:

Todas las experiencias y espacios en los que los conflictos se regulan pacíficamente, es decir en los que las personas y/o grupos humanos optan por facilitar la satisfacción de las necesidades de los otros. La llamamos imperfecta porque, a pesar de gestionarse pacíficamente las controversias, conviven con los conflictos y algunas formas de violencia (Muñoz, 2000, pág. 899)

Así, la anterior cita invita a reflexionar sobre los marcos de la Paz en Colombia, ya que las expectativas oscilan entre quienes anhelan el logro de una paz perfecta, es decir que en corto plazo se logre agotar las causas estructurales que generaron la violencia, lo cual para el caso en estudio es imposible; y por otra parte, están aquellos que tienen una visión limitada de la Paz y la asimilan a una

política de sometimiento, concibiéndola solamente como la dejación de armas y la rendición del grupo opositor al Estado.

Esta última visión, es tal vez la que más se encuentra afianzada en la sociedad colombiana y es sobre la cual el sistema educativo y la escuela deben asumir con mayor rigor un trabajo de formación. Para ello, se requiere trabajar sobre cómo se han desarrollado procesos de negociación recientes en el mundo; explorar acciones de paz en otros contextos de la geografía mundial como en el cono sur y la superación de sus dictaduras; o reconocer el caso de Sudáfrica y la superación del apartheid; Irlanda y su negociación con el IRA, España y la negociación con la ETA, y así, un sin número de experiencias en diversos territorios de África y Asia que han logrado un compromiso político de las partes en la superación de sus violencias. Estas experiencias se pueden constituir en referentes para entender como lo pactado en Colombia, no está alejado de otras realidades y se puede considerar una negociación exitosa para las partes que intervinieron y para los destinos del país.

Estos ejercicios se pueden adelantar a partir de la construcción de la Paz y retomando a Muñoz (2000) quien plantea la paz imperfecta como una categoría analítica que pretende abarcar las acciones pacíficas; es decir, todos aquellos mecanismos que permiten una salida sosegada a los conflictos y que comprende tanto a la paz negativa como a la paz positiva, donde su interés se ubica tanto en los instrumentos de prevención de las manifestaciones de la violencia directa como en los mecanismos de reducción de los niveles de violencia estructural. La paz imperfecta asume que es posible la coexistencia en una misma realidad de experiencias de paz con experiencias de violencia tanto directa como estructural pero siempre en la perspectiva de avanzar hacia la reducción progresiva de la confrontación y sus orígenes.

En esta misma línea de reflexión, más que hablar de una paz absoluta, para Colombia es importante pensarse en perspectiva de construcción de paz, entendida como: “los esfuerzos, actividades y estructuras para reducir y acabar con la violencia y construir relaciones saludables entre individuos, comunidades y naciones” Lederach (2003). Este autor considera que la construcción de la paz es mucho más que la ausencia de un enfrentamiento armado, y defienden que el reto

no radica simplemente en eliminar la violencia, sino también, en transformar el conflicto en una oportunidad de paz donde se reconozca al *otro* como una opción de desarrollo (Barragán, Martínez, & Quiroga, 2018)

Principalmente resalta el carácter fluido del conflicto, señala que éste emerge a través de un proceso interactivo que contempla tanto el contexto social y cultural, como las percepciones, intenciones, expresiones e interpretaciones de las personas involucradas. El conflicto se asume como un aspecto normal de la convivencia humana que, al manejarse adecuadamente, tiene el potencial para generar cambios positivos en las personas y la sociedad.

La transformación del conflicto es una forma de visualizar y responder al ir y venir de los conflictos sociales como oportunidades que nos da la vida para crear procesos de cambio constructivo que reduzcan la violencia e incrementen la justicia en la interacción directa y las estructuras sociales, y respondan a los problemas cotidianos en las relaciones humanas (Lederach, 2003, pág. 38).

Lederach señala que la construcción de la paz es dinámica y está en constante movimiento, de allí que el acuerdo de paz marca el inicio de nuevas relaciones, obligaciones y compromisos entre las partes, generándose el inicio de nuevas relaciones y compromiso entre las partes para la finalización del conflicto armado.

Luego, es necesario, generar procesos formativos que permitan en primer lugar tener una mayor comprensión sobre las causas de la violencia en Colombia, para desde allí identificar las posibilidades que tienen los acuerdos recientes de paz en Colombia. Esta comprensión, permitirá entender que la paz perfecta es difícil de consolidar en el país, y de allí, la importancia de comprender que significa una negociación y sus posibilidades. En consecuencia, la sensibilización de la sociedad colombiana que se muestra escéptica frente a lo que se puede avanzar en el cumplimiento de los acuerdos se puede reorientar si se logra reflexionar sobre el concepto de construcción de paz, como la posibilidad a corto, mediano y largo plazo de ir materializando los acuerdos desde los postulados mínimos hasta los máximos establecidos en los acuerdos.

En un país cuyo reconocimiento de la memoria sobre el conflicto armado es poco trabajada, sumido en la polarización fruto de la desinformación y la manipulación de la información por parte del statu quo imperante, se requiere de acciones concretas en la escuela para que a partir de prácticas de enseñanza intencionadas se pueda comprender las violencias en sus diversos orígenes y formas; como también las posibilidades de su solución y la concreción de acciones que permita a las generaciones actuales y aquellas que vengan en el transcurso de los tiempos, identificar en la paz una posibilidad de un buen vivir, en donde las diferencias sean reconocidas y se busquen soluciones viables a las causas estructurales que generaron la confrontación armada (2014).

En este contexto la educación en términos de Bohórquez, J., Garzón, J. & Pérez, T. (2018) debe generar los procesos de materialización de la política pública que permita trascender las visiones apocalípticas de la paz y los maestros están llamados a generar estrategias de enseñanza que sintonice mucho más a los estudiantes con las realidades vividas en el marco de la situación sociopolítica del país. Una de ellas, la constituye el cine como un escenario que integra y captura la atención de los sujetos frente a las problemáticas sociales, que este arte asume.

4. El cine una mediación para la comprensión de la guerra y la construcción de la Paz

El cine desde su concepción, se ha constituido en un escenario para narrar historias reales o imaginarias, pero sobre todo este se creó para dejar en la memoria dichos relatos cuyo fin último es el no olvidar, es perpetuar en la memoria y volver a recordar sin importar cuanto tiempo trascurra. Es así como se considera que desde los albores del siglo XIX ha sido una estrategia que genera impacto en la sociedad. Es así como desde disciplinas como la psicología se da relevancia a la conexión con los recuerdos, ya que esto permite saber de dónde se viene y reflexionar sobre las vivencias: “Al hacer memoria [por medio del cine] se reconstruye el tejido social” (El Colombiano, 2017)

Quizá uno de los autores, que en los últimos años ha postulado elementos claves para entender el cine más allá de una técnica y/o arte de proyección de

información y ha volcado su mirada a entenderlo como un espacio de reconstrucción social ha sido el filósofo y psicoanalista Slavoj Žižek (2003), quien influenciado por Hegel, Marx y Lacan, retoma elementos propios de la dialéctica, la cual sirve para comprender, interpretar y expresar situaciones del mundo real, esta una realidad cambiante y contradictoria.

Así, para entender una sociedad en un momento histórico determinado se *debería* ir al cine porque en este, se evidencian las necesidades, tendencias y demás elementos por los que estas atraviesan., allí acontecen los desarrollos ficcionales que permiten al ser humano imaginar, a partir de lo dado en las narrativas cinematográficas, mundos posibles (Schaeffer, 1999), que en todo caso como obra de arte “ es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos. De la misma forma, cada periodo de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse” (Kandinsky, 1992, pág. 21)

Pensemos, por ejemplo, en los dibujos animados, los cuales en su mayoría muestran sistemas sociales cargados de violencias exacerbadas, donde para sobrevivir es necesario luchar, combatir incluso dejar de lado creencias y valores describiendo de forma desencarnada la realidad, no solo la colombiana, sino una realidad que no es fruto de la imaginación sino de la reconstrucción del día a día: “tanto si se trata de obras imaginativas como de obras basadas en hechos reales, revelan -en ocasiones inconscientemente- la vida interior de un pueblo” (Kracauer, 1989, pág. 135)

El cine está relacionado con las necesidades y sucesos de una sociedad lo que permite una relación inmediata entre el desarrollo social, político, económico y cultural de una comunidad, y los mecanismos de expresión y comunicación. En este orden de ideas, la producción cinematográfica colombiana “está alimentada de aventuras y cuentos, en donde varios escritores han plasmado en guiones aquellos secretos y misterios que rodean a las diferentes culturas y costumbres del país, dejando en la mente y el recuerdo del público sus historias” (Ministerio de Cultura, 2013, pág. 6)

Y es que el cine no solo contribuye a generar una identidad cultural, sino que propone los escenarios y los ambientes en los cuales se producen los hechos socio

históricos; de ahí que es el escenario propicio que puede contribuir a construir la memoria histórica. El cine narra a través de sus imágenes, sus sonidos, sus textos y sus ambientaciones, historias que dialogan permanentemente con las crudas realidades y las tenebrosas fantasías que los hechos socio-históricos tributan a este arte. Cada elemento de una película está conjugado en un todo, un todo que resulta ser la obra de arte, por lo que cada mínimo detalle tiene la particularidad de ser involucrado en un todo cultural.

De esta forma es que desde el cine se ha mostrado la realidad colombiana manifestando la realidad del conflicto armado, la vulneración de los derechos humanos, las relaciones que se construyen en una democracia incipiente, en un país en donde la polarización ha marcado claramente a un sector que le apuesta a la paz por medios de negociación y otro, que ve en la confrontación armada y la destrucción del opositor una posibilidad para superar la guerra.

En este contexto, encontramos que existe un tratamiento diferencial entre las propuestas de la televisión con perspectiva histórico social y el cine; en donde las producciones de la televisión colombiana han dedicado sus esfuerzos a presentar una realidad en muchas ocasiones distorsionada de la violencia en Colombia, ya sea mediante las historias sensacionalistas dedicadas a las actuaciones de ciertos actores como los narcotraficantes y los paramilitares; adoleciendo de una información argumentada y una perspectiva crítica, corriendo el riesgo de victimizarlos y e incluso justificar sus horribles actos, o en el peor de los casos, se propicia un odio y una desesperanza frente a cualquier posible salida que no sea el uso de cualquier forma de violencia.

Son diversos los ejemplos que podemos encontrar en esta perspectiva, por ejemplo, la novela de los *tres caínes*, en la cual desde la perspectiva de la producción es una buena serie, pero frente al rescate de la memoria de los hechos acontecidos con el paramilitarismo, se tergiversa la realidad. Otro ejemplo lo constituye la serie de *Escobar el patrón del mal*, en donde de acuerdo a Omar Rincón, crítico de cine y televisión señala que

(...) los productores querían rating, no contar la otra historia de Colombia, por eso plantearon la historia así: Escobar reinando y Galán y los otros, sin

historia. Otra vez se demuestra que, con Escobar, el mal sí paga, da rating y muchas portadas de revistas (Verdad abierta, 2013)

En este sentido, es importante que las prácticas de enseñanza aborden una perspectiva no solo de transmisión de información, sino que, se constituyan en un escenario en el cual se construyen los contra discursos frente a este tipo de lecturas parcializadas, fundamentadas en el rating que construye la televisión masiva colombiana; para que, desde estos mismos lenguajes y discursos, aprovechando que son los medios que generan mayor audiencia, se puedan hacer ejercicios pedagógicos y didácticos que brinden posibilidades de tener una comprensión distinta sobre los discursos que venden estos medios masivos. No se puede solo caer en la crítica de dichos seriados, sino, que se requiere desde sus mismas narrativas generar una lectura crítica que permita recuperar la memoria frente a los hechos de la historia reciente.

Si bien el cine no se escapa tampoco a las dinámicas mismas de la televisión, en el ejercicio de la cinematografía colombiana se encuentran opciones interesantes que permiten a las personas que gustan de este género artístico tener otras miradas más cercanas a la realidad; ya que plantea un ejercicio más democrático y con menos intereses de consumo frente a su competencia directa como lo es la televisión. Aunque de acuerdo con el cineasta Víctor Gaviria

Aún falta hacer películas de esos dolores grandes que a la gente le ha tocado padecer por el conflicto. Ese tipo de películas todavía no se han realizado. Llegarán esas historias de las víctimas, de lo cotidiano que la guerra ha destruido y eso es el tesoro de la gente, las cosas del día a día, lo que las balas no dejaron contar (El Colombiano, 2017)

Ahora bien, los maestros y maestras, tenemos en el cine un medio poderoso que nos permite a través de sus múltiples lenguajes, conocer, entender y reflexionar sobre la realidad que nos avoca y para este caso sobre la guerra y la Paz en Colombia; son precisamente esos niños, niñas y jóvenes quienes en su diario vivir visitan las aulas escolares y, habidos de conocimiento esperan que la

escuela supla o complemente la información que reciben en su cotidianidad de los medios masivos de comunicación. De allí, que el cine se puede constituir en esa medicación que junto con la del maestro, les permita adquirir nuevos saberes o por lo menos otras interpretaciones posibles sobre los hechos y acontecimientos que han marcado la historia del país.

Unas producciones cinematográficas significativas, junto con lecturas adecuadas y complementadas por la voz del experto, es decir del maestro, pueden generar el mejor espacio de enseñanza, aprendizaje y diálogo sobre fenómenos sociales diversos que se puedan identificar y discutir en un espacio formativo como lo es la escuela. Al respecto, si bien la producción cinematográfica en Colombia sobre las situaciones de guerra y paz, no ha sido la mejor y esperamos que en unos escenarios de posconflicto armado se implemente. Sin embargo, en una indagación como la adelantada en este trabajo, se puede encontrar un número cualificado de películas y documentales que nos pueden ayudar a comprender las condiciones históricas y sociopolíticas de la reciente historia de la guerra y la paz colombiana. Para ello, presentamos algunos de los films y sus temáticas más relevantes para que sean contempladas como posibles escenarios para la enseñanza de la realidad colombiana.

a. Películas que abordan el origen del conflicto armado en Colombia

En las últimas décadas parece crecer un tímido pero constante interés por poner en manifiesto el conflicto armado como tema central en el cual convergen las violencias, el narcotráfico, la pobreza dejando entrever una historicidad política, social, y cultural mostrando realidades diversas que al convertirse el cine en una estrategia pedagógica acerca a un conocimiento real, debatido y crítico donde el presente solo se puede entender partir del pasado, de la memoria que se trasmite con la experiencia siendo útil para construir un futuro consiente.

Las producciones que proponemos a continuación contribuyen a afianzar los conocimientos y reflexiones sobre la historia reciente de Colombia y especialmente en relación con los orígenes de la violencia política a partir de las décadas de los años treinta del siglo XX. La riqueza de las narrativas allí expresadas, como de la

escenografía y la fotografía expuesta, permite trasladar fácilmente a los estudiantes a escenarios vivos y a reconocer esas historias que desde la cotidianeidad de los sujetos develan los hechos más significativos de la convulsionada historia sociopolítica del país. He aquí algunas de las opciones para acompañar un ejercicio de enseñanza en las aulas escolares.

Título	Año	Director	Contenido temático
El Rio de las Tumbas	1964	Julio Luzardo	Narra la historia de un pueblo que convive con las violencias y naturaliza sus procesos de muerte.
Cóndores no entierran todos los días.	1984	Francisco Norden.	Representa uno de los hechos más significativos sobre el origen del conflicto armado. La pugna entre conservadores y liberales en los años 30 del siglo XX a partir de la historia de vida de uno de los villanos de la época.
Confesiones a Laura.	1990	Jaime Osorio	Plantea uno de los momentos cruciales de la violencia bipartidista en Colombia como fue el Bogotazo de 1948 y como se vivió en la cotidianidad de una pareja que tiene que afrontarlo en el encierro.
Pájaros de verano	2018	Cristina Gallego y Ciro Guerra	Presenta los efectos que genera la entrada del narcotráfico, específicamente relacionado con la “bonanza marimbera”, al igual que el abandono del Estado frente a estas situaciones y sus consecuencias.

Fuente: elaboración de los autores

b. Películas que narran situaciones de violencias y desplazamiento en el marco del conflicto armado

Otro escenario relevante en la mirada que nos ofrece el cine como posibilidad de recuperación de la memoria histórica de la guerra y los intentos de paz en Colombia, lo constituyen los filmes dedicados a reconocer los efectos de la confrontación armada, especialmente relacionados con la tensión y las violencias que se generan por el dominio de los territorios, situación que ha traído como consecuencias un desplazamiento en diversos ordenes que supera la cifra de cinco millones de colombianos, según cifras altamente conservadoras.

También se encuentran producciones que develan situaciones atroces que se han desarrollado en las condiciones del conflicto armado, nos referimos a la estrategia de presentar civiles indefensos capturados o engañados por miembros de las Fuerzas militares, fueron ejecutados extrajudicialmente, haciéndolos pasar por personas muertas en combate; hecho que se conoce como *falsos positivos*, que no son más que crímenes de lesa humanidad. Por último, aparecen las producciones que plantean los efectos de la guerra, como el exilio y la presencia de artefactos explosivos (minas antipersonales) especialmente en las zonas rurales del país, constituyéndose en uno de los problemas más delicados que soportan los campesinos en Colombia.

Título	Año	Director		Contenido temático
El vuelco del cangrejo	(2010)	Oscar Ruíz Navia		Representa la tensión que se genera entre los habitantes de un territorio de afrodescendientes y la presencia de colonos blancos quienes vienen a disputar su territorio.
Técnicas de duelo	1988	Sergio Cabrera		Presenta un retrato sobre el honor como ejercicio de la vida social y el absurdo que puede ser la violencia en Colombia.
Besos fríos	2016	Nicolás Guille	Rincón	Se rinde tributo a la memoria de las víctimas de los mal denominados “ <i>falsos positivos</i> ”. Presenta las historias de varias madres de las víctimas de Soacha cuando se dan cuenta de los secuestros, desapariciones y asesinatos al que fueron sometidos sus hijos a quienes les cambian sus identidades para ser presentados como “bajas en combate” por parte de miembros del Ejército colombiano.
La primera noche	2003	Luis Restrepo	Alberto	Película que narra uno de los fenómenos más comunes que se presentan en zonas rurales del país. La situación de una familia campesina que cuenta en su interior con miembros que optan por formar parte de la guerrilla y otros al servicio de las Fuerzas Militares del Estado, quedando en el medio una mujer que tiene que desplazarse a Bogotá para proteger su vida y afrontar las realidades urbanas.

Pequeñas voces	2011	Jairo Carrillo y Óscar Andrade	Película animada, que a partir de las voces de cuatro niños víctimas del conflicto armado en Colombia, muestran la inocencia y a la vez la crueldad de la guerra y, las posibilidades de vida que se construyen en medio de la violencia armada.
Oscuro animal	2017	Felipe Guerrero	Presenta los efectos de la guerra y las vivencias de las mujeres que han sido víctimas de la confrontación armada. Plantea igualmente las dinámicas del desplazamiento del campo a la ciudad.
Parábola del retorno		Juan Soto	Representa la historia de aquellos que por asuntos relacionados con la violencia tuvieron que exiliarse; pero que a raíz de la firma de los acuerdos ven la oportunidad de regresar a su territorio como posibilidad de reencontrarse consigo mismos.
Los Colores de la Montaña	2004	Carlos Arbeláez	César Plantea los retos que se tiene como país en temas cruciales de los efectos que ha dejado la guerra; especialmente con los procesos de minas antipersonas, que afecta la cotidianidad de muchos habitantes del campo colombiano, en especial de los niños y niñas.

Fuente: elaboración de los autores

c. Películas relacionadas con los procesos de negociación en el marco del conflicto armado interno

Por último, se encuentran producciones cinematográficas que recobran la esperanza de los colombianos en relación con la Paz, y que permiten entender que apostarle a la salida negociada no es fácil, pero que la persistencia y la voluntad política de los actores inmersos pueden superar muchas de las vicisitudes que se presentan en estos procesos. La mayoría de ellas centran su atención en aspectos relacionados con la negociación de Paz entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las Farc.

Título	Año	Director	Contenido temático
Caminos de guerra y paz	2016	Alessandro Brandestini	Documental sobre el conflicto armado en Colombia y el proceso de paz con las Farc. Participan expertos, víctimas y miembros de la guerrilla con sus lecturas y reflexiones sobre el proceso de Paz.
Cinco relatos peregrinos	2016	Manuel Ruiz	Material realizado por estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia, quienes después de los resultados del plebiscito por la paz del 2 de octubre (allí gana el NO por la Paz), se propusieron visitar poblaciones históricamente afectadas por la guerra: Bojayá (Chocó), Buenaventura (Valle del Cauca), Calamar (Guaviare), Toribío (Cauca) y La Uribe (Meta). Cuenta las historias de aquellos que han sido afectados por la guerra, pero que le apuestan a la Paz.
La sombra del caminante	2004	Ciro Guerra	Plantea el encuentro de dos víctimas del conflicto armado, en donde una de ellas cumple un doble rol el de víctima y victimario, presentándose una situación de justicia restaurativa.
Golpe de Estadio	1988	Sergio Cabrera	A través del buen humor retrata las posibilidades de negociación entre dos actores del conflicto armado, a partir de una excusa que suscita el interés de policías y guerrilleros, como lo es un partido de fútbol, cuando Colombia se jugaba su paso al mundial de USA 94.
Ciro y yo.	2018	Miguel Salazar	La película describe la historia de un colombiano cuyo trasegar ha estado relacionado con la guerra, pero que sus anhelos de vivir en paz nunca desfallecen; es una interesante posibilidad de conocer y comprender la historia de Colombia.
El silencio de los fusiles		Natalia Orozco	Interesante producción sobre el proceso de la negociación de Paz entre las Farc y el Gobierno. Un documental que presenta de una forma clara y sin ningún interés político las dinámicas de las conversaciones que permitieron el fin de la confrontación entre el Estado y la guerrilla de corte comunista, más antigua de Colombia (Farc).

Fuente: elaboración de los autores

5. Retos para la pedagogía, el cine y la comprensión del conflicto y la paz

Como se puede observar, en la vida de la producción cinematográfica de Colombia se encuentra una variedad de producciones que pueden ser aprovechados para generar unas prácticas de aula que permitan a los estudiantes, tener una comprensión sobre los orígenes de la violencia armada en Colombia, los efectos de la misma y las posibilidades y apuestas de paz que se han desarrollado en Colombia. Posiblemente un ejercicio intencionado de utilizar el cine como mediación didáctica, pueda aportar a que los estudiantes y en general la sociedad se sensibilicen con la posibilidad de superar la confrontación armada y generar posibilidades para un mejor vivir, a partir de la superación de la misma a través de apuestas políticas negociadas.

Un ejercicio en este sentido puede facilitar la labor del docente como hacedor y constructor de paz; entendida como una posibilidad que tiene una sociedad de vivir tranquilamente, sin la zozobra de la violencia armada, pero reconociéndose como diversa, pluriétnica y garantista de los derechos de todos los asociados. En donde se reconozca que las diferencias y el conflicto pueden ser unos catalizadores para lograr un mejor bienestar en el marco de una democracia profunda que reconozca los intereses del otro-distinto y de las diversas minorías existentes en el territorio.

Cuando logremos que las nuevas generaciones a partir del estudio de la historia del conflicto armado en términos de Granados (Granados, 2016), reconozcan que la violencia armada se desarrolló por unas causas estructurales que van desde lo cultural, pasando por lo económico, lo social y lo político; será la oportunidad de generar en ellos posibilidades, iniciativas y acciones que permitan encaminarnos en un proceso de construcción de paz y no violencias. Ese día posiblemente, se podrá lograr que los colombianos y colombianas al unísono, podamos colocar por encima de la violencia, la venganza y la cultura del acallar al otro por la fuerza; el reconocimiento de las diferencias, las voces de las paces y de una autentica reconciliación nacional.

Por último, es importante señalar que se requiere un trabajo sistemático desde las prácticas pedagógicas y didácticas de los docentes y por ende de la escuela colombiana en ocuparse de los temas de memoria sobre el conflicto armado interno; que permita no solo tener conocimiento sobre los hechos acaecidos en el mismo, sino, que a partir de estos saberes, se entienda que los pilares de verdad, justicia, reparación y no repetición; van más allá de una concepción jurídica que afecta solo a los actores de la guerra, ya que implica una transformación social que propicie nuevos horizontes; no, en la derrota de los violentos con más violencia, sino en perspectiva del perdón, la reconciliación y la Paz de todos los ciudadanos.

Trabajos citados

- Barragán, D., Martínez, J., & Quiroga, L. (2018). El Campo Hermenéutico para el Desarrollo (CHD): Sobre el vulnerable como un « otro». *Revista Internacional de Cooperación y Desarrollo*, V(2), 196-210. doi:<https://doi.org/10.21500/23825014.3921>
- Bohórquez, J., & Pérez, T. (2011). Tiempo y lugar de los movimientos sociales transnacionales. *Revista de la facultad de Ciencias Económicas*, XIX(1), 141-157.
- Bohórquez, J., Garzón, J. & Pérez, T. (2018). Desarrollo, políticas públicas y educación. En De Almeida, R. & Pérez, T. *Culturas de paz e educação latino-americana*. <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/253/225/1010-1?inline=1> // DOI: 10.11606/9788560944880
- El Colombiano. (12 de abril de 2017). El Cine que cuenta la guerra. *El Colombiano*. Recuperado el 28 de Febrero de 2019, de <https://www.elcolombiano.com/cultura/el-cine-que-cuenta-la-guerra-FD6317304>
- Fajardo, D. (2015). Estudio sobre los orígenes del conflicto social armado, razones para su persistencia y sus efectos más profundos en la sociedad colombiana. En A. c. paz (Ed.), *Estudio sobre los orígenes del conflicto social armado, razones. Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia. Comisión Histórica del conflicto*.
- González, J. A., & Pérez, T. (2017). Prácticas sociales en Derechos Humanos en instituciones de educación media del departamento de Boyacá: una mirada desde las voces de los estudiantes. *Quaestiones Disputatae*, 10(20).
- Granados, D. (Enero-diciembre de 2016). La educación como una garantía de no repetición en tiempos de negociación de la paz. *Trabajo Social*(18), 57-74.
- Kaldor, M. (2001). *Las nuevas guerras: violencia organizada en la era global*. Barcelona: Tusquets.
- Kandisky. (1992). *De lo espiritual del arte*. Madrid: Labor.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine la redención de la realidad física*. barcelona: Paidós.
- Lederach, J. P. (2003). *Construyendo la paz Reconciliación sostenible en sociedades divididas*. Bilbao: Gernika Gogoratz.

- Medina, M., & Sánchez, E. (2003). *Tiempos de paz acuerdos en Colombia, 1902-1994*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Ministerio de Cultura. (2013). *Colombia de película. Nuestro cine para todos. Cartilla de historia del cine colombiano*. Recuperado el 28 de Febrero de 2019, de Ministerio de Cultura de Colombia: <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Cartilla%20Pedag%C3%B3gica%20Colombia%20de%20Pel%C3%ADcula%202013.pdf>
- Molano, A. (2015). Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920-2010). En *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia. Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*. Alto comisionado para la paz.
- Muñoz, F. (2000). *La Paz Imperfecta*. Granada: Universidad de Granada.
- Pecaut, D. (2015). Un conflicto armado al servicio del status quo social y político. En A. c. paz (Ed.), *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia. Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*.
- Pérez, T. H. (2011). Conflicto y posconflicto en Colombia: una mirada a la política de seguridad democrática. *Magistro*, X(5), 129-150.
- Pérez, T. H. (2014). Colombia: de la educación en emergencia hacia una educación para el posconflicto y la paz. *Revista interamericana de educación y pedagogía*, 7(2), 20-42. doi:<https://doi.org/10.15332/s1657-107X.2014.0002.06>
- Polak, B. H. (1998). Lacan y el Otro. *A parte Rei*, 1-21.
- Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction?* Paris: Du Seuil.
- Suarez, K. V. (2017). La intervención social en el interior del aula: una mirada desde el sistema de acompañamiento a la formación integral. En M. Florián (Ed.), *Reflexiones Sobre la comprensión de la Investigación y la intervención Social en Trabajo Social* (págs. 243-257). Bogotá: Universidad de la Salle.
- Torretti, R. (S.F). LA DIALECTICA HEGELIANA. *Revista de Filosofía*, 149-181.
- Torrijos, V. (2015). Cartografía del conflicto: pautas interpretativas sobre la evolución del conflicto irregular colombiano. En A. c. paz (Ed.), *Torrijos, Vicente. (2015) Cartografía del conflicto: pautas interpretativas sobre la evolución Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia. Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*.

Verdad abierta. (2013). *Verdad abierta*. Recuperado el 28 de Febrero de 2019, de <https://verdadabierta.com/>

Zemelman, H. (2010). Sujeto y subjetividad: la problemática de las alternativas. *Polis Revista Latinoamericana*, núm.

Žižek, S. (2001). *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós.

Žižek, S. (02 de 05 de 2003). El cine, espejo de censuras e ideologías. (V. Chiaravalli, Entrevistador) Recuperado el 1 de Marzo de 2019, de <https://www.lanacion.com.ar/597290-el-cine-espejo-de-censuras-e-ideologias>

Observar o brincar espontâneo de um menino, ou o que aprendi com os Guarani Mbya

Soraia Chung Saura
Sandra Eckschmidt¹

Dara David e Alice,
cabeça preta e cabeça branca debruçadas sobre as águas,
olhos puxados mirando o infinito de peixes voadores.

*O menino tinha no olhar um silêncio de chão
E na sua voz uma candura de fontes
(BARROS, 2017, p.13).*

Introdução

Este texto é notadamente narrativo. Portanto, busca ressaltar as imagens materiais e literárias (BACHELARD, 1998) calcadas em experiências de campo,

1 Soraia Chung Saura é professora no Departamento de Pedagogia do Movimento do Corpo Humano da Escola de Educação Física e Esporte da USP, orientadora nos Programas de Pós Graduação da Faculdade de Educação da USP (Cultura, Organização e Educação) e da Escola de Educação Física e Esporte da USP (Estudos Socioculturais do Movimento Humano). E-mail: soraiacs@usp.br

Sandra Eckschmidt é doutoranda na linha Educação e Comunicação (UFSC), coordenadora da Escola de Educação Infantil Casa Amarela e da formação em Pedagogia Waldorf de Florianópolis. E-mail: sandra.eckschmidt@gmail.com

Ambas são consultoras e parceiras do Projeto Território do Brincar, que promove a escuta, o intercâmbio de saberes, o registro e a difusão da cultura infantil.

ressaltando as surpresas dos saberes corporais, as “escritas da memória, e as memórias da escrita”. (GAGNEBIN, 2016, p.119).

É também intuito do presente escrito apresentar ao leitor processos fenomenológicos de olhar o mundo, mais pela via da experiência do que pela via teórica. Esta inclui paralelos entre a fenomenologia da imagem bachelardiana e a fenomenologia goethiana, vividas amplamente na realidade deste estudo. A partir das descrições de experiências - do campo, da observação fenomenológica em si e do caminho pessoal - intenta-se clarear, neste entrelaçamento, uma certa atitude de pesquisa fenomenológica que acaba por expandir-se para muito além do campo investigativo *per si*. De maneira não uniforme, o texto divide-se em uma primeira parte que mescla relatos e informações acerca do campo de estudos, indo de contextos mais amplos a outros mais específicos. Apresenta o objeto de estudos, entrelaçando-o a outras experiências em outros locais, em outros tempos.

Em seguida, traça alguns paralelos encontrados entre as duas propostas fenomenológicas que aqui dialogam e as experiências vividas, para então, colocar descrições e decorrências de alguns acontecimentos.

O texto do contexto

Sempre é emocionante a experiência de se chegar em uma terra indígena. Ser observado enquanto se observa. Os sussurros e os silêncios. A mata e os bichos. O correr da água e o estalo de folhas no chão. As crianças e os cachorros. As mulheres e as mãos. O canto melodioso de uma língua incompreensível. Piso devagar. As folhas estalam no chão.

Participando de um grupo de pesquisa fenomenológica do Projeto Território do Brincar², cada pesquisador tinha a liberdade de escolher um campo de investigação. Não sei se escolhi ou fui escolhida, mas lá estava eu, agendando o encontro com o cacique Jurandir por “WhatsApp”. Ele me recebe sorridente e disposto a conversar. Antes, vai chamar seu tio Isaac. Valem-se de nomes em português, ao lado dos seus, originários. Parece-me haver uma predileção pelos

2 O projeto Território do Brincar é um trabalho de escuta, intercâmbio de saberes, registro e difusão da cultura infantil, por David Reeks e Renata Meirelles em correalização com o Instituto Alana. Ver: <http://territoriodobrincar.com.br>

nomes de profetas, muitos Davis, Isaques, Moisés. Mas isso é apenas a impressão de um primeiro momento. Enquanto espero, vejo uma escola indígena e um posto de saúde. Estão decorados com motivos característicos e a própria escola tem formato circular. Passam algumas crianças correndo. Atrás delas vem os cachorros. Eram tantos que contei: 1, 2, 3, 4, 5, onze cachorros serelepes, para cinco crianças apressadas. Onde iriam? Acompanho-os com os olhos até perdê-los de vista na trilha. Do outro lado, os homens cercam um terreno, cravam estacas no chão. Trabalho duro que realizam com afinco, sem distração. As mulheres passam, uma mesma pisada firme. Não me olham nos olhos, é como se eu fosse invisível. Já as crianças me fitam, sempre curiosas.

Sou convidada pelos dois caciques a entrar na Opy e explicar minha presença – é um espaço sagrado, um ponto de encontro, um local amplo de chão de terra batida, paredes de madeira, apenas uma janela. É dia claro e alto, mas lá dentro a luz é difusa e fraca, aumenta a sensação de acolhimento. Sentamos em torno de um fogo no chão, estou sendo incensada pela fumaça, gosto muito. No correr dos dias percebi que este fogo na Opy é constantemente reavivado. Há prateleiras no fundo escuro do salão com objetos misteriosos. Não consigo precisar o que são. Os grandes cachimbos são acesos por Jurandir e Seu Isaac, sem pressa. Estamos sentados em bancos tão baixos que estamos de cócoras. Assim parece, começa nossa conversa. Nela, há mais silêncios do que palavras. Muitas pausas e vazios entre os nossos causos.



Arquivo pessoal: Opy e cachimbos

Quando eu era menina estive a trabalho em algumas aldeias do norte-esquecido-pelo-sudeste. Impaciente e agitada, recebo de canto a orientação de uma liderança indígena baixinha, de olhos puxados: “Toda vez que você responde rápido uma pergunta, significa que ela é desinteressante e não te faz pensar”. Assim, permaneço em longas pausas. Relembro meus avós orientais que se moviam no mundo com poucas palavras e muita diligência. É sintomático que eu, descendente de uma mãe coreana, me sinta tão em casa em terras indígenas. Temos um reconhecimento. Pareço-me fisicamente com eles.

Certa feita, entre os Katukinas do Acre, notei como dirigiam-se a mim em sua língua nativa, confundindo-me com um deles. As crianças me mostravam a técnica de pesca no rio: colocavam folhas maceradas de determinada planta na água. Os peixes ficavam tontos e subiam à superfície, sendo bem mais descomplicado apanhá-los. Nunca havia visto nada igual, pegar peixes com as mãos. Percebi como as mulheres deixavam que as crianças chorassem, sem se incomodar ou abandonar seus afazeres. Nestes dias, mascavam todas a mandioca cozida, colocando-a depois em um grande vasilhame para fermentar. Era a produção de sua bebida tradicional, que também deixava os homens tontos. Trabalhavam duro no mascar e no mexer! Aprendi com elas que o choro é parte da infância, também que as crianças devem comer de tudo e valorizar o alimento, às vezes, escasso. Para assimilar isso, a última prioridade na alimentação é, de fato, o menino-criança. Pois que primeiro servem o alimento aos idosos, depois aos homens e mulheres. As crianças comem por último e assim dão valor ao que foi posto na mesa coletiva. Foi lá também que tive notícia do Kambô, um veneno extraído da pele de rã bem verdinha, animal sagrado para este povo. Em verdade, é aplicado em rituais de cura, sobre pequenos cortes na pele. Possibilita a limpeza do organismo, o fortalecimento do espírito, o contato com o mundo transcendental. Os Katukinas eram alegres e sorridentes. E sempre tentavam falar comigo no idioma nativo.

Outra feita, em terras Xavantes, no Mato Grosso, chegando com uma turma de meninas a trabalho - em um dos locais mais estupendos e harmônicos em que já estive - notei que as crianças correram de medo dos que tinham a pele branca. Mas se achegaram a mim, sorridentes e familiarizadas. Eu tinha barbantes entre os dedos, um recurso para sempre iniciar um diálogo brincante. Desta vez, não

estivemos imersas na realidade da aldeia. Apenas passamos o dia e os professores indígenas nos acompanharam para uma escola rural. Foi interessante notar como que para os docentes desta etnia, nós da cidade é que éramos os vulneráveis e os que deveriam ser educados. Já para os profissionais daquela região, os indígenas Xavantes ora eram tidos como preguiçosos e indolentes, ora como agressivos e violentos. Entretanto, com poucas palavras, revelavam-se sábios ao lidar com o ambiente, como apontado neste fragmento de um outro texto, escrito alguns anos atrás:

Visitei uma escola indígena Xavante, no Mato Grosso. A escola é um modelo novo de educação dentro daquela estrutura comunitária centenária. Montaram uma sala de aula adequada à realidade onde estavam inseridos: os moradores a construíram circular, com meia parede, de modo que de dentro, avistávamos toda a aldeia e o vento do cerrado circulava livremente. O teto coberto de sapé e o chão de terra batida, regados constantemente com água, mantinha o frescor que permeava o ambiente. Nem 50 km dali sediava-se uma escola rural. Seguindo o modelo de educação formal, as salas de aula eram quadradas, com telhas de amianto, janelas pequenas de alumínio. O calor era suportável para poucos, e o ventilador, um inútil e dispendioso objeto. (SAURA, 2013, p. 28).

Desta visita aos Xavantes guardo a preciosa imagem de sua incrível escola. De aldeias circulares e abertas como imensos espaços sagrados. De mulheres que carregavam cestas nas costas com alças apoiadas na testa, deste modo mantinham os braços totalmente livres. Dentro das cestas, seu bem mais precioso: ora o resultado de uma colheita, ora um bebê recém-nascido. Um colar me foi ofertado em presente por um jovem Xavante que afirmou que eu já poderia ser considerada indígena, pela minha aparência, mas também pelo meu comportamento. São tesouros de minhas caminhadas pelos Brasis.

De fato, tudo e tanto nas diversas populações indígenas lembra um pouco minha família, portanto é sempre motivo de emoções pungentes para mim: noto como os cabelos são pretos, lisos e grossos como os meus. Como a pele amarela rapidamente amorena ao sol. Como os corpos tem poucos pelos, sem barbas. A ataraxia facial e os longos silêncios orientais de minha família estão presentes ali. As poucas e relevantes palavras. Até a língua falada tem a mesma sonoridade habitual,

o mesmo ritmo que tantas vezes me acalentou na infância, o tom das minhas tias e de minha mãe. De modo que é comovente reencontrar, em cada idoso indígena, um pouco dos meus avós. Filha de imigrantes – de uma mãe coreana e de um pai descendente de trabalhadores espanhóis e italianos – reconheço fazer parte de uma minoria étnica. E foi assim que a atuação ativista guiou, muitas vezes intuitivamente, os meus passos.

Esta sou eu, estou entrando em campo, sentada em uma Opy, com dois caciques.

A conversa inicial não é lá tão amena como costuma ser nas muitas e diversas comunidades tradicionais a que tive acesso.³ Todos nós temos histórias duras e ali o povo está repleto delas. Também não é fácil o início de um compromisso, o vínculo de uma confiança. Minha trajetória de trabalho em comunidades, indígenas e não indígenas, parece ser insuficiente em um primeiro momento. Seu Isaac não tem candura agora. “Como posso confiar em você?”, ele indaga. Seu Isaac me relembra quem era a sua boa mãe. Ela reagia com desconfiança aos brancos que se achegavam na aldeia. Ele-menino tinha vergonha dos modos dela, dizia que eles-brancos só queriam ajudar. Porque então ela-mãe os desprezava? Com o passar dos anos, compreendeu que a ajuda oferecida era mais uma via de mão única. Pesquisavam, aprendiam, andavam por ali e iam embora, sem nunca mais voltar. Às vezes, como resultado de tanta hospitalidade, retratavam sua realidade com preconceitos e estereótipos mal construídos. “Digo ao meu povo que você vem pesquisar, observar nossas crianças, depois vai fotografar e filmar. Isso é difícil para as mães. E se depois você vai embora e não volta, ou faz algo ruim, fala mal do nosso povo? O que digo para a comunidade?”

Fico contente em ser inquirida assim. Acho digno que demostrem esse cuidado. Mais do que isso: experiência, estruturação e respeito. Sempre me doe

3 As comunidades tradicionais são definidas por Diegues (2000, p. 23) como “grupos humanos culturalmente diferenciados, que historicamente reproduzem seu modo de vida, de forma mais ou menos isolada, com bases em modos de cooperação social e formas específicas de relações com a natureza, caracterizados tradicionalmente pelo manejo sustentável do meio ambiente. Essa noção se refere tanto a povos indígenas quanto a segmentos da população nacional que desenvolveram modos particulares de existência, adaptados a nichos ecológicos específicos.” Além dos 206 grupos indígenas identificados hoje, Diegues aponta os seguintes grupos considerados tradicionais: “caicara, açoriano, caipira, babaqueiro, jangadeiro, pantaneiro, pastoreio, quilombola, ribeirinho/caboclo amazônico, sertanejo/vaqueiro e pescador artesanal”.

de algum modo a generosidade de nossas comunidades tradicionais. São assim hospitaleiros com todos que se dispõem a chegar em suas terras, muitas vezes distantes, independentemente das intenções. É notório que algumas comunidades se encontrem mais articuladas e organizadas coletivamente do que outras. Muitas transitam entre um modo de vida mais comunitário para outro, mais individualista. De todo modo, uma potencial característica das minorias é a união e atuação coletiva na tentativa de assegurar direitos fundamentais gerais – também os específicos – para seu povo.

Por fim, Jurandir e Seu Isaac parecem convencidos. Rimos juntos, laços fortes são construídos assim. Seu Isaac agora tem um olhar brando. Daí para frente esteve sempre sorridente, durante os seis meses que estive ali, semanalmente. “Olha ela ali de novo”, dizia rindo quando me via em uma trilha no mato com as crianças. Tivemos diálogos afetuosos e profundos, ele sempre teve tempo. Jurandir anda sempre muito ocupado, agitado na organização comunitária, recebendo as gentes que vem de fora, dando aulas na escola, orientando as crianças. É bonito vê-lo atuar no mundo, pelo bem de seu povo. Com ele também, vez por outra, me sento para ouvir suas histórias de vida. São lindos fragmentos da aventura humana, imbuídos de responsabilidade política e social para com seu povo.

Quando falam entre si sua língua nativa, nada compreendo. Tem sido assim os meus dias. As vezes falam de mim e, pela força do esforço de compreender, já aprendi algumas palavras dessa língua única, musicada. É apenas uma língua nativa, autóctone dentre as mais de 150 existentes hoje no Brasil. Mas como é bonita! Narã, laranja. Jety, batata. Pakova, banana. E de fruto em fruto, chego mais perto da terra. Tenho uma grande amiga etnóloga que me conta das áreas indígenas espalhadas por todo território nacional, a maioria delas situadas na Amazônia Legal. Incluem um sistema interdependente destes povos com a floresta – e sabemos hoje que as comunidades tradicionais são as verdadeiras guardiãs da biodiversidade mundial, que sem elas estas matas já teriam arrefecido frente aos interesses exploratórios do capitalismo predatório. Suas relações sagradas com a terra garantem preservação, suas técnicas avançadas de manejo sustentável asseguram a manutenção e procriação das espécies animais e vegetais. Nutro profunda admiração por estas populações tradicionais, sejam indígenas ou não.

Busco estar entre elas, aprender com estas pessoas, inclui-las em meus trabalhos e pesquisas desde muito jovem. Incluo-me no escopo das minorias étnicas. Conforme meus trabalhos avançam, busco também avançar a pauta e valorizar as comunidades tradicionais e as minorias que nelas habitam.⁴

Estou sentada nesta casa cerimonial, conversando solenemente com duas lideranças de um dos quase 300 povos indígenas do território brasileiro. Embora o número de etnias pareça relativamente alto para os dias atuais - considerando que o diagnóstico era, até recentemente, o de desaparecimento destas etnias - deve-se atentar para o fato de que muitas destas populações de diferentes grupos indígenas são extremamente baixas, como nos mostra o quadro geral de populações.⁵

Logo de início, penso que estou em uma mata de maiores proporções. Parece tão natural e vital estar em um espaço de natureza, que me custa aceitar que a “floresta” acabe logo ali. Trata-se mais de uma sensação de estar na mata, do que estar de fato. Pois ao longo dos meses, observando com cuidado e explorando toda a área da pesquisa, percebo os limites estreitos desta terra: o chão logo encontra a cidade.

Eu moro no centro expandido da cidade de São Paulo. Estou precisamente a 13 km de minha casa. Aos pés do Parque Estadual do Jaraguá, entre os Guarani Mbya.

A população indígena do estado de São Paulo gira em torno de 50.000 habitantes. Mas, segundo o IBGE, a maciça maioria deles vive mesmo no espaço urbano. Alguns há mais tempo, como os Guaranis, aqui lotados desde sempre, quando nem havia densidade populacional por perto do Parque. Outras etnias estão em outros bairros e cidades, isolados ou em comunidades. O caso dos

4 A título de inspiração e guardando as proporções das diferentes temáticas de ativismo e lugar de fala, recorro a Angela Davis, que vale-se do lema “lifting as we climb”, que pode ser traduzido como “erguendo-nos enquanto subimos”. Ela diz: “Devemos subir de modo a garantir que todas as nossas irmãs, independentemente da classe social, assim como todos os nossos irmãos, subam conosco”. (2017, p. 17) Também: “Acadêmicas e profissionais negras não podem se dar ao luxo de ignorar as dificuldades de nossas irmãs que estão familiarizadas com a opressão de um modo que muitas de nós não estamos. O processo de empoderamento não pode ser definido de forma simplista de acordo com nossos interesses específicos de nossa própria classe. Precisamos aprender a erguer-nos enquanto subimos” (2017, p. 20) E ainda: “Quando nós, enquanto mulheres afro-americanas, enquanto mulheres de minorias étnicas, continuamos a subir em direção ao empoderamento, erguemos conosco nossos irmãos de minorias étnicas, nossas irmãs e irmãos da classe trabalhadora branca e, efetivamente, todas as mulheres que sofrem os efeitos da opressão sexista.” (2017, p. 23).

5 Ver: https://pib.socioambiental.org/pt/Quadro_Geral_dos_Povos

Pankararu no Real Parque, é emblemático. Trata-se de uma fascinante etnia que há mais de 50 anos realiza um fluxo migratório de idas e vindas de suas terras do nordeste para uma comunidade na cidade de São Paulo.⁶

Um dos espaços onde há grande concentração de Pankararu é a favela Real Parque, zona sul da cidade de São Paulo. Estão distribuídos em outras localidades, mas na favela Real Parque conquistaram visibilidade, respeito e poder como grupo indígena, suscitando para o órgão indigenista e para o poder público questões sobre índios que residem na cidade. [...] Organizaram-se politicamente, formando uma associação indígena que reivindica perante os órgãos públicos os direitos inerentes às populações indígenas. Não eram reconhecidos como grupo indígena, por serem migrantes e moradores de favela. Para os de fora do grupo tiveram que investir em provar sua identidade indígena, por não se enquadrarem na categoria de índio genérico, vinculada ao imaginário de índio que mora na mata, não usa roupas, com um biótipo determinado, falante de outra língua que não o português. Assim, tinham sua identidade negada por órgãos e pessoas com quem mantinham relações. Atualmente conquistaram o reconhecimento da identidade pankararu, mesmo estando fora de sua Terra Indígena. (MATTA, 2006, p.30).

Muito dessa densidade populacional indígena nas cidades explica-se por áreas demarcadas de tamanho reduzido, sem água ou pouca água, poucos e escassos rios, mata nativa e matéria-prima em falta, tornando-se impraticável a permanência em suas terras originárias. De modo que em diversos países os indígenas ocupam mesmo cada vez mais o cenário urbano. Isso não os faz menos índios. A grosso modo, ser indígena envolve, de acordo com estudos antropológicos atuais, uma ideia geral: ter costumes próprios e um passado comum. E isso basta.

Foi muito interessante a experiência de estar entre os Pankararu, acompanhando as pesquisas de minha amiga Priscila. Eles me receberam com afeto, pois gostavam muito dela. Estava bem referenciada para estar com eles. Na ocasião, muitas famílias Pankararu haviam sido transferidas de suas residências

⁶ “São Paulo, hoje, faz parte da vida pankararu. Todas as famílias que moram em Pernambuco têm relações de parentes consanguíneos e/ou afins, seja no passado ou no presente, que residem em São Paulo.” (Matta, 2006, p. 27).

na favela para um alojamento construído pela prefeitura, à espera da construção de uma moradia popular. O governo previu um período de aproximadamente um ano no alojamento, mas eles já estavam residindo naquelas condições por mais de dois anos. Numa tarde em que estava com eles, grávida de nove meses da minha primeira filha, houve uma tempestade de granizo. Pedras de gelo do tamanho de ovos brancos furaram as telhas de amianto do alojamento e as famílias perderam seus eletrodomésticos e móveis. Quase tudo. Entrei embaixo da cama com eles, para me proteger dos estilhaços. Após o temporal, nos organizamos e iniciamos o diálogo com a prefeitura, para envio de materiais básicos como alimentos, colchões e cobertores. Saí de lá muito tarde naquela noite, desolada pela tragédia que nos assolou, condoída por tantas perdas, mas unida a eles por um laço que nunca mais pôde ser quebrado. Para a realização deste trabalho, entrei em contato inicialmente com esta etnia. Gostaria de estar novamente entre os indígenas Pankararu, no contexto urbano. Sei das infinitas trocas que realizam. No entanto, meu contato coincidiu com o período de rituais na aldeia em Pernambuco, o que fez com que muitas lideranças estivessem nas terras originárias. Também em época de eleições de lideranças em São Paulo. Resolvi, então, me dirigir a este outro grupo indígena sediado na cidade.

Agendamos previamente o encontro, eu e Cacique Jurandir, por “WhatsApp”. Esta sou eu, estou entrando em campo. Aos pés do Parque do Jaraguá, entre os Guarani Mbya.



Imagem do acervo pessoal

A Fenomenologia da Imagem Bachelardiana encontra a Fenomenologia Goethiana

As incursões entre os Guarani Mbya são comoventes. Respeitando as diretrizes de observação do nosso grupo de pesquisadores, olho o mundo pequeno com tanta atenção que frequentemente sou inundada por sensações de gratidão: por estar viva, aqui, com eles, semanalmente. Algo impreciso e de difícil explicação. Do mesmo modo, como estou em um contexto de uma aldeia que se espalha, ocupando um território amplo e com intensa relação com o meio, realizo passeios mais largos: passo sempre na aldeia “de cima”, visito um conjunto que ocupa uma área na mata a 3 km daqui, e mais de uma vez subi o Pico do Jaraguá. Também vou logo ali no mercado, na farmácia, na padaria e já almocei algumas vezes em locais frequentado pelos indígenas. Meu movimento, portanto, é de olhar o pequeno, o detalhe, cada gesto. Mas também o grande, o conjunto, o panorâmico. Assim, sem separar as coisas do mundo em que estão. Fluir como a respiração, entre expansão e contração.

Deste modo, um primeiro ponto: estar em atitude de pesquisa fenomenológica é como respirar, como existir, viver, resistir.

A condição para a imersão nesta qualidade de relação com a natureza e com a vida é a vontade humana individual de transcendência e transformação de si próprio, para que cada pessoa que se aproxima da fenomenologia da natureza torne-se um instrumento epistemológico adequado para revelação da essência do que se manifesta (BACH JUNIOR, 2017, p. 20).

Averigua-se as coisas do mundo como se mostram aos dados da percepção, pelo corpo. Como janelas que conversam com o dentro e o fora, a nossa sensorialidade vai se aguçando, pedindo licença ao olhar que teima na sua soberania. Cores dão lugar a odores, formas a texturas e, assim, a percepção se aprofunda, alcançando outras camadas da nossa inteireza quando nos colocamos no exercício de estar presentes. Um saber de difícil precisão, mas que certamente requer a presença integral e atenta. Há muito compreendemos que não se trata de um método, mas de uma postura, uma “atitude fenomenológica”, tendo como base a dimensão da

presença (GUMBRECHT, 2010), chegando em campo mais livres, deixando de lado os pré-conceitos, observando o que se mostra, perscrutando sobre a essência das coisas.

Trata-se de um processo aberto, não formatado, não padronizado, fundado por Husserl, mas desenvolvido por muitos filósofos depois dele, como Heidegger, Merleau-Ponty, Bachelard, Gadamer, Sartre, Patocka, entre outros que em algum momento de sua obra valeram-se dessa perspectiva de olhar, de estar no mundo. Embora Goethe seja um autor cujo trabalho precedeu as pesquisas husserlianas, sua pesquisa científica “foi reconhecida como fenomenológica”, principalmente no âmbito acadêmico, e relacionada aos estudos da natureza (BACH JUNIOR, 2016, p.59).

Buscando um paralelo entre nossos dois autores fenomenólogos, Bachelard e Goethe, encontramos para ambos sujeitos de estudos que não estão em um “fora” da pesquisa. Tratamos de fenômenos sem objetificá-los. O campo apresenta-se sempre em uma relação sujeito-fenômeno, o que vai contra a ideia descartiana de separação do objeto. Para a percepção, estão sempre em relação. São, portanto, filósofos que vão na contramão do instituído na época, de fragmentar, isolar e separar as coisas do mundo. Antes, propõem olhar para a complexidade do todo, onde “o pensamento abstrato é localizado em um contexto maior e vívido, baseado em experiências emocionais e corporais práticas, que se alinham à corporeidade e a este saber corporal.” (FRANSES; WRITE, 2015, p.341). Deste modo, não há distanciamento do sujeito pesquisador e do fenômeno, mas antes uma aproximação, uma correlação e uma co-implicação constantes. Um diálogo.

Tanto Bachelard como Goethe partem do meio físico e material. As coisas do mundo, criadas a partir de matérias primas encarnadas, são consideradas uma provocação: “O mundo é minha provocação, compreendo o mundo porque o surpreendo com minhas forças incisivas, com minhas forças dirigidas.” (BACHELARD, 1998, p.166). Assim como Bachelard em sua fenomenologia da imagem - dos quatro elementos, a saber, ar, água, terra e fogo - Goethe parte do mundo material: plantas, cores, morfologia, geologia e assim por diante. Partindo da matéria, os opostos são acentuados e correlacionados na observação. As sensibilidades opostas contidas nas coisas do mundo são destacadas. O fogo

bachelardiano aconchega e acalenta, mas também destrói e aniquila. Para Goethe, a polaridade é, ao lado da intensificação, um grande impulso do reino da natureza.

Os opostos complementares, como luz e escuridão, figuram entre os estudos do imaginário, do qual Bachelard é precursor. O imaginário se dá quando se pensa, sonha ou vive-se a matéria. Toda a tensão gerada pelos opostos sofre a tentativa de equilíbrio na natureza, mas também no imaginário individual e social. No corpo, a simetria. Dois braços, duas pernas. Dois olhos e ouvidos. Ossos e músculos refletem a verticalização ascendente e descendente. Ascendência e verticalização também observadas nas plantas por Goethe. Pares de opostos complementares.

Além disso, os dois autores nos auxiliam a olhar para os acontecimentos físicos buscando um algo a mais. Consideram que os fenômenos trazem em si, além do aparente e do que se mostra, um meio cósmico e devaneante invisível aos olhos, mas próprio do universo imaginativo, revelando corpos e gestos em fluxos e inteirações simbólicas e imagéticas. Goethe apresenta um modo rigoroso e sistemático de envolver a atividade imaginativa, que inspira Bachelard:

Goethe, deixando de lado os procedimentos preparatórios do desenho, costumava manter diante de si os objetos para que eles provocassem uma reação sentimental. Aprendia-os como um conjunto “enquanto produzissem efeito”. Para o artista, conhecer é descrever para sentir. O lirismo aparece como um sistema coerente no qual o espírito é especialmente ágil e vivo. (BACHELARD, 2004, p. 48).

Aqui, a fenomenologia - tanto no referencial goethiano quanto no bachelardiano - não é tão somente descritiva, mas deve “apropriar-se da força da experiência individual para a descrição. A descrição que incorpora a vivência como um dado importante não é uma servidão ao objeto”. (BARBOSA, 1993, p.18). Para Bachelard, um fenômeno é constituído de traços aparentes e traços percebidos pela imaginação, e a sua fenomenologia da imagem nada mais é do que a tentativa de cercar o fenômeno em sua totalidade, ou, de acordo com Goethe, em sua “unidade global” (GOETHE, 2012, p.17), com todas as suas possibilidades de existência. Um e outro autor determinam-se a averiguar este algo a mais, sem separar o pensamento da experiência.

Certamente encontraremos outras relações possíveis entre as duas fenomenologias. Por agora, acreditamos na força da descrição de campo, das imagens e do modo como o campo de pesquisa se coloca na vida mesma, a fim de evidenciar a não separação da fenomenologia com um modo de ser e estar no mundo. Como método, seguimos as diretrizes do Projeto Território do Brincar e seu grupo de pesquisadores em constante formação, coordenados ao longo do ano de 2018 por Renata Meirelles e Sandra Eckschmidt.

Foi proposto o desafio de observarmos crianças e seus brincares espontâneos em diferentes contextos, perpassando a perspectiva goethiana. Somos um grupo de sete pesquisadores, investigando o brincar espontâneo em diferentes contextos: em um parque urbano, além dos muros da escola ou dentro delas, em uma comunidade tradicional, em uma instituição para crianças deficientes visuais e assim por diante. Em um trabalho que não se encerra em si mesmo, busca-se sobretudo a qualidade aprofundada destas observações particulares, para então podermos realizar postulados mais gerais sobre a humanidade que nos atravessa, assunto de primeira ordem da fenomenologia.

O menino na trilha

Foi na alegria e não na dor que o homem encontrou o seu espírito. A conquista do supérfluo dá uma excitação espiritual mais do que a conquista do necessário. O homem é uma criação do desejo, não uma criação do necessário. (BACHELARD, 2008, p. 39).

Antes de sair a campo, realizamos em grupo diversos exercícios de olhar fenomenológico. Fiquei muito impressionada com o relato de uma das pesquisadoras que, com o intuito de se aprofundar-se em seus exercícios de observação realizados na pós graduação (HORNETT, 2016), escolheu descrever diariamente os processos de uma berinjela, postada alguns dias sobre a mesa.

Assim que nos propusemos a um exercício: observar um pé de berinjela que crescia em casa, seguindo as diretrizes de observação profunda a nós apresentados. Três pezinhos cresciam no meu quintal. Escolhi um deles para observar, por 10 ou

15 minutos diários. Inicialmente uma observação minuciosa dos detalhes espaciais da planta, depois o desenrolar das suas mudanças no transcorrer do tempo. Para, então, lentamente, o fenômeno e o observador criarem uma intimidade por meio da qual se evidenciam relações entre o micro e macro, provocando ao mesmo tempo uma alegria e um salto compreensivo sensorial-corporal-intelectual. Percebi folhas aveludadas, espalmadas, potentes. Um tronco robusto, com galhos generosos, cobertos por uma penugem de bicho. É apenas um pequenino pé de berinjela, mas havia todo um microssistema em torno da planta, gotículas e bichinhos. Espantei-me, com o passar dos dias, que esse pé de planta crescesse mais do que os outros. O meu pé de planta estava mais forte, com folhas mais largas. Percebi também que usava o pronome “meu”. Numa manhã, encontrei um botão. Enquanto os outros pés aparentemente não se desenvolveram tanto, o “meu” pé de berinjela floresceu, com a flor mais bela daqueles tempos. Foi tocante e intrigante.

Volto à aldeia onde fico mais tempo. A grande concentração de crianças é em torno da escola. Todas vêm para cá. A lei obriga que as crianças estejam na escola. Alguns adultos consideram essa obrigação desrespeitosa para com a cultura indígena, que existe bem antes da invenção da escola e dela nunca sentiu necessidade para seus aprenderes. Vejo que na escola almoçam. E nos horários dos intervalos – todos eles – também no final do dia, correm ligeiras para o rio ou para o campinho de futebol. Minha vida tornou-se segui-las, com alegria. No trajeto, as folhas murmuram ao alto, com o vento, e estalam no chão, com os pés. Lembro-me de Hermes, deus com asas nos pés. As crianças são tão ligeiras, correm e saltam pelas trilhas com tanta agilidade que seus pés quase não encostam o chão. São os próprios pés com asas. Lá vai meu rebanho de meninos. Dediquei-me por um longo período a observar os pés rápidos das crianças. Eles me conduziram por todo canto de seu mundo. Para todo recôndito universo secreto de brincares. Nunca me cansei de olhar para seus pés. Pedi ajuda da arte, para me ajudar a olhar. E tropecei nos pés de Portinari (1935). Desenhei e bordei.

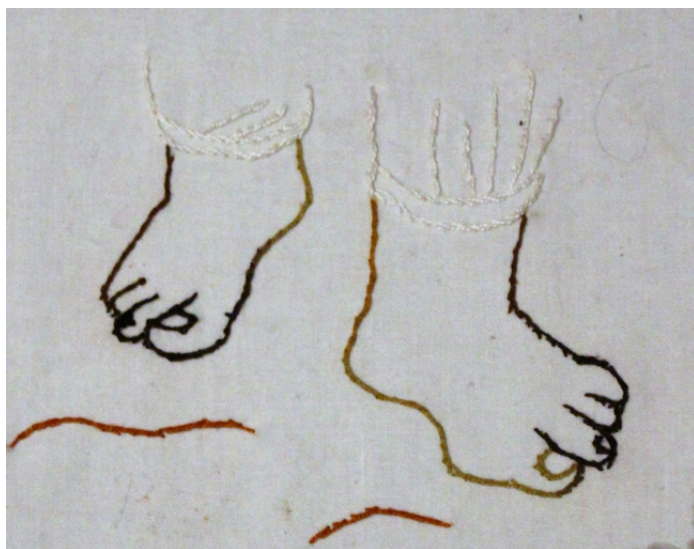


Imagem de arquivo pessoal. Bordado recorte da obra *Café*, Portinari, 1935.

Impressionavam-me os pés dos trabalhadores das fazendas de café. Pés disformes. Pés que podem contar uma história. Confundiam-se com as pedras e os espinhos. Pés semelhantes aos mapas: com montes e vales, vincos como os rios. Quantas vezes nas festas e bailes, no terreiro, que era oitenta centímetros mais alto que o chão, os pés ficavam expostos e era divertimento de muitos apagar a brasa do cigarro nas brechas dos calcanhares sem que a pessoa sentisse. Pés sofridos com muitos e muitos quilômetros de marcha. Pés que só os santos têm. Sobre a terra, difícil era distingui-los. Os pés e a terra tinham a mesma moldagem variada, Raros tinham dez dedos, pelo menos dez unhas. Pés que inspiravam piedade e respeito. Agarrados ao solo, eram como alicerces, muitas vezes suportavam apenas um corpo franzino e doente. Pés cheios de nós que expressavam alguma coisa de força, terríveis e pacientes. (PORTINARI, 2001, p.16).

Observar o detalhe dos pés foi aceitar sua condução. Primeiro ao campinho, depois ao riozinho, um pequeno açude. Nadam de sapatos. Crocs e havaianas se acumulam misturados logo na beirada. Chama-me atenção este menino pequeno, ele ignora sumariamente os calçados. Outros também o fazem. Ali os sapatos são de todos, mas os pés, de cada um.

Quem cuidaria deste pezinho? O que me contava este pé pequeno, ainda em formação? Um pé de formato achatado, mais aberto e esparramado que os das crianças da cidade. Do calcanhar às pontas dos dedos, os pés vão se abrindo como um leque. Parecem quase dedos das mãos, quando se moldam à pedra, agarrados. Pareciam ter ventosas que firmam o menino no liso. Também afundava os dedos na lama, como se fossem capazes de enraizar-se. Sonhei nessa noite que do pé nasciam raízes, dali crescia outro menino: da lama. Terra e água, profana e sagrada, vida e morte. Voltei lá e vi: a lama é o destino dos pés dos meninos, espalmados e entregues, afundando fortes e contentes. São pés que são mãos.

Mas hoje o menino apareceu de meia e tênis. Explicou-me que não pode ir ao pequeno açude, está sujo e não deve molhar os sapatos. Mas me convida a “pescar”. Vamos, e no caminho junta-se a nós um amigo descalço. Quando no açude, equilibra-se nas pedras e observa dentro da água, imagino que procura peixes. Está muito difícil para o menino que não pode molhar os sapatos. Tem um pote na mão e agachado, procura. Vez ou outra, mergulha o pote na água. Mas não é apenas um mergulho: o pote dá um bote de caça, rápido como se fosse pegar algo. Esquece da minha existência. Com seu amigo, investiga a água. Estão os dois agachados e curvados, buscando e observando. Ficam muito tempo assim. Pensam em outras estratégias. O amigo coloca uma caneca na ponta de um pau, assim para que tenha um maior alcance. A caneca cai na água. São várias as tentativas. Por fim, o amigo desiste. Se cansa. Mas o menino não, persiste e insiste. O menino, uma vez sozinho, tira os sapatos e as meias. Afunda os pés na água até a canela. Mantem os olhos fixos. É paciente, a água corre, ele espera com o pote parado, vez ou outra dá o bote. Mas o peixe escorre junto com a água.



Imagem de arquivo pessoal.

Remove uma pedra grande. Remove outras, vagorosamente. Procura os bichos escondidos nos escuros. Compreendi ali que as crianças movimentam o rio, deslocando a matéria que, sem eles, ficaria ali parada sempre. Monta uma pequena piscina, onde a correnteza desagua, é uma piscina para os peixes pararem ali. Também cutuca bastante a terra com o pau. Tanto, que me faz crer que o peixe que procura está dentro do barro. O menino olha bem onde pisa. Espreita com as mãozinhas na água. A pasta marrom de lama penetra entre os dedos de seus pés. Ele me diz: “Senta aí e espera”. Obedeço, achando uma graça o meu menino. Em um determinado momento levanto-me para observá-lo melhor, e ele pergunta: “Você já vai embora?” Respondo contente que não, o menino gosta de mim. Quer me mostrar sua caça. Eu acho que ali não tem peixe passível de ser pego, não. Mas o exercício de observação e paciência dele é meu também.

Por fim, consegui seu peixe pequeno. Glória e alegria. Corre com pés voadores para me mostrar. O peixe é tão pequeno que coloco os óculos para enxergar. Menino orgulhoso. Sorri aquele sorriso de olho puxado. Batia assim uma luz nele. Compreendi então que minha observação o fazia belo.

Este menino é hoje a minha mais linda flor de berinjela.

Pantanal

O referencial da fenomenologia da imagem bachelardiana, por meio de seus estudos literários e poéticos nos auxiliam a identificar, no mundo, imagens de nosso repertório mental. Causam surpresa, admiração e, frequentemente, a sensação de encaixes, correspondências, coincidências, intuições. O modo de fazer ciência goethiano do mesmo modo, nos permite essa experiência. Ainda, “pressupõe uma metamorfose do praticante com quem participa do fenômeno” (FRANSES; WRITE, 2015, p. 345).

O menino nos ensinou algo como a persistência, a tenacidade. A mim e a outros também. Enquanto ele pescava, esperávamos. Mas seus amigos desistiram. Outros adultos desistiram. Fomos realizar um registro em vídeo do processo e meu amigo cinegrafista teve muita paciência.⁷ Quis mostrar para minha comadre

⁷ Como um dos resultados das observações deste grupo de pesquisadores, optamos pela construção de um documentário que apresentasse o desenvolvimento de nossa pesquisa.

o que víamos. Ela também achou, em determinado momento, que o resultado da pesca seria apenas o processo de inúmeras tentativas. Minha filha menor o acompanhou, confiante. Mas todos se surpreenderam com o resultado de um menino exultante, que trazia, depois de muito tempo, um improvável peixinho ou camarão entre os dedos.

Acompanhar o enorme encadeamento de silêncio e quietude do menino pequeno ao longo de quase seis meses foi uma dádiva de difícil explicação. Ficaram marcadas em mim suas pisadas lentas no rio, sua mão que vagarosamente se move imitando as folhas, a fim de não assustar os pequenos seres. Também seus olhos nos estudos de todo e qualquer movimento. Como por exemplo das bolhas de ar que saíam da lama e que permitiam que ele identificasse o tamanho do camarão escondido. As longas horas que uma criança é capaz de permanecer imóvel, observando, desconfortavelmente debruçada em estado de presença. “O bote” certo.

Geist (2010, p. 121), identificando curiosas habilidades de caça em nossa fisiologia motora, cita um exemplo:

Somos os únicos mamíferos que podem permanecer em pé, equilibrando-se em apenas uma perna. Muitos pássaros o fazem, mas nenhum mamífero, com exceção de nós. E qual seria a vantagem? Essa habilidade é historicamente crucial na espreita da presa. Não poderíamos espreitar a não ser que podendo congelar em meio-passo, equilibrando-nos em uma perna, quando quer que a presa erga sua cabeça para olhar.

A autora ainda destaca a capacidade única de nossa espécie em imitar outros animais. Assim fazia o menino, sempre mais parado do que em movimento. Que presente observar este percurso espontâneo em direção à natureza. Quanta história humana esteve presente nestas imagens.



Imagem do acervo pessoal. Desenho de observação de campo.

Eu, depois de um semestre inteiro, tenho a oportunidade de ir com minhas filhas a uma parte do pantanal brasileiro. Já havia estado neste local de abundância uma vez. Vou, e além das minhas filhas, levo meu menino dentro de mim. Vou, sozinha com elas, tenho um pouco de medo de me aventurar longamente assim, para dentro do Brasil. Mas esse caminho que comecei a percorrer, acredita, tem fé. Um menino pequeno aceita como verdadeiro, crê e confia. Eeeee, mundão! Olhamos mais e mais.

Vimos como todos no mundo brincam um pouco. As plantas brincam com o vento. O vento brinca com a chuva torrencial. O mundo se coloca em movimento. Para os filhotes, o mundo é uma provocação natural. A água que corre nos rios, as folhas balouçantes, as pequenas criaturas da terra. Bachelard e Goethe acertam em cheio: é uma alegria olhar o mundo com olhos de espanto, com olhos primeiros e infantis. São infinitos pássaros no brejo. De infindáveis cores e variações.

Adentramos as estradas, mais e mais. Juntas, eu e as meninas, passamos os dias assim, olhando, perscrutando, persistindo, escutando. Um dia, vimos a “batida da onça”⁸ na estrada. As marcas de seus pés na areia não deixaram dúvidas: ela passou aqui, e foi agora. Suas pegadas na areia fina indicavam o tamanho: o bicho é grande. Também mostraram o caminho: as pegadas iam para ali mesmo onde o mato balançava estranhamente. Seu movimento é sorrateiro como o nosso. Seguro instintivamente minha filha menor. Se um bicho grande ataca, pegará o filhote entre os maiores.

Outra feita, vejo a minha filha menor na beira do rio. Está parada por muito tempo, na mesma posição do meu menino. Me pergunto se estaria pescando. Aproximo-me. Observo que não quer caçar os peixes, não é do seu feitio. Mas então porque age como o menino? O mesmo gesto e a mesma postura corporal. Ela quase não se move, é vagarosa: mas não quer caçar os animais. Ao contrário, busca integrar-se aos peixes. Alimentá-los. Coloca muito lentamente seus pés na água, um pedaço de pão entre os dedos. Debruçada, estuda o comportamento dos bichos. Um peixe maior, depois de muito tempo, tem coragem e vem. Ela tenta uma, duas, três e mais. Por fim consegue: passa a mão na cabeça do bicho. E exulta.

Segue nesse jogo por horas a fio.

Aprendi com o menino a ter paciência, olho, mão e pés parados. A menina já têm isso por dentro. Espera. O parado, o não-movimento. E assim, imóveis, vemos coisas que antes estavam invisíveis.

Continuamos olhando. E pouco a pouco, tudo no mundo se revela. Caminhamos assim, um pouco mais.



Imagem de acervo pessoal: Pantanal com as meninas

⁸ Expressão utilizada pelos vaqueiros referindo-se ao rastro da onça.

Considerações Finais

Desde o começo do mundo água e chão se amam
E se entram amorosamente
E se fecundam.
Nascem peixes para habitar os rios.
E nascem pássaros para habitar as árvores.
As águas ainda ajudam na formação dos caracóis e das
suas lesmas.
As águas são a epifania da criação.
Agora eu penso nas águas do Pantanal.
Penso nos rios infantis que ainda procuram declives
Para escorrer.
Porque as águas deste lugar ainda são espriadas para
Alegria das garças.
Estes pequenos corixos ainda precisam de formar
barrancos para se comportarem em seus leitos.
Penso com humildade que fui convidado para o
Banquete dessas águas.
Porque sou de bugre.
Porque sou de brejo.
Acho agora que estas águas que bem conhecem a
inocência de seus pássaros e de suas árvores.
Que elas pertencem também de nossas origens.
Louvo portanto esta fonte de todos os seres e de todas
as plantas.
Vez que todos somos devedores destas águas.
Louvo ainda as vozes dos habitantes deste lugar que
Trazem para nós, na umidez de suas palavras, a boa
Inocência de nossas origens.
(BARROS, 2017, p. 25-26).



A flor de berinjela que vira fruto. Arquivo pessoal.

Referências

- BACH JUNIOR, J. Educação e a fenomenologia da natureza: o método de Goethe. In: **Filosofia e Educação**. V.7, n.3. Campinas, SP, p. 57-78, 2016.
- BACH, JUNIOR. **Fenomenologia de Goethe e educação**: a filosofia da educação de Steiner. Curitiba: Lohengrin, 2017.
- BACHELARD, Gaston. **Ensaio sobre o conhecimento do aproximado**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes. 1998.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes. 2008.
- BARBOSA, E. **Gaston Bachelard**: o Arauto da Pós Modernidade. Salvador: Editora Universitária Americana, 1993.
- BARROS, M. **Menino do Mato**. Rio de Janeiro: Schwarcz, 2017.
- DAVIS, A. **Mulheres, Cultura e Política**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- DIEGUES, A. C. **Os saberes tradicionais e a biodiversidade no Brasil**. Ministério do Meio Ambiente, Brasília & Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. 2000.
- FRANSES, P.; WRITE, M. Goethean pedagogy: A case in innovative science education and implications for work based learning. In: **Higher Education, Skills and Work-Based Learning**, Vol. 5 Issue: 4, p. 339-351, 2015.
- GAGNEBIN, J.M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora34, 2016.
- GEIST, V. The Carnivorous Herbivore. In: KOVALSKY, Nathan (Coord.), **Hunting, In Search of The Wild Life**. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2010, p. 121-133.
- GOETHE, J.W **Ensaio científico**: uma metodologia para o estudo da natureza. São Paulo: Barany Editora, 2012.
- GUMBRECHT, H. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/ PUC-Rio, 2010.
- HORNETT, E. **Taking Children Seriously, The Art of Potential in the Land of Childhood**. MSc Holistic Science, Schumacher College in partnership with Plymouth University, September, 2016.

MATTA, P. **Dois elos da mesma corrente**: uma etnografia da Corrida do Imbu e da Pnitência entre os Pankararu. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PORTINARI, C. **O Menino de Brodosqui**. São Paulo: Cia Lithographica Ypiran, 2001.

SAURA, S.C. Manifestações populares e práticas educativas, dentro e fora da escola. In: **Revista Brasileira de Educação Física e Esporte**. Nov, 27 Supl. 7, p.27-36. São Paulo, 2013.

Um encontro com as crianças: o que elas nos dizem sobre o que é arte

Rosvita Kolb Bernardes¹
Ana Cristina C. Pereira²

Este texto é uma reflexão sobre uma experiência vivida por nós professoras em diálogo sobre Arte com um grupo de crianças de 6 a 8 anos de idade de uma escola pública em Belo Horizonte. Temos como intenção dar visibilidade a um processo de experiências estéticas em que as crianças foram protagonistas com modos específicos de significar sua leitura de si, do mundo e da Arte.

Caminhos, escolhas: um convite

A vida é feita de várias histórias, encontros, convites e desafios. Ter recebido o convite para participar da escrita de um livro para crianças encheu o nosso coração de nós professoras da Escola de Belas Artes da UFMG.

Fomos convidadas para participar da escrita de um livro que faz parte de uma coleção infantil lançada pela editora universitária. Os livros da coleção *Universidade das Crianças*, que inaugura o selo *Estraladabão* partem de perguntas

1 Doutora em Educação e professora do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. rosvitakolb@gmail.com.

2 Doutora em Estudos Linguísticos: Gesto e Cognição, e professora do Curso de Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. anacristina.cpereira@gmail.com.


feitas por crianças, a maioria delas de Belo Horizonte, mas também de outras cidades de Minas Gerais e até de Portugal. Mais de 5 mil perguntas (5.863) estavam armazenadas no banco de dados do projeto *Universidade das Crianças*. A partir desse acervo, nós professoras de arte escolhemos uma das poucas perguntas sobre Arte, para não dizer a única: *Para que serve a Arte?* Ficamos por algum tempo tateando no escuro, pensando por onde seguir. O que responder. Como escrever. O convite nos chegou como um desafio, um desafio que nos fez pensar de que ponto de vista iríamos seguir para responder a pergunta.

Durante vários encontros ficamos pensando qual caminho seguir. O que escolher. O que dizer e o que escrever. Será que nós, adultos, seríamos os melhores protagonistas dessa narrativa? O que e quem escutar? Foi um tempo de ir e vir, pensar e repensar, buscar estratégias para tentar responder uma pergunta difícil para qualquer uma de nós. Era um momento de espera.

Inspiradas, resolvemos caminhar pela cidade na perspectiva de “Walkscape” de Francesco Careri (2013) que propõe o andar como um ato cognitivo e criativo capaz de transformar simbólica e fisicamente o espaço e criar paisagens. Deslocamo-nos pela cidade de Belo Horizonte, tomando um cafezinho ali, outro aqui, em busca de organizar as nossas ideias, pensamentos para o desafio que estava colocado para nós duas: uma escrita em parceria com as crianças. Se até esse momento ainda não sabíamos por onde seguir, uma coisa já estava clara para nós: que o fio condutor para a nossa escrita estava numa parceria com as crianças.

Mapeando as nossas escolhas

As caminhadas pela cidade, pelo campus da universidade, continuaram por algum tempo. Ora nos encontrávamos para almoçar, ora para ler algum texto, olhar os nossos desenhos ou fotografias. Mesmo sem ter ainda clareza por onde ir ou seguir na escrita, de qualquer forma nos agradava o encontro-caminhada. Apesar da angústia com os prazos da editora para a entrega da primeira versão da escrita, seguíamos, ainda, em um tempo no silêncio e vazio, com momentos de inquietude e muitas perguntas.



Espaço de atelié:

Tem espaço de atelié:

Redação e escoli
Espaço para banhos.

Projeto de extensão →
Preencha-se uma
fornetagem - P projeto de
extensão: P projeto de

Atelié II (Pesquisa,
conceitos:
O que é Atelié

→ Falas de Aniv:
(vale especial)

O que a arquitetura
te revelou?

Faz uma Uma obra de arte!
Pensar - p/ montar!

José: vídeo/governo/Co.R.Pad
(Deu voz ao professor)

Relatos do espaço com os
objetos!

Tapeçaria

Tem uma área aqui que
eu sei e que a
entrada do dormitório fininha...
nada...? "Sombra" Histórias...
felicidade...
Vanda deu - conta uma
história
Antigamente...
Pátio feminino...
Masculino...
Na minha época era
antigamente era assim...

Fonte: Páginas do diário de bordo das autoras, 2018.

19/05/

→ Aula de hoje:
Conversa e Juliana
Palhares: }

→ Exatidão pátia: +
1, 2, 3 anos:
↓
abaixar a idade: + abas!

A criança constrói
consciência!
Constrói uma totalidade:
Prática: Formeologia:
loja e o invadido:
pelo aluno!

Compõe em expansão:
Processo de registro: Operação
Palavras:
O que fazer com isto?
8 categorias corporais:

→ Desafio: Calçados:
gliter:
Brisla/ ai são os
materiais

Quanto de Co
1ª pintura?
2ª de laque?
(duz/ Co?)

→ Tecidos:
(materialidade) → Apropriação
das
materiais.
Artificial/natural/
Pente =

Disciplina:
Até do p/ pros:
Fazer: Juliana:
foia:

As opções que
o atelié faz.
Pensar - importante...
(Renata Felista)
que
Qual a experiência que
possibilita, a partir
destes materiais?
Existe um
potencial técnico...?

Fonte: Páginas do diário de bordo das autoras, 2018.

Nossas concepções e aproximações para a escolha da escola

Por fim, é preciso perguntar: o que as toca no encontro com arte? E o que toca o adulto no encontro com a arte? De que maneira podemos seguir viagem com as crianças, provocando encontros e experiências estéticas que mobilizam e fazem sentido para elas e para nós, adultos? De uma coisa já sabemos: é preciso estar do lado delas. (BERNARDES; PEREIRA, 2017, p. 06).

Como na epígrafe, muitas questões nortearam o nosso movimento de aproximação para a escolha da escola e das crianças. Optamos, no final da nossa caminhada, por uma escola pública na qual conhecíamos a professora³ de Arte, que se tornou assim também autora do livro. Em parceria com essa professora tivemos a oportunidade de ter contato com as crianças da faixa etária entre 6 a 8 anos. Elas foram instigadas a falar sobre Arte durante as aulas em um ambiente de ateliê compreendido como um lugar de experimentações, de pesquisas permanentes, um lugar de criação.

O que nos guiou como pano de fundo em todo o nosso processo de aproximação com as crianças é uma concepção, uma imagem específica de criança. Um entendimento em relação às crianças, que segundo Malaguzzi, forma uma espécie de “membrana teórica”. Essas concepções, imagens e ideias que temos das crianças é o que Loris Malaguzzi chama de “imagem de criança”.

Existem cem imagens diferentes de criança. Cada um de nós tem em seu interior uma imagem de criança que orienta sua relação com ela. Essa teoria, em nosso interior, nos leva a um comportamento de diferentes maneiras; nos orienta quando falamos com a criança, quando escutamos a criança, quando observamos a criança. É muito difícil para nós atuar de forma contrária a esta imagem interna. (MALAGUZZI, 1994 apud HOYUELOS, 2004, p. 54).

Movidas pela nossa imagem de uma criança competente, ativa, criativa e crítica, seguimos também com a imagem de uma criança-produtora apontada por Ostetto quando destaca que:

_____ [...] é preciso ver a criação e o criador envolvidos no processo. É necessário

3 Professora Eliette Aleixo.

reparar no ser poético de cada criança. Assim, então, poderemos contribuir para a ampliação das tão decantadas múltiplas linguagens ajudando meninos e meninas a darem forma/expressão aos seus sonhos e devaneios. Só a partir do reconhecimento da base poética e metafórica do pensamento da criança poderemos, partilhando experiências e conhecimentos, ajudá-las a seguir adiante em seus despropósitos. (OSTETTO, 2011, p. 55).

Inspiradas nas ideias de Ostetto sobre o reconhecimento poético e metafórico do pensamento das crianças, fomos em busca das crianças para ouvir o que elas tinham a nos dizer sobre a nossa pergunta desafiadora: *Para que serve a Arte?* Era preciso ouvir para poder seguir. Seguir pelas ideias para poder dar visibilidade para as crianças e para nós.

A partir das nossas experiências, que têm como cerne a *Pedagogia da Escuta* inspirada em Reggio Emília lembramos de Carla Rinaldi que nos diz:

Por trás do ato de escuta existe normalmente uma curiosidade, um desejo, uma dúvida, um interesse; há sempre alguma emoção. Escuta é emoção; é um ato originado por emoções e que estimula emoções. [...] Escuta, portanto, como metáfora para abertura e a sensibilidade de ouvir e ser ouvido com todos os nossos sentidos. (RINALDI, 2012, p. 124).

Pra seguir com as crianças e ouvir o que elas nos dizem é essencial observar e saber que elas têm sempre algo a dizer. Movidas por esta concepção, nós professoras do curso de Licenciatura em Artes Visuais e de Dança, autoras desse texto, demos início a um processo de encontro com as crianças.

Em vez de sermos desafiadas a dar respostas às recorrentes perguntas das crianças no convívio diário na escola, seus *porquês* e *comos*, nos colocamos numa situação inversa de papéis. Nós professoras é que tínhamos uma pergunta e desejávamos uma ou muitas respostas. Então, as crianças se tornaram nossas companheiras de caminhada na busca de significados.

Nossa escolha foi colocá-las no centro do processo em uma conversa importante com outras crianças e nós adultos, de modo a entender suas ideias e pontos de vista. Para isso o ateliê foi escolhido como espaço para pensar, interagir,

para se relacionar e para estabelecer relações. Escutar as crianças e seus modos de extrair sentido do mundo.

Territórios do sensível: e o que elas nos dizem?

Em um encontro que durou várias aulas foi construído junto com os alunos e a professora um processo de conversa e discussão sobre Arte. O que é Arte? Pra que serve a Arte? Quais são os tipos de arte? Afinal, Arte serve para alguma coisa? Estas foram as perguntas lançadas para o grupo de alunos entre 6 e 8 anos de idade. Eram muitas crianças.

A professora começa a sua aula trazendo algumas imagens e livros de artistas e os coloca nas mãos das crianças. Elas olham, discutem em pequenos grupos e deixam-se levar pelas imagens. São imagens de artistas contemporâneos que trabalham com materiais como galhos, folhas, flores, pedras, a terra, o barro e o vento. São artistas que se guiam pela terra, pela força da natureza para construir os seus trabalhos artísticos. Motivados por esse encontro, as crianças comentam:

É... ontem eu deitei na grama do lado da minha casa e fiquei olhando para o céu. Fiquei só olhando e pensando. Olhando e pensando até que chegou uma ideia de que o céu é uma pintura de nuvens. Isso eu pensei, o céu que é da natureza foi pintado pelas nuvens. (Comentário de criança no ateliê da escola pública, 2018).

Rapidamente outra criança que estava sentada ao seu lado completou e disse:

Quando eu subo em árvores no sítio do meu avó, e olho lá para baixo... vejo muitas folhas no chão. Muitas mesmo! Parece um tapete de folhas!!!!!! Então a Arte vem da natureza? Até agora não entendi. De onde vem a Arte? É tudo o que vejo e sinto e que está dentro de mim. (Comentário de criança no ateliê da escola pública, 2018).

O nosso papel era apenas olhar, observar, mas principalmente escutar. Escutar com todos os nossos sentidos e possibilidades. Não queríamos perder

nada. Todo gesto, movimento, observação, informação, olhares, pensamentos, os desenhos das crianças. Acolhíamos tudo, como um tesouro precioso. Estávamos diante de um grupo de crianças que nos surpreendia o tempo todo com as suas observações e narrativas. Elas seguiam sem parar:

A Arte também pode não servir para nada. Pois tem dias que eu olho e não vejo nada. Eu acho que ela não é de verdade. Não sei... mas quando eu ouço uma música que eu gosto muito, meu corpo não para de querer se mexer... Mas o que é Arte, então? É um pensamento. Um pensamento que começa na cabeça e vai descendo, descendo pelo braço até chegar na mão. Aí o pensamento sai pela mão, pelos pés, pela voz, pelo corpo todo e vira pintura, desenho, música e dança. É uma inspiração que acontece e que eu coloco para fora de mim. Acho que tudo isso faz parte da vida. E a vida faz parte de nós. E é assim com a Arte também. Ela não existe fora de nós. (Comentário de criança no ateliê da escola pública, 2018).

Pensamos que nos modificamos durante esse processo. Pois, à medida que fomos nos aproximando das conversas com uma escuta mais aprimorada, mais sensível e afinada, mais oportunidades tivemos para colher e abraçar o que elas nos diziam ou falavam.

Foram vários encontros e conversas sempre guiadas pela professora que foi aos poucos trazendo também imagens de artistas da dança, do teatro, da música e do audiovisual. Desta vez o vídeo foi utilizado como recurso. Uma nova escuta! Se a arte até então era conectada com os artistas que trabalham com objetos da natureza, agora era a vez do corpo, do movimento e do espaço, que foram entrando em cena e tomando conta dos pensamentos das crianças.

Edith Derdyk afirma que o corpo inteiro está presente na ação de desenhar, concentrando-se na pontinha do lápis, e a ponta do lápis funciona como uma ponte de comunicação entre o corpo e o papel. Para a autora, o signo gráfico:

é resultante de uma ação carregada de uma intencionalidade ainda não totalmente expressa. O olho, espectador dessa conversa entre mão, o gesto e o instrumento, percebe formas. O olho se associa à mão, o instrumento torna-

se a extensão do gesto corporal potente, materializando formas e imagens no campo do papel. A entidade gráfica é o resultado da ação corporal no espaço do papel, conversa silenciosa da interação olho/mão/gesto/instrumento. (DERDYK, 2003, p. 101).

A pergunta *“Para que serve Arte?”* foi respondida durante as aulas de arte nas turmas de crianças de 6 a 8 anos de idade, do primeiro ao terceiro ano do Ensino Fundamental. As crianças tinham a possibilidade de manifestarem-se de várias formas e jeitos. Algumas levantavam do lugar e moviam o seu corpo. Outras olhavam os livros e dialogavam a partir das imagens. Outras pediram papel para desenhar, isto é, para responder às perguntas apresentadas na primeira aula, de forma gráfica.

Em cada encontro, que durou algumas semanas, elas foram trazendo as suas questões e visões de mundo por meio do desenho, da composição, do ritmo, do movimento do corpo. O desafio era enorme. Para elas e para nós. Seguíamos atentamente os movimentos, os gestos, falas e comentários das crianças. A cada encontro, um novo desafio!

Talvez dizer-se não pelas palavras, mas pelo gesto gráfico, tenha sido o ponto central do encontro com as crianças. Elas produziram em papéis, usando a tinta nanquim e pinceis, desenhando linhas estreitas, curtas, compridas, longas, quebradas, bolas, bolinhas, pontos, pontinhos, manchas largas, redondas. Foi um processo de descoberta do manuseio do material.

Eram desenhos, formas muito diferentes que foram aparecendo em tons diversos da cor preta e o branco do papel. Ao final do processo de ateliê com as crianças, tínhamos um acervo de 240 desenhos de encher os nossos olhos. Ficamos totalmente afetadas pelos desenhos, pelas falas, pelo encontro, pelas crianças.

Crianças parceiras da experiência

Estava tudo ali. Os desenhos, as suas falas, as fotos. Caiu no nosso colo como uma pluma, um repertório estético repleto de palavras, metáforas, imagens e movimento. Foi no encontro com o modo inventivo, descobridor, investigador e

criativo das crianças que encontramos tecido, fios e linhas para a nossa pergunta desafiadora: *“Para que serve a Arte?”*

Conectadas com o processo de expressão que alimentou não só as crianças, mas a nós também, seguimos com o desejo de trazer as falas, os comentários e desenhos das crianças transformados em livro. Livro que foi organizado por nós e que traz na sua essência uma conversa entre as crianças sobre a arte. Os desenhos produzidos no decorrer dos encontros compõem a escrita do livro, como modo de dizer-se por escrito pelas imagens, pelas palavras.

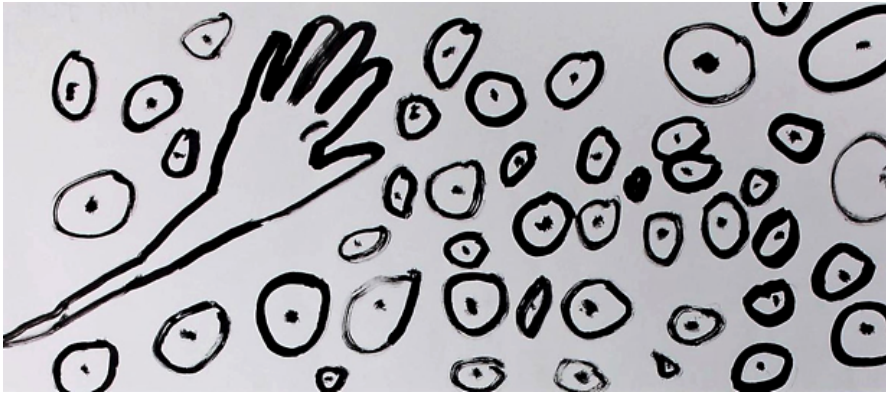
Na tentativa de desconstruir lógicas e verdades pedagógicas, pegamos emprestada a imaginação, os modos de dizer das crianças para poder trocar a razão pelas nuvens. Foi esse o nosso desafio!

Seguimos de mãos dadas com as crianças que fizeram nascer pelos seus desenhos e palavras o livro *“Para que serve a Arte?”*. E como diz uma criança na etapa do ateliê, *“quando a gente gosta muito de alguma coisa, a gente cria e recria”*.

Salve o encontro com as crianças, Ana Júlia, Beatriz, Daniel, Davi, Leandro, Eduardo, Gabriel, Giovanna, Guilherme, Gustavo, Heitor, Isabela, Jhulie, João Vitor, Julia, Laura, Maria Clara, Priscilla, Ricardo, Roger, Vitor e a professora Eliette Aleixo.



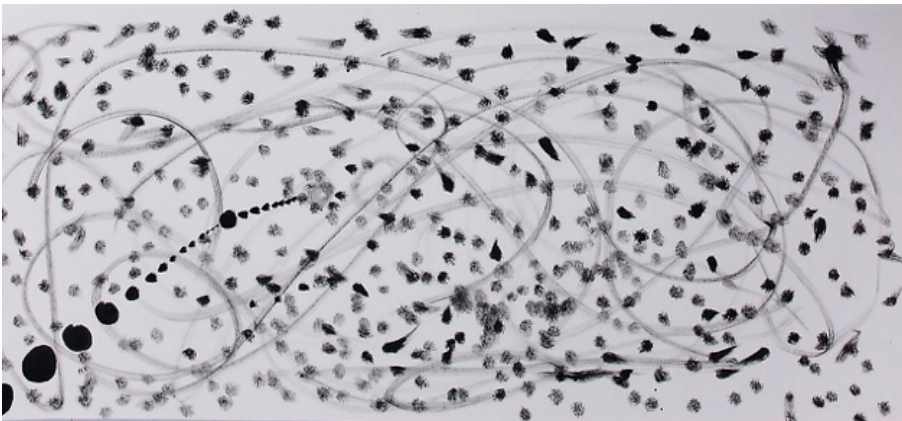
Fonte: Desenho do acervo das autoras, do ateliê da escola pública, 2018.



Fonte: Desenho do acervo das autoras, do ateliê da escola pública, 2018.



Fonte: Desenho do acervo das autoras, do ateliê da escola pública, 2018.



Fonte: Desenho do acervo das autoras, do ateliê da escola pública, 2018.



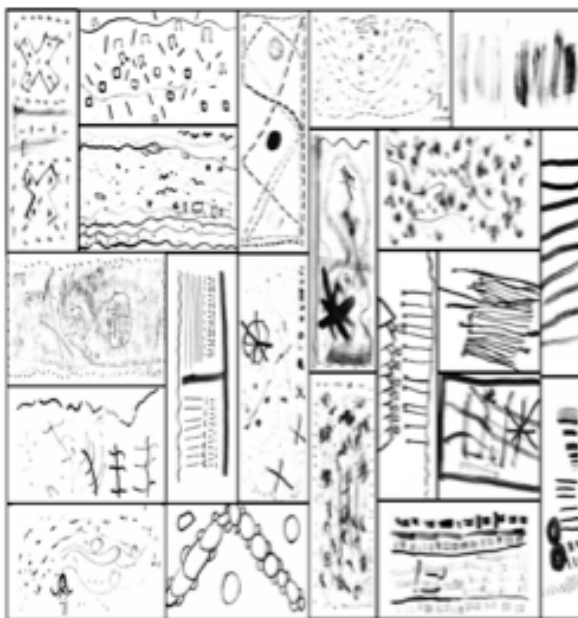
Fonte: Desenho do acervo das autoras, do ateliê da escola pública, 2018.



Fonte: Desenho do acervo das autoras, do ateliê da escola pública, 2018.



Fonte: Desenho do acervo das autoras, do ateliê da escola pública, 2018.



Fonte: Ilustração do livro *Para que serve a Arte?*
(PEREIRA, BERNARDES e ALEIXO, 2018, p. 25).

Referências

- BERNARDES, Rosvita Kolb; PEREIRA, Verônica Mendes. Processos criativos: o que temos a aprender com as crianças? In: **Revista Paidéia** (Pedagogia - FUMEC). Ano XII, n.18, 2017. Disponível em: <<http://www.fumec.br/revistas/paideia/article/view/5487/2758>>. Acesso em: 17, dez. 2018.
- CARERI, Francesco. Walskcape: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gil, 2013.
- DERDYK, Edith. **O desenho da figura humana**. São Paulo: Scipione, 2003.
- HOYUELOS, A. **La ética em el pensamiento y obra pedagógica de Loris Malaguzzi**. Barcelona: Octaedro, 2004.
- OSTETTO, Luciana Esmeralda. **Educação infantil e arte: sentidos e práticas possíveis**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- PEREIRA, Ana Cristina C.; BERNARDES, Rosvita Kolb; ALEIXO, Eliette. **Para que serve a Arte?** Coleção Infantil Estraladabão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- RINALDI, Carla. **Diálogos com Reggio Emilia: escutar, investigar e aprender**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

Louis Moreau Gottschalk no Brasil: uma fantasia triunfal do Segundo Reinado

Roni Cleber Dias de Menezes¹

O presente escrito se debruça sobre a estada do compositor estadunidense Louis Moreau Gottschalk no Brasil de maio a dezembro de 1869, sublinhando a recepção dada às suas apresentações pela imprensa da Corte e a atenção especial que lhe é dispensada pela Coroa e autoridades públicas. Atentando para a data emblemática da estadia de Gottschalk no país, próximo ao final da Guerra contra o Paraguai, um ano antes da irrupção no cenário político do movimento republicano e precedendo dois anos a promulgação da Lei do Ventre Livre, busca-se captar, pela observação do noticiário e apreciações dos homens letrados do período, as tentativas de frações das elites culturais, políticas e sociais em, por intermédio da presença de um músico e virtuose do piano de grande reconhecimento internacional, fortalecer a imagem do Brasil como um centro de cultura e civilização. Tal desiderato, no juízo realizado por este autor, responderia ou antes vincular-se-ia a estratégias concretas e difusas que vão tomando corpo em meados e início da segunda metade

¹ Professor Doutor na Faculdade de Educação e no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo. Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo / FEUSP (2011). Pós-Doutorado (PAPD/CAPES-FAPERJ, 2012-2014) junto ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atua principalmente na área de História da Educação, com ênfase nos seguintes temas: história dos intelectuais, circulação cultural e história comparada da educação.

E-mail: roni@usp.br.

do século XIX e que objetivam a celebração dos feitos realizados pelo Segundo Reinado, especialmente no que respeita à estabilização política e aos progressos no plano da vida material, ambos sustentáculos da construção de um Estado e nação como legítimo representante da tradição cultural ocidental, ativados a partir do amálgama entre tal filiação e a originalidade da vida nos trópicos. Numa leitura possível e aqui ideada, as “opulentas performances” de Gottschalk em solo brasileiro coincidiriam, pois, com o ápice dos códigos vitais do Segundo Império, para o qual as salvas de canhão da “Marcha Solene” de Gottschalk entoadas no Teatro Lírico Fluminense, em novembro daquele ano, soariam como a apoteose da ordem imperial que principiara a se estabelecer no início do Segundo Reinado.

O Segundo Reinado e a ordem imperial: afirmação do Estado brasileiro e a produção de uma consciência nacional

Senhores, eu não desespero e nunca desesperei de ver consolidada a ordem, nem da salvação do país... Não se conclua, porém, do que tenho dito, que sou amigo do arbítrio e das medidas de violência. Não. Eu amo sim, certamente, a liberdade; devo-lhe muito. É por isso que entendo que se deve empregar todos os meios para salvar o país do espírito revolucionário, porque este produz a anarquia e a anarquia destrói, mata a liberdade, a qual somente pode prosperar com a ordem.
(SOUZA, 1944, p. 160-161).

Embora a sociedade brasileira experimentasse, desde o término do conturbado período das revoltas regionais, uma modernização material e tecnológica considerável, sua ordem política permanecera praticamente inalterada, o que, em certa medida, é indicativo da modernização alcançada pela transposição para o plano do Estado central da política de atualização histórica implementada na província fluminense ainda na década de 1830 por forças políticas que se opunham ao liberalismo de corte mais exaltado e que, no plano formal, representam o substrato programático do que representou o Partido Conservador, agremiação cujas origens remontam ao final do período regencial. A respeito dessa mescla entre estabilidade política e

modernização das estruturas econômicas da sociedade, Alonso (2002) assinala que ela foi possível por uma vigorosa concentração de poder, em que os valores e o funcionamento efetivo das instituições políticas limitavam a cidadania plena e o espaço de debate público a um seleto círculo de indivíduos.

Grosso modo, as instituições e códigos vitais do Segundo Reinado (1840-1889) tornaram-se consensuais desde a instauração da *Conciliação*, arranjo político iniciado na primeira metade do decênio de 1840, após o momento em que se distanciava o perigo de fragmentação territorial que assaltara a jovem nação no período da Regência, e designa a aliança entre conservadores (saquaremas) e liberais (luzias) em torno da estabilidade do reinado de D. Pedro II. Em tese, tal arranjo caracterizava-se pela transitoriedade dos dois partidos monárquicos na formação dos gabinetes ministeriais e na condução da máquina administrativa, embora o que se tenha observado foi uma ampla hegemonia do Partido Conservador (ALONSO, 2002).

De acordo com Alonso (2002), a essa época as estruturas de poder do regime – a sociedade hierárquica e a forma monárquica – “eram uma espécie de senso comum da elite, percebidas, ambas, como ordem natural das coisas. Expressavam o espírito do regime, a essência do modo médio de pensar, encarnado nas práticas sociais e nas próprias instituições políticas” (ALONSO, 2002, p. 52).

Mesmo o caráter do liberalismo que modelou o processo de formação do Estado nacional se restringia basicamente a motivações de natureza econômica. O escopo principal concernia à superação do estatuto colonial no âmbito político-jurídico, interiorizando, concomitantemente, o substrato material, social e moral de um liberalismo excêntrico, assegurador das liberdades individuais e do exercício da cidadania pela camada proprietária. (ALONSO, 2002) Permaneciam incólumes o sistema escravista, a monarquia e a própria dominação senhorial. Os grandes proprietários de terras e escravos, cidadãos plenos do Império, detinham o monopólio de prerrogativas e recursos inatingíveis e mesmo impensáveis para os grupos inferiores na hierarquia. Num segundo plano, “ficavam os pequenos proprietários, o funcionalismo público, os comerciantes, toda sorte de letrados. Logo abaixo, moviam-se os homens e mulheres livres pobres; na base, os escravos” (ALONSO, 2002, p. 59).

Essa hierarquia de recursos sociais, de poderes econômicos e de direitos políticos estruturou tanto a política imperial quanto a sociabilidade da sociedade de corte. As instituições políticas e os mecanismos de distinção social emprestavam enorme rigidez ao regime. A política era arena de disputas internas ao estamento senhorial. (*idem*, p. 60) Dessa maneira, “o *status quo* imperial estaria mais representado em modos de pensar e agir do que em doutrinas explicitamente formuladas.” (*ibid.* p. 52) Os valores estariam encarnados nas próprias práticas, configurando uma espécie de alicerce comum em que se assentava a elite política e, sobretudo, “circunscrevendo a agenda do debate, o espectro de temas imagináveis e, mesmo, os partícipes legítimos desta arena.” (*id. ibid.*, p. 52)

Esse consenso mais ou menos tácito da ordem das coisas explica porque nenhum dos agentes políticos identificados com o sistema de governo se propôs a justificar os pilares da ordem imperial senão quando estes entraram em risco de se verem arruinados. A justificação das instituições viria gradualmente, conforme eram postas em xeque. “Por isso os esquemas mentais do universo político do Segundo Reinado se acham mais evidenciados nos debates parlamentares e em textos de circunstância, escritos em reação a ameaças concretas, que em livros de doutrina” (ALONSO, 2002, p. 52)

Todavia, mudanças no regime de acumulação do capital e nas relações campo/cidade, explicitadas de maneira mais direta nos anos imediatamente anteriores à década de 1870, vieram minar os pilares da ordem imperial engendrada desde a década de 1840, com o término da experiência regencial, a ascensão ao trono de D. Pedro II e a contenção das revoltas regionais. No plano econômico-social, dois movimentos simultâneos e convergentes contribuíram decisivamente para tal, qual seja a decadência do modelo econômico escravista e o incremento da urbanização (FERNANDES, 1977).

A Lei Eusébio de Queiroz (que pôs fim ao tráfico internacional de escravos para o país em 1850), ao liberar os capitais então empregados na aquisição da mão de obra servil, teve por resultado a geração de um surto interno de desenvolvimento, propiciando o florescimento de novas atividades econômicas, principalmente nos setores manufatureiro e industrial. Como contrapartida, houve uma dilatação das camadas beneficiadas com o aumento da produção de riqueza, e, ainda que timidamente, a composição hierárquica da sociedade tendeu a se alterar.

A expansão da lavoura cafeeira suscitou a acumulação de capital entre os agricultores e os grandes comerciantes. Surgiram novos grupos sociais ligados a bancos, seguros, companhias de imigração e ferrovias (ALONSO, 2002). O equilíbrio entre poder econômico e poder político começava a dar sinais de descompasso.

As lavouras de café do Vale do Paraíba e os engenhos de açúcar de Pernambuco e Bahia (e também do norte fluminense) haviam prosperado, alimentados que foram pela mão de obra escrava disponível, mas davam sinais de esgotamento já no decorrer dos anos 1860, pondo às claras a progressiva decadência do trinômio latifúndio-escravidão-monocultura implantada ainda nos tempos de Colônia (ALONSO, 2002, p. 77).

O crescimento das fazendas de café ao sul do país, recrutando braços em profusão para o seu cultivo, ampliou o tráfico de escravos intraprovincial, logrando, transitoriamente, em proveito para as províncias economicamente enfraquecidas, ao mesmo passo que primou por concentrar a maior parte do elemento servil nas províncias mais prósperas de então: São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro (VIOTTIDA COSTA, 1986). As correntes imigratórias oriundas do velho continente com destino às áreas dinâmicas do centro-sul complementaram o processo mencionado acima: ambos, tráfico intraprovincial e imigração, transformaram consideravelmente a composição populacional do Império (ALONSO, 2002). Ao se redistribuir geograficamente a população e introduzir em território nacional um número expressivo de imigrantes europeus, boa parte das cidades mais desenvolvidas se viram favorecidas, não só pelo êxodo rural de escravos fugidos e forros e a chegada dos imigrantes, mas principalmente pela função a ser desempenhada pelos centros urbanos nessa nova fase de acumulação do capital, na qual a dissociação entre campo e cidade não era mais tão evidente, ou antes, o contrário, como no caso do café em São Paulo, em que os interesses se permeavam, redundando no que ficou conhecido como o *grande complexo cafeeiro* (CANO, 1977).

A vida cidadina cresceu em importância frente ao mundo rural, como polo de novas atividades, serviços e negócios. Conforme Viotti da Costa (1986), houve novas possibilidades para investimento, emprego, mobilidade social e mobilização política. A mudança econômica e social tornou crescentemente mais difícil para a elite política dirigir a nação de acordo com as regras tradicionais (VIOTTI DA COSTA, 1986). As instituições jurídico-políticas centralizadoras dos saquaremas se prestaram bem ao domínio conservador e à economia escravocrata, mas o surgimento de novas atividades esbarrava frequentemente nos entraves da lei, o que dificultava a vinda do investidor e do trabalhador estrangeiro (Hilsdorf, 1986), não concedendo a estes plena cidadania², além das barreiras impostas ao comércio nacional, atrapalhado por uma legislação comercial e trabalhista incompatível com os novos ramos de atividade (ALONSO, 2002).

FERNANDES (1975) aponta nessa assincronia o resultado de impasses e estrangulamentos que se operavam concomitantemente, fruto da “emergência de uma ordem social competitiva na estrutura patrimonial do Império” (p. 89). Imersa numa onda convulsiva, a elite política, em relação ao extrato social de origem, tinha à frente de si uma disjuntiva: ou manter suas estruturas de prestígio social e seu monopólio do poder político, ou expandir as condições econômicas, sociais e culturais para a racionalização da economia e a formação da sociedade nacional.

Em consonância com a tradição imperial, os membros da elite política formularam diretamente este problema nos limites de uma reforma controlada (ALONSO, 2002). A diretriz continuaria a mesma desde a proclamação da Maioridade: o eixo liberdade-ordem mantido nas suas linhas centrais. Nada obstante, dissensões no interior dos grupos hegemônicos, especialmente relacionadas às frações da elite econômica e social não contempladas com participação política em função do insuficiente alargamento dos cargos e ocupações na estrutura burocrática de Estado (GRAHAM, 1997), convergiram para fragilizar a ordem erigida no início do Segundo Reinado. Além do estrangulamento das oportunidades políticas, o abalo do edifício imperial principia quando os liberais defendem a incorporação parcial

² Tais óbices se estendem também ao aspecto religioso, uma vez que imigrantes seguidores do protestantismo enfrentaram sérios obstáculos, tanto no plano da sua profissão de fé quanto nos aspectos civis. Vide Barbanti (1977) e Hilsdorf (1986).

da nova sociedade no sistema político e a supressão dos entraves jurídico-políticos à sua expansão, como por exemplo na questão da imigração e dos obstáculos representados pela legislação comercial. Mesmo com os vários matizes a colorir a plataforma liberal brasileira do final dos anos 1860, não seria fora de propósito afirmar que a questão da escravidão era, para os representantes dessa corrente política, o problema a ser equacionado, constituindo, em função da prioridade reclamada pela reorganização do universo do trabalho, o substrato em que devia se operar a reforma social. Por seu turno, os conservadores preocupavam-se essencialmente com a manutenção da ordem e com as práticas que assegurariam sua continuidade (ALONSO, 2002).

Louis Moreau Gottschalk: apogeu do *tempo saquarema*

*Minhas apresentações aqui são um verdadeiro **furore**.
As entradas estão esgotadas com oito dias de antecedência.
O imperador, a família real e a corte ainda não perderam um só de meus concertos.
Sua majestade me tem recebido diversas vezes em palácio.
O Grande Oriente da Maçonaria me ofereceu uma recepção solene.
O entusiasmo com que tenho sido recebido aqui é indescritível.
No último concerto fui coroado em cena pelos artistas do Rio.*

**(Carta de Louis Moreau Gottschalk a um amigo seu residente em Boston/EUA.
Rio de Janeiro, junho de 1869).**

*Corro de um quarto para outro. Sou uma pilha voltaica sinfônica; uma
máquina a vapor transformada em homem.
Se não enlouquecer, não será culpa minha nem de meus soldados.
Meu quarto é um **cafarnaum**, meu coração um vulcão, minha cabeça um caos!”*

(Louis Moreau Gottschalk - Rio de Janeiro, novembro de 1869).



Figura 1. Louis Moreau Gottschalk, por Angelo Agostini. In: *A Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, n. 76, p. 880, 12 jun. 1869.

As epígrafes acima fornecem um quadro sugestivo do momento vivido pela sociedade de corte brasileira em fins da década de 1860. Conquanto a guerra na bacia platina ainda não houvesse findado e as chagas abertas pela substituição do gabinete ministerial em 1868³, com o retorno da ala empedernida do Partido Conservador, guindados com a ajuda do monarca que fez prevalecer as prerrogativas do quarto poder, insistissem em não cicatrizar, a monarquia brasileira não corria perigo iminente. Consideravelmente distante dos campos de batalha do Paraguai e apoiada sobre as então sólidas instituições do Segundo Império, erguidas durante os dois últimos decênios no período que ficou conhecido como “tempo saquarema” (MATTOS, 1986), as instituições monárquicas gozavam de relativo conforto.

Faz-se oportuno aqui uma breve digressão sobre a expressão cunhada por Ilmar Rohllof de Mattos, digressão que paradoxalmente menos indica um desvio de rumo que fixa uma inteligibilidade em relação à qual refletir-se-á a passagem

³ O gabinete era comandado, então, por Zacarias de Góes, fruto de um arranjo político que congregava liberais e conservadores moderados, arranjo este conhecido pelo nome de “Liga Progressista”.

de Louis Moreau Gottschalk pelo Brasil. Tal expressão alude, na conotação a ela conferida por Mattos (1986), à transposição para o governo do Estado central do *modus operandi* em que se processou a administração da província do Rio de Janeiro, empreendida por membros de forças políticas que mais tarde se aglutinariam no Partido Conservador. Observe-se, contudo, que a correspondência entre o termo saquarema e as hostes conservadoras não exclui a adesão de membros do Partido Liberal – ou *luzias* – aos arranjos políticos encetados e, no limite, ao próprio delineamento das feições do Estado nacional naquele findar da primeira metade dos Oitocentos: os liberais, em grande medida, abdicaram das bandeiras brandidas desde o processo de independência e compuseram com as forças conservadoras no intuito de impor uma via de exercício de poder; via, contudo, hegemonicamente sob inspiração e controle dos *regressistas*. Os que rejeitaram tal direção ou foram aliados das posições políticas privilegiadas, acabaram por sair derrotados nas revoltas de caráter liberal da década de 1840, como às que se assistiu em Minas Gerais e São Paulo, em 1842, e em Pernambuco, em 1848. Simultaneamente, a expressão saquarema também abarca o sentido de constituição de uma era na qual se experienciou uma fórmula de domínio político assentada na forma como se deu a apropriação das teses liberais pelas camadas sociais dominantes, em que se conjugava direito à e defesa da propriedade privada, manutenção da escravidão como fundamento da exploração econômica de riquezas e estabelecimento de uma ordem política calcada na indivisibilidade do território, concentração de poder nas instituições centrais (figura do imperador [via Poder Moderador], Conselho de Estado e gabinete ministerial). Com essa fórmula, a qual comportava um rol extenso de ações nos domínios da representação política, da distribuição de bens econômicos e culturais de natureza pública e do próprio aparelhamento dos cargos e funções de Estado, imprimia-se, conforme Mattos (1986), a afirmação do “governo de Estado” em relação ao do “governo da Casa”.

É nesse cenário que aporta no Rio de Janeiro, em 10 de maio de 1869, vindo de uma *tourné* pelo continente americano, o pianista e compositor estadunidense Louis Moreau Gottschalk. Seus concertos em solo brasileiro foram paradigmáticos, pois encerraram um ciclo na formação social representada pelo Segundo Reinado. Constituíram-se, na percepção a que se nos afigura, na apoteose da edificação

de um mundo próprio, a ordem imperial. Essa ordem, conformadora de uma tradição político-intelectual autêntica, foi instituída pela sociedade que emergiu da experiência pós-regência, aquela responsável por consolidar a unidade territorial do país, dando os primeiros passos para a instituição de um sentido de brasilidade (ALONSO, 2002). Ao tempo da estada de Gottschalk na Corte, poder-se-ia afirmar, com Alonso (2002), que os pilares da ordem imperial estavam calcados na tríade: “liberalismo estamental”, limitador da cidadania; “indianismo romântico”, definidor da nacionalidade; e “catolicismo”, símbolo da sociabilidade hierárquica (*op. cit.*, 2002, p. 68)

Louis Moreau Gottschalk, nascido em 08 de maio de 1829 em Nova Orleães, Luisiana, possuía, pelo lado materno, descendência francesa, filho de Marie-Aimée de Bruslé, integrante da elite *creole* do sul dos EUA. Pelo lado paterno, o virtuose do piano era filho do comerciante inglês de ascendência judaica alemã Edward Gottschalk, o qual emigrou para o continente americano no início dos anos 1820⁴. Gottschalk teria se favorecido, no juízo feito por muitos de seus biógrafos, da variedade e riqueza cultural de Nova Orleães, ponto de convergência de populações e culturas de origem francesa, espanhola, da hispano-américa, britânica, do Caribe e de diversas regiões da África.

Além de exímio intérprete, ele começou a compor cedo, transpondo para o idioma erudito temas tirados do folclore de seu estado natal e das Antilhas. Dono de um temperamento romântico, “espécie de contrapartida musical do atormentado escritor Edgar Allan Poe” (MUGGIATI, 1985, p. 02), foi pioneiro em seu país a trilhar as veredas do nacionalismo romântico, antes mesmo que o compositor tcheco Dvóřak apontasse esse rumo para os demais compositores estadunidenses (MUGGIATI, 1985). Em que pese o tom fantasioso de muito o que se escreveu sobre Gottschalk – em parte isto devido ao próprio músico e aos relatos de sua irmã Clara, quem organiza e prefacia o texto de cunho autobiográfico *Notes d'un pianiste* – a música entoada em sua cidade natal teria desempenhado um papel relevante no interesse de Gottschalk pelas expressões musicais “tradicionais” ouvidas e praticadas no sul dos EUA e Caribe (FRISH, 2013).

4 In: **LOUIS MOREAU GOTTSCHALK**, pianiste itinérante. Disponível em: <<http://www.gottschalk.fr/index.php/fr/>>. Acesso em 11 de novembro de 2018.

Demonstrando aptidão musical em idade bastante tenra, Gottschalk é enviado com somente 12 anos de idade para Paris, centro da música e cultura mundiais de então, para aperfeiçoar sua educação musical. Lá conhece Berlioz e Chopin, tendo recebido avaliações elogiosas desses dois grandes expoentes da música romântica oitocentista⁵. De volta aos EUA em 1853, Gottschalk, em que pese tenha auferido uma recepção positiva por parte do público e de alguns críticos do país – o que gerou uma publicação elogiosa a seu respeito no *New York Times*, com dizeres do quilate do que segue: “When Gottschalk played, it sounded as if more than one person were at the keyboard” (*NEW YORK TIMES. A mere pianist*. Nova Iorque, 20 de fevereiro de 1853, p. 06) –, teve sua música contestada pelos “guardiães do gosto musical estadunidense”, exatamente pela estética do compositor sulista fugir aos modelos musicais alemães, canônicos nos EUA naqueles meados do século XIX. Para John Sullivan Dwight, editor e crítico musical “a música era simbolizada pelas sinfonias de titãs como Beethoven, Haydn ou Mozart, alguns compositores que raramente eram tocados por Gottschalk, que era mais conhecido por tocar sua própria composição”⁶. Entre tais expertos musicais havia a suspeita de que Gottschalk não era um músico verdadeiramente clássico. Por outro lado, sua música era considerada “too learned”, isto é, muito sofisticada para o então público americano. A “ultrapassagem” da oposição entre uma visão estereotipada do que era música clássica face às formas musicais tidas como próprias dos círculos populares representou um traço distintivo da experiência musical de Gottschalk. A incorporação de elementos de “tradições” musicais populares da Luisiana e do Caribe resultaram em algumas das suas principais composições (*Souvenir de Porto Rico, Marche des Gibaros*, 1857; *The Union, Paráfrase Concert Paraphrase*, 1862 e *Lar, Doce Lar*, 1862).

De fato, Gottschalk desenvolve um acurado interesse pelas culturas musicais do continente americano, as quais são incorporadas em sua música e o levam a

5 Musical unknown America: Gottschalk (1829-1869) (by J. B. D.). In: LOUIS MOREAU GOTTSCHALK, pianiste itinérante. Disponível em: <<http://www.gottschalk.fr/index.php/fr/>>. Acesso em 11 de novembro de 2018.

6 Musical unknown America: Gottschalk (1829-1869) (by J. B. D.). In: LOUIS MOREAU GOTTSCHALK, pianiste itinérante, s/p. Disponível em: <<http://www.gottschalk.fr/index.php/fr/>>. Acesso em 11 de novembro de 2018.

empreender viagens para os países da América Central, do Sul e Caribe. Aliás, Gottschalk, depois de deixar Nova Orleães aos 12 anos para estudar em Paris, nunca mais se estabelece de modo permanente em sua cidade atual, mantendo uma agenda assaz movimentada entre concertos e viagens de pesquisa. Como dá a entender num apontamento de seu diário: “My home is somewhere between the baggage car and the last car of the train. [...] The conductors salute me as one of the employees” (GOTTSCHALK, 1881, p. 271). Depois de circular pela Europa (Espanha, Suíça e França), Cuba e EUA, ele retorna à ilha caribenha para um périplo de 5 anos (1857-1862), o qual se estende por outras ilhas antilhanas, incluindo aí as Ilhas Virgens Americanas, Porto Rico, Jamaica, Barbados, Trinidad y Tobago, Guiana, Martinica e Guadalupe⁷.

Três anos depois, em 1865, o músico estadunidense parte para uma turnê na América do Sul, a qual inclui Peru, Chile, Argentina, Uruguai e Brasil. O diário de Gottschalk constitui, inclusive, uma fonte instigante para se acercar dos acontecimentos e, ainda mais, da atmosfera vivida pelos lugares em que transitou e manteve estadia durante as décadas de 1840 a 1860. Os relatos do pianista a respeito das turbulências políticas e sociais que agitaram o Peru e o Chile entre finais de 1865 e início de 1866 vão contrastar, em boa medida, com a relativa estabilidade política que encontrou no Rio de Janeiro em 1869, em que pese o envolvimento brasileiro na Guerra do Paraguai. A partida de Gottschalk para a América do Sul tem sido explicada também em parte por um episódio ocorrido em São Francisco (Califórnia) em setembro de 1865 (PEREIRA, 2015), no qual ele é acusado, junto a um conhecido de nome não identificado, de se encontrar em uma estrada deserta com duas jovens desacompanhadas. Conquanto houvesse a intenção de seguir viagem para a América do Sul antes desse incidente, atestado pela reserva de passagens em navio e pelo agendamento de um concerto de despedida de São Francisco, a acusação – rechaçada veemente por Gottschalk – acelerou sua saída dos EUA, quando “in disguise and using an alias, boarded a ship bound for Panama”⁸.

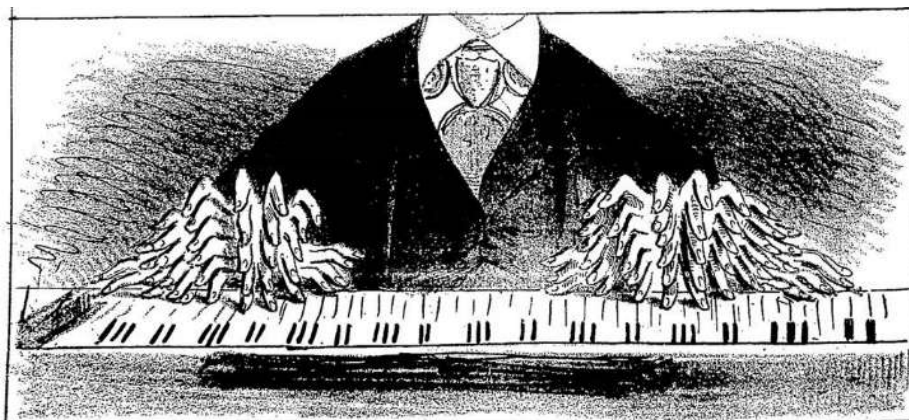
7 LOUIS MOREAU GOTTSCHALK. Biography, Part. 2. Disponível em: < <http://www.gottschalk-pianist.com/>>. Acesso em 14 de novembro de 2018.

8 LOUIS MOREAU GOTTSCHALK. Biography, Part. 2. Disponível em: < <http://www.gottschalk-pianist.com/>>. Acesso em 14 de novembro de 2018.

Após breve parada no México, Gottschalk chega ao Panamá, onde realiza um concerto, seguindo imediatamente para Lima. Nos próximos 3 anos e meio o compositor estadunidense colecionará sucessos, ampliando seu reconhecimento internacional na América andina e platina. Em abril de 1869 Gottschalk deixa o porto de Buenos Aires com direção ao Rio de Janeiro. Inicialmente pretendia permanecer pouco tempo na capital do Império do Brasil, já que negociava com um produtor de seu país natal uma série de concertos em Nova York. Porém, circunstâncias favoráveis convenceram-no a permanecer em território brasileiro por um período muito maior.

Nos meses em que se deixou ficar no Brasil Gottschalk apresentou-se em saraus íntimos e em muitos concertos públicos, alguns deles de grande envergadura. Além de se apresentar no Palácio de São Cristóvão, para o deleite da família real e membros da Corte de D. Pedro II, o imperador acompanhou de perto a passagem de Gottschalk pelo Rio de Janeiro, tendo assistido a todos aqueles concertos públicos há pouco mencionados. Gottschalk torna-se uma das figuras mais celebrizadas nos círculos artísticos e intelectuais da capital: além da reverência angariada entre o monarca e sua família, o compositor da *Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro*⁹ chama para si a atenção da imprensa e, quando de sua morte, um número bastante elevado de necrológios e notas biográficas são publicadas. No interior da imprensa de grande circulação, destaca-se, literalmente, o retrato feito de Gottschalk pelas revistas ilustradas, “destacando-se Henrique Fleiuss e Angelo Agostini, que o tomaram para diversas representações, entre humoradas, apologéticas e críticas” (PEREIRA, 2015b, p. 02).

⁹ A *Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro* foi escrita e teve sua estreia em 1869, tendo sido dedicada à Princesa Isabel.



Fomos obsequiados com uma photographia das mãos do Sr. Gottschalk, tirada pelo Sr. Pacheco no momento da execução do tremolo.

Figura 2. *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, Ano 9, n. 447, p. 3.572, 4 jul. 1869.

São as mesmas revistas que autorizam a compreensão do “empréstimo estético” conferido por Gottschalk à vida musical e cultural da Corte. Ernesto Cibrião, dramaturgo português radicado no Rio de Janeiro, “que convivera com o músico e redigira o necrológio publicado em suplemento da *Semana Ilustrada*” (PEREIRA, 2015a, p. 31) faz alusão ao aprimoramento do gosto musical que acompanhou as intervenções de Gottschalk na capital do Império. Para Cibrião, a música do pianista da Luisiana “evoca o sublime”, sendo justos os encômios a ele dirigidos pelo público carioca.

O povo fluminense tem em si o inato sentimento da arte; aplaude-a em suas mais altas manifestações, e quando lhe franqueiam as portas do verdadeiro templo, corre ao culto do sublime, e abandona os ídolos ridículos com que a França imperialista pretende envenenar as almas, estragar o mundo. Isto explica a sofreguidão com que são disputados os bilhetes de admissão para as festas do portentoso pianista; e os preços fabulosos que alguns retardatários ofereciam por camarotes. (SEMANA ILUSTRADA. **Gottschalk**. Rio de Janeiro, ano 9, n. 444, p. 3.551, 13 jun. 1869).

Está-se dando na sociedade fluminense um fenômeno curioso, bem que previsto por alguns e ansiosamente esperado, há longos anos, por todos os que se entregam ao culto do belo, neste país. Quero falar da regeneração do gosto, que desde certa época descera tão abaixo do seu nível conhecido e apreciável, que fora difícil, e talvez perigoso, para o crítico, segui-lo ao seu abismo. (SEMANA ILUSTRADA. **Gottschalk**. Rio de Janeiro, ano 9, n. 449, p. 3.587, 18 jul. 1869).

Pode-se afirmar que sua ligação com o Brasil foi particularmente dramática: aqui passou sete meses e meio, os últimos de sua vida. Prestigiado por D. Pedro II, mergulhou nos mais mirabolantes projetos de sua meteórica carreira e conheceu alguns de seus maiores triunfos. Após uma série de apresentações no Teatro Lírico Fluminense, “com a audiência fiel de Sua Majestade e Altezas Imperiais” (Jornal do Commercio, 23/7/1869; apud MUGGIATI, 1985, p. 03), em outubro do mesmo ano Gottschalk se aventurava em seu primeiro grande concerto em terras brasileiras. “Dezesseis pianos, tocados por 31 pianistas, e duas orquestras sob a regência do próprio Gottschalk interpretaram o ‘Coro dos soldados de *Fausto*’ e a ‘Marcha de *Tannhäuser*’” (MUGGIATI, 1985, p. 03).

Impregnado do romantismo que por aqui também grassava nos distintos ramos das letras e das artes, suas realizações na Corte se caracterizaram pelo grandioso e pelo monumental. No magnífico concerto que regeu em 24 de novembro Gottschalk encenou um de seus últimos atos¹⁰, “em meio a uma profusão de músicos, uniformes, flores e estandartes, iluminados por uma quantidade extra de bicos de gás e onze candelabros adicionnaes”. (Jornal do Commercio, 26/11/1869; apud MUGGIATI, 1985, p. 3) Tal atmosfera foi classificada pelo jornal carioca como só comparável a das *Mil e uma noites* (Jornal do Commercio, 26/11/1869; apud MUGGIATI, 1985, p. 03). O *gran finale* do concerto de 24 de novembro foi a *Marcha Solene Brasileira*, feita especialmente para a ocasião e dedicada ao Imperador. Composta para orquestra e banda marcial, incluía o efeito

10 Dois dias depois Gottschalk sofreu um colapso em pleno palco. A partir de então, interrompeu as apresentações públicas com vistas a sua recuperação, o que, infelizmente, não ocorreu. Gottschalk veio a falecer em 18 de dezembro, tendo sido apontada como *causa mortis* uma infecção abdominal.

espetacular de salvas de canhão. Antecipava-se assim Gottschalk, em 13 anos, a Tchaikovsky, quando este compusera, em 1882, a célebre “*Abertura 1812*”, alusiva à resistência russa à invasão de Moscou pelas tropas de Napoleão Bonaparte.

Curiosamente, a vida abandonou Gottschalk exatamente no mesmo dia em que, apenas quatro anos antes, morrera Francisco Manuel da Silva, o autor da música do hino nacional brasileiro. A *causa mortis* de Gottschalk permanece indefinida: testemunhos do período assinalam que o compositor estadunidense teria contraído febre amarela. Há outra vertente que associa a morte do virtuose ao excesso de trabalho, não apenas em função do número de aparições, mas em grande medida pela magnificência dos espetáculos, notadamente o que ficou conhecido como seus “concertos-monstros”, realizados em outubro e novembro de 1869.

Findava desse modo a passagem de Gottschalk por terras brasileiras. Um fim trágico, porém digno das tintas românticas que coloriram as aparições públicas do conspícuo compositor. Consternada, a cidade do Rio de Janeiro deu seu adeus ao músico e compositor estadunidense numa das maiores demonstrações populares de apreço que se teve notícia no Segundo Império. Junto com Gottschalk pareceu ter se encerrado uma era. A aura de progresso e de relativa estabilidade política e social que animara as décadas de 1850 e 1860 já não aparentava o mesmo fulgor de outrora. O início da década de 1870 guardaria alterações significativas no que cabe à legitimação das instituições fundantes do prédio imperial: desde 1868 reacendera a crítica liberal; o Poder Moderador e os sistemas político e judiciário eram temas constantes das investidas dos liberais descontentes, tanto no parlamento quanto na imprensa; embora também repleto de vicissitudes, o consenso que se alcançou entre os dois partidos monárquicos desde que foram sufocadas as rebeliões liberais de 1842 (São Paulo e Minas Gerais) e de 1848 (Pernambuco), já extinguiu; posto que o partido republicano não obtivesse vitórias eleitorais substantivas em sua primeira década de vida, a existência dessa nova agremiação teria por efeito imprimir alterações na balança político-partidária do Segundo Reinado; enfim, o período subsequente à morte de Gottschalk traria repercussões desagregadoras à reprodução do *modus operandi* da lógica monárquica. Destarte, as salvas de canhão da *Marcha Solene* de Gottschalk soariam como um estampido sinistro para a relativa

calmaria em que se encontrava a Coroa e as demais instituições monárquicas: a tradição político-intelectual que fornecera a seiva para o florescimento das instituições imperiais principiaria, a partir de então, a ouvir entoado seu próprio *réquiem*.

Abalos na ordem imperial e o *réquiem* do tempo saquarema

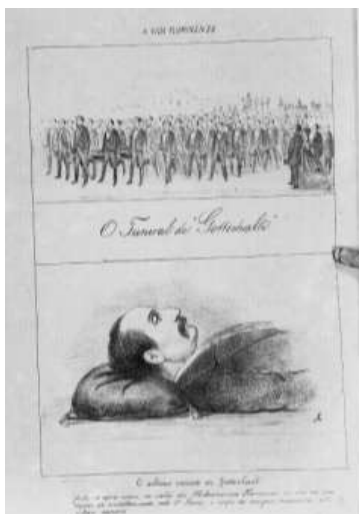


Figura 3. O funeral de Gottschalk. *A Vida Fluminense*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 104, p. 1.098, 25 dez. 1869.

As demandas requisitadas pelo nítido progresso material do país nas décadas de 1850 e 1860 tentaram ser resolvidas pela classe político/administrativa do Segundo Império por meio do que ficou conhecido como *modernização conservadora*. Dilemas estruturais da sociedade imperial foram convertidos em dilemas políticos, quando, em princípios dos anos 1870, tentou-se reformar a ordem desde dentro, de cima para baixo. A sociedade para além dos partidos chegou a ser reconhecida, contudo, não incorporada. A modernização conservadora praticamente não arranhou a ordem estamental erigida desde 1840 (ALONSO, 2002): em realidade, fez-se tendo-a por fundamento. A par de algum incremento na formação de

profissionais nas carreiras técnicas e de matiz científico, o bacharelismo ainda era dominante entre a elite sociocultural e os círculos intelectuais do fim do Império (Graham, 1997; Carvalho, 1980). Contudo, o salto qualificativo do estado de desenvolvimento material e das forças produtivas verificado no Brasil a partir da liberação dos capitais anteriormente empregados no tráfico negreiro e de investimentos de grupos econômicos nacionais e estrangeiros trouxe significativas consequências, não só para a esfera econômica e social, mas também para a arena política (VIOTTI DA COSTA, 1982). Toda a atualização do aparato de infraestrutura, a agilização das comunicações, o câmbio no modo de percepção das relações tempo/espaço, o crescimento do mercado editorial e uma série de outras mudanças engendrou a expansão do universo intelectual para além da elite política (ALONSO, 2002).

As saídas adotadas pelos membros das camadas sociais hegemônicas incrustadas no aparelho estatal lograram dilatar a crise final do Império, em que pese tenham simultaneamente aprofundado a crise política interna à elite imperial, de que foram exemplo as reformas levadas a cabo pelos gabinetes conservadores do final dos anos 1860 e início da década de 1870, como a Lei do Ventre Livre, de 28 de setembro de 1871, durante o gabinete do Visconde do Rio Branco. De um lado, tais medidas violaram o princípio do consenso na tomada de decisões, o que dava aos extratos dominantes o caráter de responsabilidade coletiva. De outro, esgarçaram temas substantivos à constituição da ordem monárquica, como as regulações quanto à utilização do braço escravo e as intervenções no sistema representativo (ALONSO, 2002). A eclosão da questão religiosa ajudou a estimular tais fissuras.¹¹ O que antes era de aceitabilidade tácita – o *status quo* imperial – expunha-se doravante ao fogo dos debates político-parlamentares (ALONSO, 2002).

11 O epicentro da questão religiosa esteve na iniciativa de setores do clero nacional de implementar prescrições ordenadas pelo Vaticano quando de sua guinada reacionária, no Pontificado do papa Pio IX. Os bispos de Olinda e Salvador proibiram os maçons de entrar nas igrejas. A medida foi tomada como afronta pelo Visconde do Rio Branco (líder do gabinete ministerial e grão-chefe de uma loja maçônica). Iniciou-se então o processo por desobediência civil, já que os eclesiásticos eram funcionários do Estado. O conselho de Estado interpretou a atuação dos bispos como rebeldia civil, endossando o gabinete. Zacarias de Góes e Cândido Mendes foram advogados dos bispos, que acabaram condenados à prisão em março de 1873. O empenho pessoal do imperador, pedindo a intervenção do próprio papa, em nada alterou a situação. Os bispos só foram anistiados pelo gabinete seguinte (Moura & Almeida, 1985, p. 328 e segs.; Barros, 1974).

Uma resultante desse cenário foi “a configuração de uma nova estrutura de oportunidades políticas.” (*ibidem*, p. 95) O novo quadro gerou tanto motivações quanto espaço para que grupos políticos e sociais, até então alijados da grande política, manifestassem-se publicamente, questionando as instituições e o *fazer político* do Segundo Reinado. Todavia, o crescimento do rol de letrados e o surgimento de uma nova elite econômica (cujo exemplo clássico encontramos em alguns setores da “emergente” camada de cafeicultores do oeste paulista), vindos no bojo das transformações referidas há pouco, não encontrou contrapartida direta na ampliação das oportunidades políticas e de ascensão aos postos da burocracia estatal. Essa situação de desarranjo não conseguiu ser contornada e, de 1870 em diante, observa-se ao questionamento aberto da situação pelos grupos insatisfeitos.

Portanto, *pari passu* ao engessamento da capacidade da sociedade imperial em criar condições para a absorção dos novos segmentos sociais, assiste-se ao engendramento de um terreno fértil para a contestação dos fundamentos do regime monárquico, seja por meio da organização em facções políticas, seja por meio da publicidade.

A reação dos atores políticos monárquicos não tardou: em 1868 o Partido Conservador retoma o controle governamental e o Poder Moderador atuou com vigor para a dissolução do gabinete ministerial. Não obstante, a dissensão liberal se agrava, a radicalização de parte do “baixo clero liberal” (ALONSO, 2002) leva à promulgação do *Manifesto Republicano*, publicado na Corte em 03 de dezembro de 1870 nas páginas do jornal *A República*. As reformas modernizadoras do Visconde do Rio Branco, ao tentarem adaptar a ordem imperial à crescente complexificação da sociedade brasileira se depararam frente a um problema: como proceder às modificações necessárias sem abalar os alicerces das instituições monárquicas? A marginalização política infligida a um círculo cada vez maior de indivíduos – ainda que o número de postos no ensino, na magistratura e demais instituições públicas do Império tenha se ampliado (FLORY, 1986) – tornou-se definitivamente um problema candente na agenda política do Segundo Reinado e o nó górdio a ser desatado. Insatisfeitos, os setores marginalizados da elite estamental e os novos agentes sociais oriundos das classes médias e do polo dinâmico da economia

cafeeira, auxiliados pelo repertório político-intelectual europeu, procuraram novas vias e, com maior ou menor poder de fogo, entraram em choque com as regras profundamente herméticas da sociedade política monárquica, abrindo caminho para a dissolução do *tempo saquarema* e, progressivamente, da própria ordem imperial.

Referências

ALONSO, A. **Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil- Império**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2002.

A VIDA FLUMINENSE, Rio de Janeiro, ano 2, 1869.

BARBANTI, M. L. S. H. **Escolas americanas de confissão protestante na província de São Paulo: um estudo de suas origens..** Dissertação (Mestrado em Educação). São Paulo, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 1977.

BARROS, R. S. M. de. A questão religiosa. In: HOLANDA, Sérgio B. de (org.). **História geral da civilização brasileira**. Tomo II, O Brasil monárquico; vol. 4, Declínio e queda do Império. São Paulo: Difel, 1974, p. 392-423.

CANO, W. **Raízes da concentração industrial em São Paulo**. Rio de Janeiro: Difel, 1977.

CARVALHO, J. M. de. **A construção da ordem: a elite política imperial**. Brasília: Ed. UnB, 1980.

FERNANDES, F. **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

_____. **Circuito fechado**. São Paulo: Hucitec, 1977.

FLORY, T. **El juez de paz y el jurado en el Brasil imperial, 1808-1871: control social y estabilidad política en el nuevo estado**. Ciudad de México: Fónido de Cultura Económica, 1986.

GOTTSCHALK, L. M. **Notes of a pianist**. Tradução de Robert E. Petterson. Filadélfia: J. B. Lippincott, 1881.

GRAHAM, R. **Clientelismo e política no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

HILSDORF, M. L. S. **Francisco Rangel Pestana: jornalista, político, educador**. Tese (Doutorado em Educação). São Paulo, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 1986.

LOUIS MOREAU GOTTSCHALK. Disponível em: < <http://www.gottschalk-pianist.com/>> Acesso em: 14 de novembro de 2018.

- LOUIS MOREAU GOTTSCHALK, **pianiste itinérante**. Disponível em: <<http://www.gottschalk.fr/index.php/fr/>> Acesso em: 11 de novembro de 2018.
- MENEZES, R. C. D. de. **O grupo do Almanach Litterario de São Paulo: paradigmas da sociabilidade republicana nos tempos da propaganda (1876-85)**. 232 p. Dissertação (Mestrado em Educação). São Paulo, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2006.
- MOURA, S. L. de; ALMEIDA, J. M. G. de. A Igreja na Primeira República. In: FAUSTO, B. (org.) **História Geral da Civilização Brasileira**. Tomo III, O Brasil republicano, v. 2, Sociedade e instituições (1889-1930). São Paulo: Difel, 1985, p. 348-370.
- MUGGIATI, R. Texto de apresentação. In: GOTTSCHALK, Louis Moreau. **Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro**. Orquestra Sinfônica de Berlim; Piano: Eugene List; Regência: Samuel Adler. Rio de Janeiro: Cid Entertainment, 1985.
- PEREIRA, A. R. As notas de um pianista na Corte Imperial: mercado e mediação cultural em Louis Moreau Gottschalk (1829-1869). In: **Debates**, UNIRIO, n. 14, p. 25-51, jun. 2015a.
- _____. Os afetos do intelectual romântico nas notas de um pianista: Louis Moreau Gottschalk na Corte Imperial. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 17, 2015, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, 2015b.
- SEMANA ILUSTRADA. Rio de Janeiro, ano 9, 1869.
- SOUZA, J. P. S. de. **A vida do Visconde do Uruguai**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.
- VIOTTI DA COSTA, E. **Da monarquia à República: momentos decisivos**. São Paulo: Grijalbo, 1986.

Da galáxia ao tacho de barro

Danielle Perin Rocha Pitta¹

A imagem, como bem colocou Bachelard (1976), é primeira. Esta imagem primeira, do mundo, da galáxia, do universo, vai ser traduzida pela palavra, por mitos, que são os relatos fundantes das culturas. É função do mito fornecer modelos de comportamento, ou seja, permitir a construção individual e coletiva da identidade. É o que encontramos, em outras palavras, em Regis Alain Barbiere:

A explicitação mítica referente à origem, à natureza e à identidade do estado-de-ser, determina a estrutura operante do psiquismo e modula os potenciais do existente nos seus aspectos afetivos, posturas e posicionamentos gnosiológicos e epistemológicos, assim como os valores fundamentais, respeitos e desrespeitos, atribuídos a si mesmo e aos seus pares: a ética e a política (BARBIER, 2013).

Relatos fundantes estes transmitidos pela educação, e bases, por sua vez, de criações artísticas. Procurando definir estilos próprios de uma cultura

¹ Antropóloga, professora aposentada associada do Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco. Doutorado pela Universidade de Grenoble sob a direção de Gilbert Durand, e pós-doutorado na Universidade Paris V, sob a direção de Michel Maffesoli. Coordena o Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre o Imaginário por ela fundado em 1975 e é presidente da Associação Ylê Seti do Imaginário (Recife). Entre suas atividades acadêmicas, realiza pesquisas sobre o imaginário norte/nordeste do Brasil e organizou entre 1976 e 2011, dezesseis congressos internacionais: os Ciclos de estudos sobre o Imaginário. É atualmente Membro do Conselho Diretor do CRI2I sediado na Romênia, e da Associação de Amigos de Gilbert Durand (Chambéry, França).

específica por traços múltiplos relacionados e diversamente acentuados – pode-se ampliar o campo normalmente atribuído à arte definindo-a como o conjunto de manifestações da vida cotidiana: cozinha, dança, gestos, cantos, maneiras de fazer amor, sentimentos etc. Serão retomadas aqui propostas de “belas artes e arquétipos” e “figures mythiques et visages de l’œuvre” de Gilbert Durand (1979).

Muitos textos atuais discutem a pós-modernidade e explicitam suas características: fragmentação, dinâmica, proxemia, simulacros, comunicação ...; isso em relação a todas as tendências à globalização. Alguns teóricos, no entanto, como Michel Maffesoli, consideram que o Brasil sempre foi um país pós-moderno. Em que sentido? Porque neste país nunca teria havido organização de acordo com grandes ideais políticos ou grandes ideologias; não haveria limites claros entre os opostos (certo / errado, bonito / feio, dentro / fora); haveria uma clara tendência para a formação de “tribos” mais por proxemia, por afinidades de pele ou sentido (sentimentos, emoções), do que por interesses econômicos ou políticos.

O certo é que o Brasil, por um lado, é composto por uma grande diversidade de culturas interagentes; e por outro lado, está sujeito à tecnologia galopante de hoje (2018). Isso significa que uma “recriação”² da cultura está em ação, ação que, no Brasil, tem sua especificidade. E uma reinvenção da educação - segundo Boff, comentando o livro de Muniz Sodré, a educação reinventada – que

nos deve ajudar na descolonização e na superação do pensamento único, aprendendo com as diversidades culturais e tirando proveito das redes sociais. Deste esforço poderão nascer entre nós os primeiros brotos de outro paradigma de civilização que terá como centralidade a vida, a Humanidade e a Terra que alguns também chamam de civilização biocentrada (BOFF, 2012, *homepage*).

A proposta do autor é inserir um olhar transdisciplinar ao processo educacional. Este olhar permitiria equacionar problemas e conflitos atuais levando em conta as dimensões filosófica, sociológica, histórica, antropológica e simbólica. Diz ainda Muniz Sodré: “Apesar das transformações na organização do mundo e nas formas de poder, as populações sul-americanas mantêm a especificidade de

2 Cf.: SODRÉ, 2012.

suas formas de simbolizar e representar o real, levantando questões importantes para a coexistência das diferenças humanas” (SODRÉ, 2012).

Como o cientista social deve se aproximar de uma realidade extremamente dinâmica e complexa como esta da recriação de uma cultura? Consideramos aqui que os meios da análise clássica não são mais suficientes. A relação objetiva entre sujeito e objeto já foi invalidada pelas descobertas da física quântica, entre outras. Teorias sobre o evolucionismo cultural se desgastaram. Novos paradigmas emergem quase unanimemente para as várias ciências, e cada vez mais o próprio conceito de ciência diz respeito ao conhecimento múltiplo.

Diante deste cenário, convém direcionar-se para a fenomenologia poética proposta por Gaston Bachelard (1989), na tentativa de compreender a realidade através da imagem, deixando-se levar pela polissemia do discurso. Nessa perspectiva, qualquer produto científico é o resultado da interação entre dois sujeitos. A ciência, nessa perspectiva, não é um meio de descobrir verdades, mas uma hermenêutica criadora de universos. Assim, congressos internacionais compostos pelos representantes de várias ciências, várias artes, várias formas de conhecimento tradicional, se multiplicam.

A proposta de Bachelard (1976) de que a imagem é primeira, foi alvo de muitas controvérsias. Para o nosso propósito aqui, tomaremos esta imagem primeira no sentido mais antropológico para o qual o mais fundamental para a compreensão das culturas e sociedades, é a sua visão primeira do universo. A ordenação do espaço e do tempo é a base sobre a qual irá se constituir a cultura em seus diversos detalhes: organização social, economia, arquitetura, etc., e toda a sua criação artística. Por exemplo, para certas culturas, a imagem primeira do universo faz com que se ordene o espaço a partir da dicotomia bem/mal, colocando o bem no alto e o mal em baixo (paraíso/inferno), e faz com que o tempo seja considerado linear, tendo começo e fim previstos; para outras, bem e mal são complementares e se localizam em torno do universo e o tempo é considerado cíclico. Na primeira, segundo Gilbert Durand, serão valorizados: as linhas retas, a exclusão, a clareza que permite distinguir o bem do mal, o amigo do inimigo, a ascensão, o herói masculino e as armas, o poder, a luta, etc.; o tempo linear traz a imagem da morte como um fim, como vivência de angústia. Na segunda, serão valorizados: as linhas

curvas, a inclusão, a noite de paz onde as diferenças se igualam, a descida interior, o feminino e o aconchego, a proteção; o tempo cíclico traz a imagem da morte como renascimento. Entre estes dois “polos”, existem sem dúvidas, muitos matizes intermediários mesclando as características citadas.

Esta visão primeira do mundo é explicitada nos relatos míticos. Por este motivo, Gilbert Durand vai considerar que qualquer conhecimento sobre o ser humano deve passar antes pelo mito. Se a imagem é primeira, ela é essencialmente simbólica, remetendo a uma representação específica do mundo.

Na sequência da fenomenologia poética, no intuito de captar a dinâmica social, a utilização da noção de “trajeto antropológico”, isto é, o incessante intercâmbio existente, no nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social (DURAND, 1997), é essencial. O autor assume que a linguagem universal para a compreensão de uma cultura pela outra não é o discurso racional, mas o nível simbólico no qual, confrontado com a angústia existencial que surge da consciência da passagem do tempo e da morte, todos os homens se encontram. Cada cultura constrói pois a sua própria dinâmica, o seu próprio trajeto antropológico.

Para ter acesso a um “trajeto” específico, Gilbert Durand propõe uma metodologia, ou seja, um conjunto de métodos centrados no estudo da base mítica de todo relato (o próprio mito, as obras literárias, a produção artística, um conjunto de entrevistas etc.). Esses métodos, segundo o autor, devem vir para somar-se aos já existentes. Eles são baseados no pressuposto já citado de que, para o homem, a imagem é primeira. Diz ele:

É doravante de entendimento comum que antes de ter a possibilidade de objetivar e conceituar seus desejos, suas necessidades, seus medos, o homem criou a imagem simbólica e a integrou a um fabuloso mundo dos gênios e demônios. Ele *dialetizou* esta difusa e coletiva mitologia através do rito, da lenda, das criações plásticas, das cosmologias, das religiões, do teatro, da literatura - e cada indivíduo, por sua vez, representa incansavelmente esse drama coletivo enriquecido do seu drama pessoal (DURAND, 1997, p. 38).

A primeira proposta, então, para compreender – e não explicar – como ocorre a dinâmica sociocultural num espaço e num tempo determinados, é fazer uma mitocrítica:

um método de crítica literária ou artística que centra o processo compreensivo sobre o relato mítico inerente ao significado de todo relato. É concebida como um método de crítica que é a síntese construtiva entre as várias críticas literária e artística, nova e antiga, que até agora competiam esterilmente. A mitocrítica considera que estrutura, história ou ambiente sócio-histórico, assim como o aparelho psíquico, são indissociáveis, e fundam o conjunto compreensivo ou significativo da obra de arte, e especialmente do relato literário (DURAND, 1979, p. 183).

A mitocrítica põe em evidência, em um autor, na obra de uma época e de um determinado ambiente, mitos diretores e suas transformações significativas. Ela mostra que cada modelo cultural tem uma determinada espessura mítica onde se combinam e se afrontam mitos diferentes. A mitocrítica toma como postulado de base que uma “imagem obsessiva”, um símbolo médio, para ser não somente integrado a uma obra, mas ainda para ser integrante, motor de integração de toda a obra de um autor, deve estar ancorado em um fundo antropológico mais profundo do que a aventura pessoal registrada nos estágios do inconsciente biográfico (DURAND, 1979, p.183). Sendo este fundo antropológico justamente a dinâmica subjacente à cultura, o trajeto antropológico: “os semblantes da obra que a mitocrítica dá a ver, e as figuras míticas que caracterizam uma época, vistos pela mitanálise, se olham, e por este olhar cruzado, nos olham em nossa singular modernidade” (GERMANAZ, 2014, p. 109)³.

Teoria e mitodologia despertaram logo grande interesse no campo da educação. Na Universidade de São Paulo, a Faculdade de Educação cria o CICE (Centro de Estudos do Imaginário, Cultura e Educação) com José Carlos de Paula Carvalho e Maria Cecília Sanchez Teixeira, principalmente, desenvolvendo um trabalho pioneiro que logo irá se estender por todo o Brasil. Esta área de estudo fundada em 1986 faz parte de um quadro epistemológico ampliado, do paradigma

³ Tradução nossa.

holonômico, no qual se situa a Antropologia das Organizações e da Educação, cujos estudos têm por base a Antropologia da Complexidade de Edgar Morin, a Antropologia do Imaginário de Gilbert Durand e a Sociologia do Cotidiano de Michel Maffesoli, além de outros autores da mesma orientação teórica⁴.

Na Universidade Federal Fluminense, há muitos anos, Iduina Mont'Alverne Chaves organiza encontros e congressos: destaca-se o V Colóquio Internacional Imaginário, Educação, Mitanálise e Utopia (2013) com a participação do professor da Universidade do Minho (Braga), que muito tem publicado sobre o tema: Alberto Filipe Araújo. No Maranhão, destacam-se as atividades do professor João de Deus Vieira Barros (UFMA), “apresentando a aula-performática, uma forma de ensinar que mescla arte, ciência, imaginário e senso comum na transmissão de temas relevantes da atualidade” (2003). Entre outros.

Marcos Ferreira-Santos observa que:

Pelas Artes, religamo-nos à dimensão sagrada e efetuamos uma releitura do mundo e de nós mesmos, pois as artes são, nessa perspectiva, a materialização dos arquétipos ou, ainda, a corporificação das imagens primordiais que se canalizam como forças mobilizadoras de nossa alma, respostas humanas e divinas ao drama da existência (2014, p. 178).

Diz Gilbert Durand:

Pela arquetipologia, pela mitologia, pela estilística, pela retórica e pelas belas-artes, sistematicamente ensinadas, poderiam ser restaurados os estudos literários e reequilibrada a consciência do homem de amanhã. Um humanismo planetário não se pode fundar sobre a exclusiva conquista da ciência, mas sobre o consentimento e a comunhão arquetipal das almas. Assim, a antropologia permite uma pedagogia e reenvia naturalmente a um humanismo de que a vocação ontológica manifestada pela imaginação e suas obras parece constituir o coração (1984, p. 498).

O autor destaca ainda a eficácia heurística e científica de todo procedimento que parte do arquétipo entendido como “entidade dinâmica” portadora de imagens.

4 Cf.: além desses autores, as publicações de Maria do Rosário Silveira Porto.

Os programas políticos, a mídia, colocam há anos a necessidade de se dar educação... mas que educação? Este questionamento não aparece. José Carlos de Paula Carvalho, a respeito da educação na cultura ocidental, escreve que:

A educação e as organizações educativas são instrumentos culturais desse colonialismo cognitivo: é o etnocentrismo pedagógico e o correlato psicocultural do “furor pedagógico”, uma gestão escolar autoritária e impositiva para nivelar as diferenças das culturas grupais por meio do planejamento. O etnocentrismo consiste na dimensão ético-política da mesma problemática cuja dimensão psico-antropológica envolve a Sombra ou Inconsciente (PAULA CARVALHO, 1997).

O que deve ser ensinado? como dominar a natureza e o outro, ou como harmonizar-se com a natureza e com o outro? Para trazer elementos para esta discussão iremos estabelecer algumas comparações entre a cultura francesa e a de matriz africana no Brasil.

Uma ilustração da relação ética/estética em sala de aula é aquela relativa à atitude do corpo. Nos padrões europeus, a criança deve estar sentada, ereta, imóvel e muda. Corresponde a uma visão de mundo, uma ética, que considera que: o homem é superior aos outros animais, o corpo é inferior à alma e distinta da mesma, o aprendizado se faz através da dominação (dos desejos, dos movimentos, dos sentimentos, da curiosidade, da alegria, do entusiasmo, entre outros, e também do outro e da natureza). Em casa, a criança não fala enquanto um adulto estiver falando, deve ter um “emploi du temps”, isto é, deve ter todas as horas de seu dia anotadas numa folha de papel com as tarefas correspondentes enumeradas, não deve correr nem gritar e, claro, deve obedecer aos pais. Desta forma, há pouco espaço para o diálogo. A estrutura heroica do imaginário se encontra em pleno vigor.

Já no candomblé:

as populações africanas não pensam por contradição, isso não faz parte de sua estrutura cognitiva, elas pensam por analogia e participação (Bastide, 1990), obedecendo aos princípios de inclusão, complementaridade, integração,

respeito à diversidade e às diferenças. Desta forma, operam em um ‘universo interligado, compreendido por analogias e funcionando no plano das funções simbólicas, com o objetivo de promover o bem-estar de todos e de cada um’ (OLIVEIRA, 2003, p. 89) .

Andréia Lisboa de Sousa, no Grupo de Trabalho sobre “Matriz africana: educação e ética”, ressalta que:

as culturas africanas assentam-se em três pilares básicos: oralidade, relação dinâmica com a ancestralidade e sincronicidade entre o espaço histórico (*aye*) e o espaço sagrado (*orun*). A oralidade dá sustentação às histórias humanas e sagradas desses povos. Entre os iorubas (povo da África Ocidental: Nigéria, Togo e Daomé), a “oratura” sustenta-se nos Versos Sagrados de Ifá, transmitidos pelos mais velhos aos mais jovens, iniciados na tradição. Essa é a forma de veiculação do axé (força vital ancestral), inoculado no rito de passagem iniciático. A relação dinâmica com o ancestral não o segrega no passado. Pelo contrário: o ancestral – histórico e mítico, orixá – está presente no dia a dia do fazer humano. Ele é o elo que liga o ioruba ao mundo sagrado, *orun*. Mundo que retroalimenta os sonhos e as realizações dos seus descendentes. (SOUZA, 2005, p. 05).

Neste caso o diálogo existe e é essencial. E a estrutura do imaginário predominante não é mais a heroica (DURAND), é a sintética. Existem formas de ensinar e aprender que vinculam o afeto e a sabedoria, muitas vezes ancestrais. Isso conduz a um novo tempo, o kairós distante da pedagogia iluminista. É preciso aprender, a duras penas, a caminhar para o processo iniciático. E ele se faz fora da lógica iluminista, porque as verdades da alma são de natureza distinta das verdades do intelecto⁵.

Monique Augras (2008) tem mostrado a importância dos modelos míticos nos terreiros de candomblé. Neste espaço, onde sagrado e profano não se distinguem, quem educa são primeiramente os orixás. Não é pensável uma educação que não esteja simultaneamente centrada no indivíduo, na sociedade e no cosmos.

5 Observações de Elda Rizzo em correspondência particular.

Com outras palavras, Alberto Filipe Araújo e Iduina Mon'Alverne Chaves (2017), mostram a importância do imaginário na formação da criança:

todo aquele que se quer formar imaginativamente com consciência tem que aprender a amar tanto o poder dos conceitos (racionalidade científica-animus) como o poder das imagens (imaginário do devaneio-poética-anima) porque é na sua base que o sujeito se relaciona e fala com o mundo, quer na perspectiva do modo do animus (mundo dos conceitos), quer na perspectiva do modo da anima (mundo das imagens). (ARAÚJO & CHAVES, 2017, p. 90).

Pedagogia é primeiramente arte e ciência de ensinar, de proporcionar conhecimento. Deve-se levar em conta que toda pedagogia está obrigatoriamente inserida em um contexto cultural. Ora, toda cultura, por sua vez, é produto do imaginário.

Finalizando, consideramos que da imagem da galáxia à confecção do tacho de barro a mesma visão de mundo, com sua ordenação de tempo e espaço, está em ação. Tanto para a ordenação do universo, quanto para a criação a partir do barro, para a criação em geral tanto científica quanto artística, estão presentes os mesmos schemes, os mesmos arquétipos, as mesmas constelações simbólicas, o mesmo trajeto antropológico, em uma comunidade e um tempo dados.

Referências

- ARAÚJO, Alberto Filipe; CHAVES, Iduína Mont'Alverne. Educar para a Imaginação. **Revista Memorare**. Tubarão, SC, v. 4, n. 2 esp. dossiê II, p.73-105, maio/ago. 2017.
- AUGRAS, M. **O duplo e a metamorfose**. São Paulo: Vozes, 2008.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, G. **O novo espírito científico**. São Paulo: Eldorado, 1976.
- BARBIER, Régis Alain. **Da formulação teológica da consciência**. Consequências Políticas. 2013. Disponível em: <<http://iup.org.br/artigos/natureza-e-importancia-dos-arquetipos-para-o-panteismo/>>. Acesso em: 12, dez. 2018.
- BOFF, L. Reinventando a educação. 2012. Disponível em: <<https://leonardoboff.wordpress.com/2012/05/24/reinventando-a-educacao/>>. Acesso em: 12, dez. 2018.
- DURAND, G. **Figures mythiques et visages de l'œuvre**. De la mythocritique à la mythanalyse. Paris: Berg International, 1979.
- DURAND, G. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**. 10.éd. Paris: Dunod, 1984.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FERREIRA-SANTOS, M. Mitologias na arte: labirintos iniciáticos em Francisco Brennand (Fórum). In: **Revista de estudos da faculdade messiânica**. Saberes em ação. Ano 02, n.04, jul./dez. 2014. p. 167-191.
- GERMANAZ, N. Hommage à Gilbert Durand. In: **Studi Francesi**. Discussioni e comunicazioni. N.172 (LVIII | I), 2014, p. 108-112. Disponível em: <https://journals.openedition.org/studifrancesi/2043>. Acesso em: 12, dez. 2018.
- OLIVEIRA, David E. de. **Cosmovisão africana no Brasil – elementos para uma filosofia afrodescendente**. Fortaleza: LCR, 2003.
- PAULA CARVALHO, J. C. **Etnocentrismo: inconsciente, imaginário e preconceito no universo das organizações educativas**. Palestra

proferida nos Seminários de Cultura, Escola e Cotidiano Escolar. FEUSP, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32831997000200014>. Acesso em: 12, dez. 2018.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes**. Petrópolis: Vozes, 2012.

SOUZA, Valores afro-brasileiros na educação. (Proposta pedagógica). In: **Fórum EJA**, 2005. Disponível em: <http://www.forumeja.org.br/er/files/Proposta%20Pedag%C3%B3gica_3.pdf>. Acesso em: 12, dez. 2018.

Orides & Eurídice: a ânima de uma fontela

Marcos Ferreira-Santos¹



Orides Fontela, fotografia por Ines Guerreiro

*a filosofia, fruto da maturidade humana,
emerge lentamente da poesia e do mito,
e ainda guarda as marcas de co-nascença,
as pegadas vitais da intuição poética*

– Orides Fontela

¹ Folklorista e professor de mitologia da Universidade de São Paulo. Livre-docente, pós-doutoramento em hermenêutica simbólica (Universidade de Deusto, Bilbao, Euskal Herria - País Basco).

<i>como quem se lança do cais...</i>	
<i>o grande pássaro enleva</i>	<i>semente-lágrima do milagre</i>
<i>e leva, palpitante e rubro,</i>	<i>na face que abre</i>
<i>ao encontro folha e vento</i>	<i>se abre liquefaz...</i>
<i>sol e louro risos e ais...</i>	
<i>lua e lágrima sal e espuma</i>	<i>desdobra, desdobrando-se</i>
<i>liquefaz...</i>	<i>na dobra</i>
<i>úmidos segredos deslizando entre pétalas</i>	<i>galho verde que se inclina verga no vento</i>
<i>suor saliva</i>	<i>verde ramo arqueando</i>
<i>sêmen</i>	<i>do broto que hesita e enxerga paz orvalho que cai gota que se liquefaz...</i>

– *liquefaz*, Marcos Ferreira-Santos (1998)

Aria largheta massa di voce sconosciuta: *ilustre desconhecida*

Orides Fontela é poetisa ou poeta. Ou sacerdotisa? Creio que o próprio verbo de ligação seja desnecessário: *Orides Fontela poesia*. Quanto ao gênero, diz ela: “*a poesia não tem sexo, o*

poeta tem sim, o poeta homem é uma coisa, mas poetisa era uma coisa menor, era machismo, o termo 'poetisa' desvalorizava o trabalho da mulher”²

O que dizer desta pessoa senão aquilo que sua obra deixou?

Dizer que foi filósofa importa? Dizer que entrou ao magistério e, talvez diante do tumulto ruidoso e hostil da sala de aula – muito pouco propícia à poesia – se refugiou em meio aos livros como bibliotecária (quando foi readaptada) em seu amor tátil às crisálidas retangulares da palavra, seria importante?

Gwirá Rupá é o barulho dos pássaros quando chegam à aldeia para se alimentarem, se refrescarem, brincarem e saírem voando de novo. É o tempo da educação das crianças no mundo guarani. Se escola fosse boa, aprendia a lição e não tinha paredes³.

Fico sempre com a voz de Bachelard nos dizendo que pouco importa a biografia de um poeta. Tagarelas despejam informações inúteis nas cansativas biografias que nos entendiam.

Daí, se tomamos a poesia em seu ímpeto de devir humano, no auge de uma inspiração que nos proporciona a palavra nova, de que nos pode servir uma biografia que nos diz o passado, o pesado passado do poeta?⁴

Mas, eu quero suas imagens! Dizia ele, num ímpeto que também me nutre. Quero deliciar-me nas constelações imagéticas que dialoguem com minha solidão ao ter contato com a solidão da pessoa poeta.

Sim, o deleite é solitário. Assim como a dor. Assim como a *poiésis*, a criação.

Um excesso de infância é um germe de poema. Zombaríamos de um pai que por amor ao filho fosse ‘apanhar a lua’. Mas o poeta não recua diante desse gesto cósmico. Ele sabe, em sua ardente memória, que esse é um gesto de infância. A criança sabe que a lua, esse grande pássaro louro, tem seu ninho nalguma parte da floresta. Assim, as imagens da infância, imagens que uma criança pode fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios de poeta.⁵

2 Orides Fontela, 1996b.

3 Marcos Ferreira-Santos, 2009 – Exposição “*Espaços e tempos do brincar*”, SESC Ipiranga/Lab_Arte – FEUSP.

4 Bachelard, 1996, p. 9-10.

5 Bachelard, 1996, p. 95.

Mas, temos o impulso de querer compartilhar a experiência, numa cumplicidade possível de solidões, numa já sabida inútil tentativa de comunicação. Merleau-Ponty já asseverava que diante da impossibilidade de dizer, tentamos de novo. E de novo. É verdade que o filósofo coxeia. A pessoa poeta também.

É tão difícil juntar a vida e a obra! Pode o biógrafo ajudar-nos? [...] Quem não está na prisão nas horas de melancolia?⁶

E assim, *a um passo do pássaro, res... piro*. Emblemático verso de Orides. Queima-se a coisa (*res*) em sacrifício para o voo. O voo do poema. O voo da criação. *Poiésis*.

poesia não é loucura nem ficção, mas sim um instrumento altamente válido para apreender o real⁷.

Nesse sentido, seu ideal de poesia “*acolhe o irracional, o sonho, inventa e inaugura os campos do real, canta*”⁸. Altamente convergente com Bachelard, o velho investigador na solidão à luz da chama de uma vela: “*o absurdo é normalmente um conceito da inteligência; como constituí-lo no próprio reino da imaginação?*”⁹. O próprio Bachelard expõe seu contato íntimo com as palavras e o dilema do pensador frente ao devaneio necessário para que a palavra possa fecundar a ânsia e estruturar o trabalho de animus. Angústia que eu também compartilho no inferno de querer compartilhar, ao modo do racionalismo poético, uma experiência significativa com a palavra:

Sou, com efeito, um sonhador de palavras, um sonhador de palavras escritas. Acredito estar lendo. Uma palavra me interrompe. Abandono a página. As sílabas da palavra começam a se agitar. Acentos tônicos começam a inverter-se. A palavra abandona o seu sentido, como uma sobrecarga demasiado pesada que impede o sonhar. As palavras assumem então outros significados, como se tivessem o direito de ser jovens. E as palavras se vão, buscando, nas brechas do vocabulário, novas companhias, más companhias. Quantos conflitos menores não é necessário resolver quando se passa do devaneio erradio ao vocabulário racional! Pior ainda quando, em vez de ler, ponho-me a escrever. Debaixo da pena, a anatomia das sílabas desenrola-se lentamente. A palavra vive, sílaba por sílaba, sob o risco de devaneios internos. Como mantê-la em bloco, adstringindo-a às suas servidões habituais na frase esboçada, uma frase que possivelmente vai ser riscada do manuscrito? O devaneio não ramifica a

6 Bachelard, 1996, p. 10.

7 Fontela, 1998, p. 13.

8 Fontela, 1998, p. 13.

9 Bachelard, 1990, p. 232.

frase começada? A palavra é uma vergôntea que tenta vir a ser um râmulo. Como não devanear enquanto se escreve? É a pena que devaneia. É a página branca que dá o direito de devanear. Se ao menos fosse possível escrever só para si! Como é duro o destino de um fazedor de livros!¹⁰

Nesta arborescência de uma forma de sentir e pensar afroameríndia, em aproximações espirais, simbólica reflexão meditativa, passeando pelos vestígios míticos, cavoucando as palavras em suas nascentes, frescas fontes e pedras sonoras de inscrições rupestres das almas viajantes; entre o devaneio gracioso de uma dádiva e a exigência da investigação atenta do mundo como texto e trama, pretendo juntar meu quinhão à apreciação da obra de Orides Fontela. Espirais de um pensamento caramujo, ou *caramujo-flor* na expressão de Manoel de Barros, mas ainda pautado na partitura de Orides:

*A superfície
suave convexa
não revela seu dentro:
apenas brilha.
A entrada
estreita abóboda
é sóbria sombria
gruta.
A sequência
rampa enovelada
se estreita num pasmo
labiríntico.
O fim
limite íntimo
nada é além de si mesmo
ponto último.
A saída
é a volta¹¹.*

Sim, sua obra é o que nos interessa e o legado que ela nos deixou. Não sua biografia maculada pelos clichês jornalísticos de “ditos” críticos. Um dos exemplos execráveis deste “profissionalismo” de gaveta está numa reportagem do desprezível semanário chamado “Veja”, que acabou acarretando um maior isolamento entorno de Orides. Diz o horrível texto:

10 Bachelard, 1996, p. 17.

11 *Caramujo* (Transposição, 1969), Fontela, 2006, p. 40.

Quem se der ao trabalho de observar aquela mulher de andar trôpego, curvada feito um ponto de interrogação, não raro num solilóquio ininteligível em que ressoam imprecações, pode pensar, ali vai outra dessas figuras bizarras que pululam no centro de São Paulo, movida a álcool, desespero, desesperança. No caso de Orides Fontela, a conclusão é verdadeira apenas em parte [...] com exceção de Marilena Chauí que diz ter uma paciência infinita, ninguém quer ver Orides pela frente¹².

Mas, *para não dizer que não falei das flores*, me debruço aqui na biografia apenas para apresentá-la a quem não a conhece:

Orides nasceu em São João da Boa Vista, no interior de São Paulo: “*Também chamada de ‘Cidade dos Crepúsculos Maravilhosos’, está graciosamente incrustada nas colinas anteriores à Serra da Mantiqueira, na divisa com Minas Gerais*”, num 21 de abril em 1940, mesmo dia que, em 1142, morre Mestre Pierre de Abelard em Paris, autor de “*Sic et Non*”, mestre da dialética socrática no início da universidade ocidental – a mesma que incendiou seus escritos; morre Nina Simone em Paris, em 2003; dia em que se “*comemora*” o enforcamento de Tiradentes (1792) – mais um inconfidente como Orides; posteriormente acontece em 1989 o protesto com 100.000 estudantes na Praça da Paz Celestial em Beijing na China, outros inconfidentes; e a inauguração de Brasília (1960), deslocando o centro da velha e decrépita imperial capital do Rio de Janeiro; e a invasão do Brasil pelos portugueses ávidos de extrair riquezas – não povoar. Segundo ano da segunda guerra mundial. Governo da ditadura Vargas.

Orides morou na avenida São João, 2044, apto. 51 no centro velho, tendo já peregrinado por vários endereços e morando de favores, antes e depois.

Como ela própria diz, “o problema é “moradia”, para a comida e para a roupa é suficiente, mas o aluguel sempre sobe tremendamente e o ordenado não sobe”¹³. É preciso mudar de novo e de novo. Só quem já passou pelo drama de romper laços com os espaços constantemente para tentar a vida algures, sabe que cedo se instala uma resposta árquica de viajor que, imediatamente, na constelação de imagens subsequente, valoriza os detalhes do instante. Sempre flutuante, sempre transitório, sempre “nunca mais”. Daí a fome poética de captar o instante em que se vive e com toda a intensidade possível, destilar os segundos que nos acompanharão na memória futura dos dias de hoje:

12 Sabino, Mario (1995). *A métrica da solidão*. São Paulo: Revista Veja.

13 Orides Fontela, *apud* Marques, 2000.

*Livres fragmentos:
constelações em fuga
dissonância.
Livres fragmentos
e a livre unidade
livremente aceita
(jogo maior
além da infância)¹⁴.*

A pessoa, então, não corresponde à obra. Evidente que não. A obra exige outra resposta.

Foi com *Gerda Schoeder*, sua amizade mais duradoura iniciada em 1968, que buscaram residência na Cidade Universitária da USP. Elas se tornaram inseparáveis. “*Era também, dos amigos de longa data, a única que a suportava na intimidade*”, afirma Castro (2015). Sua amiga até os últimos dias, foram, de forma pioneira, as primeiras mulheres a morarem no CRUSP, conjunto residencial dos alunos da USP na cidade universitária no, então, distante bairro do Butantan (ainda em construção naqueles anos com a cessão obrigatória de 4/5 da fazenda original do Instituto Butantan). Tudo isso, pois não tinham onde ficar depois do incêndio criminoso do prédio da rua Maria Antônia (a antiga faculdade de filosofia) pelo CCC - *comando de caça aos comunistas*, alunos reacionários da Universidade Mackenzie e a polícia militar, na famosa batalha da rua Maria Antônia. Sinal dos tempos.

*Estado de sítio
estado de sido
estase¹⁵.*

No final dos anos 80, Antônio Cândido, que havia redigido o prefácio para *Alba, lhe conseguiu o valor de uma* bolsa de estudos da Fundação Vitae. O propósito era poder comprar uma casa. Mas, assim como na cena trágica do filme “*Terra Estrangeira*” (1996, direção de Walter Salles e Daniela Thomas como codiretora, Brasil/Portugal), a mãe do personagem Paco (interpretada por Laura Cardoso) tem um ataque cardíaco depois do pronunciamento na televisão da então ministra da Fazenda, Zélia Cardoso de Mello, quando anuncia o confisco das poupanças no famigerado *Plano Collor* (março de 1990). Orides, igualmente, vítima do confisco, perdeu suas economias.

14 *Quadros*, fragmento (Transposição, 1969), Fontela, 2006, p. 26.

15 *Stop* (Helianto, 1973), Fontela, 2006, p. 114.

o Brasil até hoje não saiu do esquema de senhor e escravo, a nossa elite ainda é senhores, os latifundiários, e o povo é povo, é para servir, não vai ser corrigido pelo governo, só vai ser corrigido pelo povo quando o povo acordar¹⁶.

Gustavo Castro (2015), em sua biografia, “*O enigma Orides*”, nos dá um flash de seu cotidiano:

Na pequena cozinha, um cesto de frutas com laranjas e bananas e um fogão. Não se via geladeira. Algumas panelas velhas, três pratos e potes de vidro em que guardava chá verde, pão e arroz integral, único alimento que cozinhava às vezes para si. Entre os utensílios, o bule oriental, lembrança dos tempos zen-budistas, com o qual servia chá-verde às visitas. No quarto, um guarda-roupa grande e velho, que comprara de segunda mão, e o tatame onde dormia.

Aos dezesseis anos, seus primeiros versos são publicados em 1956 no jornal “O Município” daquela cidade, apenas um ano após ter iniciado o curso Normal (magistério). Mas já havia escrito quadrinhas e primeiros versos na infância. Manoel de Barros nos aclara o surgimento precoce da poesia na forja da infância e pré-adolescência:

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas. Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor, esse gosto esquisito. Eu pensava que fosse um sujeito escaleno. – Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, o Padre me disse. Ele fez um limpamento em meus receios. O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nada... E se riu. Você não é de bugre? – ele continuou. Que sim, eu respondi. Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas – Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os araticuns maduros. Há que apenas saber errar bem o seu idioma. Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática¹⁷.

16 Orides Fontela, 1996b.

17 *Livro das Ignorâncias*, Manoel de Barros, 1993 (BARROS, 2010).

A própria Orides afirma em entrevista que o gosto dos nada se lastreia em sua própria jornada:

A pessoa quer uma transcendência e uma continuidade. Alguém aposta numa religião, ou aposta em filhos, ou aposta em uma obra. Minha aposta é uma obra. É uma aposta real. Olha, eu não tive filhos. Não tenho nada a não ser essa obra, nada¹⁸.

Porém, ao mesmo tempo, a obra ressalta o nada das coisas mundanas. Em sua compaixão com aqueles que nem isso tiveram em vida, acrescenta:

o que vou dizer de mim mesma? Estou aí escrevendo meus poeminhas... Eu acho que o único motivo de eu estar neste planeta é eu escrever meus poeminhas, tudo o mais o que eu fiz não deu certo, a profissão, o namoro, e tudo o mais não deu em nada, enfim, já é alguma coisa, para muito gente não sobra nem isso¹⁹.

Em 1967, Orides vai para a capital de São Paulo tendo recebido como “prêmio” pelas excelentes notas no curso Normal (magistério) o cargo de professora primária. Mas sem que ela quisesse isso, em função da necessidade de um trabalho e salário, acabou aceitando o desafio, indo lecionar numa escola no bairro da Penha, na zona leste da capital. E empreende a viagem.

*Viajar
mas não
para
viajar
mas sem
onde
sem rota sem ciclo sem círculo
sem finalidade possível.
Viajar
e nem sequer sonhar-se
esta viagem²⁰.*

Dura tarefa para uma alma frágil e potente. Então, ingressa também no curso de Filosofia da Universidade de São Paulo – USP, formando-se em 1972: “a poesia poderia tornar-se seca e não espontânea. Mas dei sorte (!) de não me tornar filósofa... Pobre e vindo apenas do Normal só con-

18 Fontela, 1998c, p. 166.

19 Orides Fontela *apud* Marques, 2000.

20 *Viagem* (Rosácea, 1986), Fontela, 2006, p. 213.

*segui terminar o curso. Mas me diverti muito*²¹. Essa *aluna-mestra* assustou seus contemporâneos, professores e estudantes. E continua assustando.

Míope, na contradição entre a figura frágil de uma mulher magra e quase sílfide, e os óculos grossos de uma miopia avançada, tinha uma presença, no mínimo, marcante. Mas, como pessoa que era, ninguém conseguia ficar indiferente em sua companhia. Foi premiada com o Jabuti de Poesia, em 1983, em função do livro *Alba*, e recebeu também o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, 13 anos depois, pelo livro *Teia*, em 1996. *Post mortem*, em 2007 o Ministério da Cultura homenageou-a com a Ordem do Mérito Cultural, categoria Grã Cruz. Quando Maria Helena Teixeira de Oliveira, prima da poeta, foi quem recebeu a condecoração das mãos do Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva. A cerimônia aconteceu no Palácio das Artes, na cidade de Belo Horizonte. Em 2017, com uma parceria entre a Academia de Letras de São João da Boa Vista, a UNIFAE com seu projeto “Memória Viva” e a Prefeitura Municipal, criou-se o *Memorial Orides Fontela*, no interior da biblioteca da UNIFAE, onde se encontram agora seus objetos pessoais resgatados, os prêmios, sua cadeira de balanço, e as cinzas da poeta que desejou ser cremada, sendo feita a exumação de seu corpo até então enterrado no cemitério de Campos do Jordão. Assim, pretende-se manter sua memória e divulgar sua obra ímpar na poesia contemporânea brasileira.

Numa carta ao tradutor de seus livros em francês, confidencia:

sou muito pobre e não dá pra tomar a iniciativa, claro, e além disso estou doente há meses (não grave, acho que sará logo). Só me resta ficar em casa e torcer²².

Morreu num 02 de novembro de 1998, dia de finados, ou na tradição huasteca, *día de los muertos*. Um bom dia para se morrer. Espero que os ancestrais de todas as partes tenham vindo celebrar sua passagem, com um imaculado vinho:

*Para os anjos a
água. Para nós
o vinho encarnado
sempre*²³.

21 Fontela, 1998, p. 10.

22 Orides Fontela, carta, 21/03/1998, *apud* Dantas, 2006, p. 158.

23 *Bodas de Caná*, fragmento (Alba, 1983), Fontela, 2006, p. 157.

Arroz integral, rosas e muita dança. Morreu de tuberculose, envolta em muita falta de ar (o *prana* rarefeito em tempos de barbárie), sangue misturado às secreções do pulmão, implorando à sua guia Senhora dos Abismos, dos íferos noturnais de uma ânima andeja, *mulier viator*:

*Senhora
das feras
e esferas
Senhora
do sangue
e do abismo
Senhora
do grito
e da angústia
Senhora
noturna
e eterna
– escuta-nos!²⁴*

Tuberculose com suas costumeiras febres vespertinas em que o frio quase insuportável toma conta do corpo debilitado, tiritando feito o tremeluzir da estrela, mais estrela, que próxima:

*Tranquila explosão
fria
fora do tempo e
nos olhos
esplêndida
solitária
no ápice do amor
tremeluzia²⁵.*

E a incessante sudorese noturna, brotando e goticulando a água de dentro, transbordando pelos poros do jarro de barro do corpo, como se a própria ânima fosse se esvaindo sufocada pelo calor:

*A CHUVA
lavou-me
toda*

²⁴ *Prece* (Teia, 1996), Fontela, 2006, p. 319.

²⁵ *Estrela* (Rosácea, 1986), Fontela, 2006, p. 203.

*sem deixar vestígios
de ontem.
NOITE
Vaso
negro
e o silêncio uma flor
branca²⁶.*

Sem mais forças, esvaída pela sudorese, pela falta de ar, pela febre e pela solidão intransponível, aceita a morte como sua última convidada e desfalece no falecimento da fala, mergulhando no rio Lete, do apagamento da memória. Sucumbe. Ou se constela nos rios lácteos das estrelas que tanto amou, nos dando ainda uma direção, um norte, um oriente em sua obra?

*Ó rio
subterrâneo ao ritmo
do sangue
ó água
frígida clara
que elimina toda a
sede
ó água abissal
sem gosto
nem vestígio algum
de tempo
ó fonte
sem mais música audível: água
densa
que nos limpa de todas
as palavras²⁷.*

Inscrita na lápide a mensagem que era ela própria, de volta aos inferos, roçando a raiz das árvores e sendo acariciada pelas fontes subterrâneas, Orides Fontela antecipou muitos anos antes o que deveria estar em seu epitáfio:

*O murmúrio não cessa. Nunca a
fonte
deixará de cantar
oculta
(...)*

²⁶ *Rosas*, fragmento (Rosácea, 1986), Fontela, 2006, p. 234.

²⁷ *Letes* (Alba, 1983), Fontela, 2006, p. 193.

*e tudo oculto sob árida
lápide
sob o contínuo deslizar
das formas
e tudo oculto
mas água
sempre²⁸*

Seus coveiros não liam poesia. A antecipação não se cumpriu como mensagem na lápide. Mas, cumpriu-se sob a lápide.

Trágico que por estes dias não conseguiu ver publicada sua participação no livro sobre “poesia e filosofia”. Dizia ela em carta para Pucheu, o organizador da publicação:

Em 15 de julho de 1997, em outra carta no mesmo tom, muito diferente da fama que tinha por todos os lados de ter um temperamento difícil, Orides me escrevia: ‘Pucheu, alegre-me saber que o texto serve. Não que eu ache uma maravilha, não está muito inspirado, e tem um certo tom... adolescente, mas é suficiente principalmente por ser totalmente sincero. Se sou assim mesmo, que fazer? Tarde para mudar, e não desejo ser ‘intelectual’, poeta é o bastante. Obrigada, e vamos ao livro. Nem que meu texto seja o mais curto e fraco, participar dele é importantíssimo para mim. Espero novas notícias. Abraços, Orides Fontela’. Mal sabia ela que o texto dela, tão rascante, seria o que eu mais amaria do livro. E, pelo que eu soube, não apenas eu²⁹.

Não fosse a enfermeira que, recolhendo seus pertences após sua morte, encontrou o livro, não saberíamos que se tratava de Orides Fontela naquele sanatório de Campos do Jordão. A enfermeira encontrou um exemplar do livro “Teia”. É sua última teia que a “salva” - para nós - de ser enterrada como indigente. Muito além da teia estereotipada como arte mágica de *Aracne*, ela teceu a teia de sua aranha, *Anansy* afro, *Ñanduty* guarani, *Ariadne* oriental, como armadilha, sensível e vivente, trabalho dos dias, grávida de si mesma, e no centro dela Orides esperava:

*A teia, não
mágica
mas arma, armadilha*

²⁸ *Murmúrio*, fragmento (Alba, 1983), Fontela, 2006, p. 176.

²⁹ Pucheu, 2018.

*a teia, não
morta
mas sensitiva, vivente*

*a teia, não
arte
mas trabalho, tensa*

*a teia, não
virgem
mas intensamente
prenhe:*

*no
centro
a aranha espera³⁰.*

E desta espera, o caminho de retorno às origens. O centro não é *topói*, lugar onde se chega, mas afinação da existência, justa tensão entre a corda e a lira brincando com o silêncio. Bruce Lee nos esclarece:

Um caminho sugerido: busca da verdade, consciência da verdade, percepção da verdade, entendimento da verdade, vivência da verdade, domínio da verdade, esquecimento da verdade, esquecimento do portador da verdade, retorno à fonte original – onde a verdade tem suas raízes e descanso no nada³¹.

Mas esta “*bavardage*” tagarelice biógrafa (ao menos aqui tangenciada pela sua obra) deve bastar aos famintos dos “detalhes” de uma poeta. Eles, os detalhes biográficos, não explicam a obra. Nem mesmo são fulcro de onde se materializa uma obra poética, seja ela textual, pictórica, fílmica, sonora, plástica. As histórias muito repetidas escondem as estórias que realmente nos interessam:

Essas **histórias**, filhas das **horas** que nos devoram, mais atrapalham do que nos servem quando queremos acessar o que há de essencial em nós. Apenas quando devidamente entrelaçadas ao que há de eterno em nós, o que há de estórias em nós, é que essas narrativas mestiças, filhas do sonho com a razão, abertas para o imemorial, podem carregar o gérmen da felicidade, a semente da cultura que, assim realizada, é um outro nome para a esperança.³²

³⁰ *Teia* (Teia, 1996), Fontela, 2006, p. 275.

³¹ Lee, 2003, p. 25.

³² Rubira, 2015, p. 286.

Afirma Bachelard muito assertivamente:

Nele mesmo, para ele mesmo [o poeta], a obra não dominou a vida, não é a obra um perdão para aquele que viveu mal? [...] A crítica literária psicológica nos dirige para outros interesses. De um poeta ela faz um homem. Mas nas grandes realizações da poesia o problema permanece inteiro: como pode um homem, apesar da vida, tornar-se poeta?³³

A obra que se realiza mantém diálogos profundos com outra paisagem muito mais selvagem que somente uma *arqueomemória* pode roçar, que uma compreensão mítica pode nos ajudar a compreender, que uma abertura sensível pode incrementar o gozo da fruição estética e transcendente. Jamais explicar: jamais expor as *plicas* (dobras, em latim) que fazem parte do próprio fenômeno. Quanto se tenta *ex-plicar* alguma coisa, ou seja, se tenta por para fora as dobras internas do fenômeno, se obtém um plano racionalizado que, ao mesmo tempo, destrói o fenômeno como tal, submetendo-o à lógica causal da explicação racional em seus modelos teóricos já dados de antemão. Este é o dilema obsessivo das científicidades. Como escapar da morte do fenômeno ao explicá-lo? Ora, abrindo-se mão da compulsão explicativa ocidental e mergulhando na compreensão do fenômeno tal como ele se apresenta, em sua totalidade contraditória, paradoxal, oximorônica, e ao mesmo tempo, complementar e simultânea. Compreensão do fenômeno é a chave hermenêutica e fenomenológica, por excelência. Suspende, por um momento, nossos *pre-juízos* e *pré-conceitos*, para tentar captar o fenômeno. Merleau-Ponty afirma em sua fenomenologia da percepção:

Ela se redobrará, pois, indefinidamente, ela será, como diz Husserl, um diálogo ou uma meditação infinita, e, à medida mesmo que permanece fiel a sua intenção, não saberá jamais para onde vai. A não conclusão da fenomenologia e sua aparência incipiente não são o sinal de uma falha; eram inevitáveis porque a fenomenologia tem como tarefa revelar o mistério do mundo e o mistério da razão³⁴.

Entre estes mistérios, aqueles que se podem *profundizar* e aqueles que deverão permanecer no halo misterioso de onde provém (se podem ser revelados, então, não eram mistério, ensina Berdyaev), cabe um esclarecimento sobre a noção aqui adotada de arqueomemória.

33 Bachelard, 1996, p. 10.

34 Merleau-Ponty, 1971, prefácio “*O que é a fenomenologia?*”, p. XVIII. Ele próprio credita a última expressão a Georges Gusdorf, naquele momento (1945) preso na Alemanha pelos nazistas. Mestres se engendram.

Algumas atualizações na nomenclatura mais usual nos estudos simbólicos de nossa tradição investigativa me parecem necessárias. A mitohermenêutica que vimos desenvolvendo como estilo de investigação³⁵, precisamente, por trafegar no entre saberes dos estudos do imaginário, nos exige certa independência mitodológica que as obras da cultura e das artes nos exigem para acompanhar o seu próprio dinamismo e evitar a clássica armadilha da lógica aristotélica, do pensamento cartesiano e dos racionalismos idealistas ou materialistas em que o fenômeno estudado se encaixa numa teoria já formada de antemão e, assim, se conforma o fenômeno aos moldes já preestabelecidos à sua revelia:

*Ter
asas
é não ter
cérebro
ter cérebro
é não ter
asas*³⁶.

Mas não seriam estes paradoxos impenetráveis a um *cogito* reflexivo aristotélico e cartesiano? A um *pensamento de sobrevoos*³⁷ que se recusa a habitar as coisas próprias? Então, somos convidados a adentrar e a adensar o núcleo dissipativo da experiência estética. Uma outra porta de entrada? Uma outra forma de peregrinar pelas dúvidas? Uma outra forma de habitar o coração da substância artística? Outro *Orpheu* linguageiro, outro *Tyrésias* vidente, outro *Hermes* andarilho?

O mesmo ocorre entre estudos que se inserem na virada paradigmática já anunciada desde o início do século XX e que seguem com escorrências em direção a uma outra *bacia semântica*, para utilizar a metáfora hídrica e heurística de Gilbert Durand.

Para evitar os deslizos contemporâneos da banalização consumista em termos mitológicos em tempos midiáticos que confundem as musas, as artes filhas de sua mãe *Mnemosine*, a própria memória, afirmando ser a “*mussarela*” a personificação da “*musa dos queijos*” (*sic*).

Aqui exagero nas tintas para dar um pouco o desesperante quadro atual de contaminações do qual sempre tive muita preguiça de contestar, em virtude das massificações em tempos de internet: muita *deformação*, pouca *informação* e quase nenhuma *formação* para filtrar

35 Ferreira-Santos, 1998 e 2005; Ferreira-Santos & Almeida, 2012, entre outras publicações.

36 *Voos* (Teia, 1996), Fontela, 2006, p. 291.

37 Merleau-Ponty, 1992.

aquilo que seja importante para esta ou aquela trajetória. Tem sido um pouco cansativo tentar “limpar” o terreno para aclarar aquilo que investigamos.

Em nossas investigações conjuntas vimos avançando para outra nomenclatura, numa perspectiva mais afroameríndia, que escape das armadilhas e infinitas discussões sobre estes termos que esbarram em uma filiação mais ortodoxa, ou mais ou menos heterodoxa, à herança da psicologia analítica junguiana ou pós-junguiana: termos como *inconsciente coletivo*, *arquétipo*, *imagem arquetípica*, *ânima & animus*.

Sem entrar no mérito da contribuição de Jung à psicologia, que é indiscutível em nossos pontos de vista e, sobretudo, na origem anárquica, naturalista e artística; e no desdobramento dos estudos do *Círculo de Eranos* (1933-1988).

No entanto, seguimos aqui a igualmente selvagem intuição poética de Paulo Leminski:

Fatos não se explicam com fatos, fatos se explicam com fábulas. A fábula é o desabrochar da estrutura, arquétipo em flor [...] Sob as espécies da fábula, pensa-se o impensável, invade-se o proibido, viola-se o interdito [...] As histórias, sozinhas, se contam entre si³⁸.

A imagem guaranítica e, ao mesmo tempo, taoísta reúne no mesmo movimento o essencial do drama vegetal: a floração se dá no umbrátil *desdobrar*, *desdobrando-se* – sem nenhum outro recurso que os próprios, em seu tempo oportuno e em seu singular ritmo. Assim, o é na concepção de *poty* (floração) guarani em sua ontologia; assim como na flor de lótus, *padme*, tanto nas vertentes hindustanis, zen, budista ou zen budista. Nesta configuração sensível, o arquétipo em flor desabrocha em narrativas.

E as narrativas se engendram como metáforas de metáforas, desabrochando pelo fio crepuscular das espirais.

Seres se traduzem, tudo pode ser metáfora de alguma outra coisa ou de coisa alguma, tudo irremediavelmente metamorfose. [...] Se tudo pode ser metáfora de qualquer coisa e qualquer coisa pode ser traduzida numa coisa qualquer, não há centro, o centro pode estar em qualquer parte, ao mesmo tempo, ou nunca estar em lugar nenhum³⁹.

Neste aspecto, Leminski ressoa a mesma frase naif do aprendiz de poeta, o personagem Mario Ruppulo, carteiro de Pablo Neruda, no romance de Skármeta em tradução fílmica, *Il*

38 Leminski, 1994, p. 21-23.

39 Leminski, 1994, p. 25-26.

Postino (dirigido por Michael Radford, 1994): conversando sobre os problemas da ilha, repentinamente, Neruda lhe declama um poema sobre o mar, repetindo seu nome nos látegos das ondas contra as rochas. Pedindo a opinião do carteiro sobre o poema que declamara, Neruda se surpreende e se alegra com o uso de uma metáfora. Mario dizia que havia sentido enjoo com a declamação de Neruda⁴⁰. A corporeidade, como nó de significações vividas⁴¹, é sempre a parteira de todas as imagens *árquicas*, assim como na percepção arguta e compadecida pelo corpo humanizado atrás do santo, em São Sebastião, pela pena de Orides:

As setas
 - cruas – no corpo
as setas
no fresco sangue
as setas
na nudez jovem
as setas
 - firmes – confirmando
 a carne⁴².

Racionalmente, Neruda explicava ao carteiro que se tratava do ritmo do poema. Mario complementa sem saber se conseguiria expressar-se: *“Me senti como um barco sacudido pelas palavras”*.

Diante da metáfora que acabara de dizer, Mario não acredita que havia conseguido e se recrimina por ter sido accidental. Neruda insiste dizendo que *“não é necessário ser intencional, as imagens surgem espontaneamente”*. Neste momento, Mario lhe faz a pergunta principal que desconcerta o poeta chileno:

- Então, tudo o que existe no mundo – o céu, as nuvens, a chuva, etc. – tudo o que existe no mundo é metáfora de alguma outra coisa?

Neruda não tem como responder e lhe promete uma resposta depois de um banho no mar. Assim o carteiro penetra no coração da poesia e da capacidade de simbolizar: liberta os objetos e os sentimentos do casulo de seus conceitos e lhes amplia o significado e o sentido no tráfico que o pensamento metafórico estabelece entre as coisas do mundo e seus elementos:

40 *“Como se a declamação já não fosse, sumariamente, uma tempestade do verbo, uma paixão de exprimir!”* (Bachelard, 1990, p. 183).

41 Merleau-Ponty, 1992.

42 *São Sebastião* (Helianto, 1973), Fontela, 2006, p. 108.

Todos os objetos, desde que se libere seu sentido simbólico, tornam-se signos de um intenso drama. Tornam-se espelhos aumentadores de sensibilidade! Nada mais no universo é indiferente, desde que se conceda a cada coisa a sua profundidade⁴³.

É, precisamente, na profundidade das coisas que Mario descobre e liberta a palavra fecundante que ultrapassa os ouvidos para penetrar n'alma. Desliza da superfície das ideias fáceis e clichês para amalgamar a matéria dos sentimentos de um espírito liberto em sua criação⁴⁴.

Adoto a expressão “*árquico*” ou “*árquica*” para me referir às manifestações figurativas das formas arcaicas – os “*arquemas*” – incrustados na corporeidade através das gesticulações corporais, como reservatório de imagens cosmogônicas da infância, e que vão conformar uma determinada estrutura mítica de sensibilidade, os símbolos culturais bem como os ideários e ideologias.

Este fulcro dinâmico, pré-reflexivo do ser selvagem (como em Merleau-Ponty) alimenta a vida das narrativas míticas em sua tríplice articulação entre o passado imemorial da espécie (*arché*), o presente vivido de onde se efetua a recepção da narrativa em função de sua própria trajetória autoformativa; e o devir (*télos*) com as novas possibilidades de ação e modos distintos de existir (para além do modo ocidental). Este é o mito como o entendemos em seu *ecossistema árquico*: o universo das relações dialéticas e recursivas entre a ambiência (*umwelt*) e a corporeidade humana que resulta em atitudes e significações subjetivas *matriciais*, isto é, que vão modelar respostas existenciais comuns que podem ser expressas em uma narrativa ancestral (mito).

Uma perspectiva mais mitohermenêutica de viés simbólico e antropológico implica sempre na adoção de uma visão calcada na diversidade étnica. Nos isentamos aqui de indicar sua gênese e complexo heurístico de estilo de investigação e convidamos o leitor a percorrer as obras de referência para tal, devidamente indicadas na bibliografia.

O importante ponto de convergência destes vários estudos é o fato de remeterem-se à *tessitura* (ao mesmo tempo, musical e arquitetural) ancestral e arcaica da gesticulação cultural: nossa *arqueomemória*.

43 Bachelard, 1994, p. 136 .

44 Ferreira-Santos, 2004, p. 72-73.

Um pássaro arcaico
 (com sabor de
 origem)
 pairou (pássaro arcano)
 sobre os mares.
 Um pássaro
 movendo-se
 espelhando-se
 em águas plenas, desvelou
 o sangue.
 Um pássaro silente
 abriu
 as
 asas
 - plenas de luz profunda -
 sobre as águas.
 Um pássaro
 invocou mudamente
 o abismo⁴⁵.

A corporeidade é a base da formação das imagens que afloram no acervo imaginário da espécie humana. Todos os gestos volitivos ou não, dominantes posturais, respostas reflexológicas, reações emocionais derivam de *schémes* corporais desenvolvidos pela espécie (unidade vertical) e que vão ganhando matizes específicos em cada lugar geográfico e tempo histórico (variedade sociocultural). Uma *unitas multiplex*, como sugeriria nosso sapateiro remendão setecentista, *Jacob Boehme* (1575-1624).

Neste sentido, também resulta útil a proposta interpretativa de Edgar Morin em nossa herança de um cérebro triúnico: *reptiliano, primata (mamífero) e humano*.

A concepção de arqueomemória tal como foi utilizada para a memória da guerra civil espanhola⁴⁶ ou ainda nas investigações sobre a violência⁴⁷, ou ainda mais próximo ao nosso referencial ao investigar a pedagogia imaginal e os processos formativos (ROSITO & SAGGESE, 2010) são também concepções convergentes.

Todavia, o privilégio da *arché* como referência ao ancestral leva em conta as diferenciações gregas entre aquilo que é ancestral, mais antigo, primevo; e aquilo “que rege” alguma

45 *Gênesis* (Helianto, 1973), Fontela, 2006, p. 125.

46 Yago, 2006.

47 Rocha, 1998 e 2002.

coisa, por ter esta natureza arcaica, tudo aquilo que deriva desta concepção primeira, desembocando numa espécie de “hierarquia”. Ambas concepções, segundo Heidegger em 1939⁴⁸, devem ser pensadas em conjunto⁴⁹, sob pena de privilegiarmos uma ou outra dimensão.

No primeiro caso, o fenômeno pode degradingolar para uma gerontocracia; no segundo caso, num conservadorismo extremo de caráter totalitário. Riscos de sempre.

Em nosso estilo de investigação mais interdisciplinar, nos interessa o liame que existe na pessoa, liame herdado da arqueomemória da espécie que se articula com sua memória pessoal; em sua trifurcação simultânea a partir das investigações de Paul McLean (1913-2007): o *cérebro reptiliano* (arquiencéfalo - no bulbo raquidiano e cerebelo - responsável pela ação autônoma neurovegetativa), o *cérebro mamífero primata* (paleoencéfalo - no sistema límbico - responsável pela ação volitiva); e o *cérebro neomamífero humano* (neoencéfalo - no neocortex - responsável pela ação racional)⁵⁰.

A outra vertente convergente é aquela coordenada por Edgar Morin a partir dos anos 70 na primeira tentativa europeia de cooperação multidisciplinar entre as ciências naturais e as ciências humanas, no *Centre Royaumont pour une science de l'homme* (*Fondation Royaumont – CRSH*) (*Centro Royaumont para uma ciência do Homem*)⁵¹, organizada pelo CIEBAF (*Centre international d'études bio-anthropologiques et d'anthropologie fondamentale*), cujo conselho tinha pensadores como Jean-Pierre Changeux, François Jacob, André Leroi-Gourhan, Emmanuel Le Roy-Ladurie, Claude Lévi-Strauss, Salvador E. Luria, Edgar Morin, Jacques Ruffié e Jacques Monod.

Segundo este último, o centro tinha o objetivo de criar as condições de uma colaboração permanente entre biólogos, antropólogos, etnólogos e pesquisadores em ciências sociais com motivações convergentes a promover uma *nova ciência* fundamental do Homem e da Mulher. O *moto* da estratégia intelectual era integrar tanto os fundamentos complementares de toda organização social, quanto a dimensão biológica e a dimensão sociocultural, promovendo novas formas de pesquisa nos diversos estabelecimentos universitários e laboratórios existentes⁵².

48 Heidegger, 1998.

49 Eland, 2018.

50 McLean, 1973.

51 Centro Royaumont para uma Ciência do Homem (1978).

52 Evelyne Sullerot, prefácio de *"Le Fait féminin"*, Paris: Fayard, 1976, p. 20-21.

O ponto mais importante desta concepção triúnica do cérebro é compreender a natureza múltipla e arcaica da arqueomemória que não se restringe à memória pessoal e muito menos aos entendimentos enviesados das várias teorias difusionistas ou evolucionistas. Nossa arqueomemória é portadora de comportamentos e significação profundas ainda reptilianas, como também primatas antes ainda do salto quântico neomamífero que levou ao *homo sapiens* e à *mulier sapiens*. Os três cérebros em *chiasma* (troca de material genético) podem manter sua herança arcaica e, ao mesmo tempo, incrementar suas potencialidades plásticas. Por isso, a arqueomemória (de longa duração) ultrapassa a memória pessoal da curta duração existencial: atravessa-a, conforma-a e, ao mesmo tempo, não se confunde com ela.

Neste sentido, os *schémes* corporais tornam nossa gesticulação essencialmente cultural, pois dela é que derivam os arquemas, matrizes imagéticas, que, por sua vez, engendrarão, simultaneamente e de maneira antagônica, mas também complementar, as vias:

— *mitopoética*: a imagem árquica mantendo ainda seu movimento, exigindo um fio narrativo que vai se transformar em mitos (*mitopoiésis*) e, a partir deles, as várias tradições culturais; e a

— *racionalização*: a imagem árquica perdendo sua força e mobilização, permanece apenas como capa superficial do signo que vai se decompondo em palavras, conceitos, ideias, que por sua vez, vão conformar o aparelho cognitivo e seus ideários e ideologias.

A predominância de uma via ou outra, na estória pessoal ou na vida comunitária ou social, evidencia o dinamismo imaginário das configurações históricas e geográficas. Por isso, as investigações, estudos e leituras, no campo simbólico, serão sempre ricas, abertas, reflexivas, sensíveis sem a necessidade das operações de demonstração lógica ou furor classificatório nas taxonomias recorrentes, mas absolutamente significativas nas ressonâncias e correspondências que tais leituras possibilitam através das jornadas imagéticas, privilegiando seu incessante movimento e constelação. Num *concerto grosso* canoro de sopro (em ânima) e cordas (em animus), feito de fermatas e ostinatos, tentei abordar estes deslizamentos classificatórios no âmbito dos estudos sobre o imaginário e postular uma forma musical de abordagem dos movimentos da *imagem-lembrança-sonora*, articulando o imaginário como arcabouço e a imaginação como sua operadora básica⁵³.

53 Ferreira-Santos, 2017.

Diante da interdisciplinaridade que este enfoque exige, atualizamos o termo “inconsciente coletivo” pela noção mais aberta e oxigenante de “arqueomemória”, esta memória coletiva da espécie em seus vários matizes que dialogam com as heranças netamente corporais e aquelas herdadas do complexo simbólico cultural no constante processo de juvenilização/cerebralização através das articulações entre os três cérebros, distintos e, ao mesmo tempo, complementares e de funcionamento simultâneo.

Portanto, assim pretendemos nos afastar das questões de cunho “psi”, ainda que num nível simbólico, para privilegiar a “arché”, a ancestralidade nesta urdidura biocultural dos símbolos que engendram nossas imagens cosmogônicas na corporeidade e sua relação com o tempo e a finitude.

Assim, atualizando a reflexão, utilizaremos os términos derivados da mesma matriz etimológica, arché, no sentido da imagem mais ancestral e arcaica deste arcabouço da gesticulação cultural como árquico (em vez de “arquetípico”) e de arquema (em vez de “arquetipo”), no sentido que a unidade mínima ancestral (arché) engendra significados e sentidos (sema) atualizados pela variação histórico-geográfica cósmico social. Embora se constitua numa determinada “forma”, a denominação de arquema reforça a necessidade de acompanhar seu movimento, evitando as cristalizações que acompanham todas as classificações mais ou menos patológicas em seu desenho, ou mesmo na compulsão classificatória da pessoa investigadora.

Aqui também seguimos a lição de René Guénon⁵⁴, no privilégio arquetípico e sagrado ao rukh (ângulo) e seu plural “arkh” (oculto) no sentido árabe que, latinizado, nos deu os “arcãos”. Aqueles que regem o espaço no sustentáculo das vigas e colunas do espaço construído por serem mais antigos que os antigos, ancestral. Sua relação com o radical grego “arkhē” é mais que notório. Em árabe, *rukh el-arkân*, “a pedra angular”, lugar ou ser que funciona como limite e comunicação entre a criação (el-Khalq) e o criador (El-Haqq): “o único e exato ‘lugar’ pelo qual se pode efetuar a saída do Cosmo”⁵⁵. Em hebraico: *rosh pina*, a pedra angular.

Nesta paisagem crepuscular, convém lembrar três características principais do mito hermesiano que Gilbert Durand vai descobrindo em suas investigações e que, aqui em nossos estudos, aplicam-se à especificidade do regime crepuscular de imagens:

54 Guénon, 1989, p. 258-259.

55 Guénon, 1989, p. 259.

— a *potência do ínfimo*: o *puer aeternus*, a eterna criança (inventando a música através da lira e da flauta de Pã) e seu caráter ágil, precoce e, ao mesmo tempo, a grandeza das coisas pequenas;

— a *persona mediadora*: o intermediário, a troca, o roubo, como veículo (*metáfora*) que muda as coisas de lugar (daí ser patrono dos intérpretes, dos professores e dos ladrões); e

— a *persona psicagoga*: o guia, o iniciador, o civilizador⁵⁶. Aquele que inicia novo ciclo no renascimento sobre o fim do ciclo anterior de maneira floral ou como *phoenix*. Ou de maneira ainda mais shamânica: a *persona mistagoga*: aquela que nos inicia nos mistérios.

É difícil expor ou arvorecer constelações de imagens da arqueomemória com seus arquemas e mitemas, se o público ouvinte ou o leitor, diante dos termos “arquetípico”, “arquético” ou “inconsciente coletivo”, imediatamente nos aprisiona numa recepção psicológica, psicanalítica ou junguiana, muito distante da perspectiva antropológica, mítica e simbólica que propomos.

O pensamento, exprimindo-se numa imagem nova, se enriquece ao mesmo passo que enriquece a língua. O ser torna-se palavra⁵⁷.

A própria Orides Fontela parece respaldar nossas precauções mitodológicas quando assevera:

tem coisas que você pode atribuir ao inconsciente, ou superconsciente, ou o que diabo for. E eu não sei como pintaram. Simplesmente não sei [...] eu adoro ler Jung para aprender mitologia. Ele sabe tanto de referências, mitologias, uma coisa e outra. Isso me interessa. A teoria dele, não compro⁵⁸.

Então, deveras importante é também assinalar como me utilizo das noções de *ânima & animus*. Para além da herança junguiana, temos a clara concepção de que “*o ser humano é uma síntese da pessoa e do cosmos, do Logos e da terra, do homem e da mulher [...] é um ser integral, andrógino, ao mesmo tempo solar e telúrico, lógico e elementar*”⁵⁹. Portanto, percebemos aqui não uma

56 Durand, 1979, p. 148.

57 Bachelard, 2001, p. 3.

58 Fontela, 1998c, p. 161-163.

59 Berdyaev, 1935, p. 90.

polarização dicotômica entra a ânima (alma) e o animus (espírito): “*toda avaliação operando uma divisão entre dois reinos já é um começo de enfermidade*”⁶⁰.

*a sabedoria não consiste em tentar arrancar o bem do mal, mas em aprender a cavalgá-los*⁶¹.

*- mas eis que a palavra
canto/forvivência
re-nascendo perpétua
obriga o fluxo
cavalga o fluxo num milagre
de vida*⁶².

Assim, o ser humano é um ser andrógino, o ser humano na construção de sua pessoa nos exibe um *gradiente* de matizes entre um e outro, pois, ainda que antagônicos, são complementares. Eis o paradoxo ontológico e ético, geralmente esquecido, que degradingola em dominações de gênero, explorações, discriminações sexistas, hierarquizações.

Como totalidade, o ser pessoa, homem e mulher, possui este gradiente de sensibilidade matriz das narrativas míticas e dos ideários, religião e ciência, que separados não nos possibilitam usufruir da complexidade e beleza de sua trama urdida no fluir dos dias em que, face à facticidade dos acontecimentos, se tinge mais numa coloração ou outra, na busca sempre difícil (senão irrealizável) de um equilíbrio conflitual originário e arcaico, a *Ungrund*, como dizia o sapateiro Jacob Boehme. Não se trata, portanto, de uma noção ligada às questões sexistas ou de gênero, pois habita tanto o homem como a mulher.

O princípio masculino é, por excelência, um princípio criador; o princípio feminino, por excelência, é um princípio procriador⁶³.

Um de caráter extrovertido e outro de caráter introspectivo, ânima & animus formam parte de um mesmo processo dinâmico de sístole e diástole da existência. Afirma Bachelard:

Queremos simplesmente mostrar que o devaneio, no seu estado mais simples, mais puro, pertence à ânima. Certamente, toda esquematização corre o risco de mutilar a realidade; mas ajuda a fixar perspectivas. Digamos, pois, que, para nós, de um modo geral, o sonho noturno pertence ao animus e o deva-

60 Berdyaev, 1935, p. 345.

61 Lee, 2003, p. 22.

62 *Tempo*, fragmento (Transposição, 1969), Fontela, 2006, p. 13.

63 Berdyaev, 1935, p. 92.

neio à ânima. O devaneio sem drama, sem acontecimento, sem História, nos dá o verdadeiro repouso, o repouso do feminino⁶⁴.

Berdyae⁶⁵, retomando o velho *Bachofen*⁶⁶ de *Das Mutterrecht* (O direito materno, 1861), e avançando para além de suas limitações como mitólogo cristão (e, portanto, evolucionista e messiânico), nos esclarece que o espírito masculino (*solarismus*) tem como emblema o sol. A lua é o princípio intermediário [eu diria, *crepuscular*], meio masculino e meio feminino (*tellurismus lunar*). A terra é o princípio feminino., é a matéria, a carne no sentido místico da palavra: ligação íntima entre matéria e maternidade (*tellurismus ctônico*), ânima como alma do mundo.

Então, melhor se compreende por que o princípio masculino (*animus*) é, por excelência, antropológico e pessoal; enquanto o princípio feminino (*ânima*) é, por excelência, cósmico e coletivo⁶⁷.

A consciência e a reflexão pertencem à via espiritual (*animus*), enquanto o sensível e o êxtase pertencem à via do diálogo entre as almas (*ânima*). O trânsito entre as duas vias se dá a todo momento e a todo instante se reconfigura na tarefa solitária da construção comunal da pessoa. *Yin* e *yang* na mônada do *chi* □ taoista. Somente o ocidental vê no *chi* apenas dois elementos. No interior do zen (muito mais filosofia do que religião) são sempre três elementos (o que os alquímicos chamam de *tertium datur*): *yin*, *yang* e o dinamismo entre os dois.

Derivado do *jain*, forma de vida e filosofia hindustani do séc. V introduzida por *Mahavira*, “jain”, etimologicamente, significa “conquistador de si mesmo”. Somente nesta condição torna-se um fazedor de “*vau*” (caminho). Na recepção chinesa, conhecida como *zen*, trata-se do “*tao*” (também caminho) e que dialoga igualmente com a *tariqa* (caminho) sufi. Aqui se concebe que todos os seres animados ou inanimados possuem “*vija*”, a energia vital e, portanto, são vivos e possuem alma e consciência. Para o ocidental apressado, lembremos de imediato:

64 Bachelard, 1996, p. 20.

65 Berdyae⁶⁵, 1935, p. 88.

66 *Johann Jakob Bachofen* (1815-1887), jurista, filólogo, antropólogo e antiquário suíço, professor de direito romano. A obra se intitula: *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart: Verlag von Kraiss und Hoffmann, 1861 (Direito Materno: uma investigação sobre a ginecocracia do velho mundo de acordo com sua natureza religiosa e jurídica). Foi uma das influências de *Andrés Ortiz-Osés* nas investigações sobre o *matrialismo* basco, do qual compartilho as investigações ampliando-as para o universo afroameríndio, sobretudo, quéchua e guarani.

67 Berdyae⁶⁷, 1935, p. 87.

não se trata de *animismo*. Animismo é o comportamento ocidental que empresta “vida” às suas “maquininhas” artificiais: automóveis, celulares, computadores, smartphones, caixas eletrônicos, robots e demais penduricalhos do modo de vida ocidental urbano e “*contemporâneo*” (sic).

*Que mito subsiste
- que infância -
sob este Sol que ternura
nos resta?*⁶⁸

*“Vi que tudo o que o homem fabrica vira sucata:
bicicleta, avião, automóvel.
Só o que não vira sucata
é ave, árvore, rã, pedra”*⁶⁹

Finalmente, cabe explicitar que adoto uma concepção mais musical destas tessituras onde evito a adoção do termo “equilíbrio” para tratar das adaptações que os organismos, funções ou símbolos exercem ou a que são submetidos para uma equilibração homeostática. A razão para isso se encontra no fato de que o termo “*equilíbrio*”, altamente contaminado pelos discursos contemporâneos, tende a ter uma recepção ligada à imagem de algo, portanto, estático e sem conflitos. O equilíbrio na concepção ocidental elimina a sua principal característica que é o dinamismo. Assim, adoto a expressão *afinação*. Trata-se de perceber como é premente a necessidade de “*afinar*” nossas cordas e instrumentos para que possam ressoar e vibrar na mesma frequência, nas harmonias conflituais da música: justaposição de tons e timbres distintos formando uma tessitura complexa e dinâmica que está na raiz da própria execução da obra enquanto realização espaçotemporal. Diriam os compositores renascentistas regendo sua obra:

Laissez vibrer! Lasciare suonare!

O instrumento afinado, por sua vez, afina a corporeidade, que afina a alma e que afina o espírito e que, por seu turno, afina a existência no mundo dado e na natureza a que pertence.

*Nunca amar
o que não
vibra
nunca crer*

⁶⁸ *Sol*, fragmento (Helianto, 1973), Fontela, 2006, p. 91.

⁶⁹ Manoel de Barros (BARROS, 2010).

*no que não
canta*⁷⁰.

Ajuste constante das vibrações que emanam da conexão profunda (ungrund) que temos; mas que a civilização nos faz esquecer. Daí o valor mítico de *Mnemósine* (para citar a tradição grega, apenas por exemplo), a mãe da memória e suas filhas: as musas das artes.

A atividade artística não se encontra na própria arte. Ela penetra em um mundo mais profundo no qual todas as formas de arte (de coisas vividas internamente) fluem juntas, e onde a harmonia da alma e do cosmos no nada possui seu resultado na realidade⁷¹.

A afinação, recurso universal entre as várias culturas independentemente da escala musical adotada, pressupõe o exercício sempre experimental de improviso, percorrendo o gradiente de possibilidades cromáticas nos tons e semitons. Em nossas investigações, *afinação* (nunca equilíbrio estático) entre ânima e animus, entre pessoa e comunidade, entre potência e latência, entre transcendência e imanência, entre pulsão e adaptação, entre abertura e facticidade, entre um traste e outro do instrumento há um universo de possibilidades por onde o dedo desliza.

*Na oposição se completam
os arcanjos contrários
sendo a mesma existência
em dois sentidos.
(...)
Interfecundaram-se no mesmo
bloco de ser e de silêncio
coluna viva em que a memória
cindiu-se em dois horizontes.
(Sim e não no mesmo
abismo do espírito.)*⁷²

Esta parece-me ser a tarefa da investigação sincera e das aproximações aos mistérios da existência humana e animal.

Neste ínterim, Orides Fontela recheia seu cotidiano com os gatos que ama e odeia, na mesma intensidade. Diz ela:

⁷⁰ *Narciso*, fragmento (Teia,1996), Fontela, 2006, p. 340.

⁷¹ Lee, 2003, p. 24.

⁷² *Oposição* (Helianto,1973), Fontela, 2006, p. 116.

*Vulto do deus sutil
indecifrado
na casa
o imperecível mito
se aconchega⁷³*

O gato era venerado no Antigo Egito e, por conta do brilho de seus olhos que refletem o ciclo lunar (íris minguante, diminuta, crescente e cheia), era considerado um animal lunar. Animal totem de Ísis, também personificada na Lua, enquanto Osíris, o Sol.

*I
Os gatos
secretos
saltam
somem no abstrato
escuro.
II
Gatos no
negro
fluem: fosforecem
arranham vidros destroçam
espectros
farejam todos
os rumos⁷⁴.*

De maneira ainda mais arcaica, o próprio gato era considerado uma deusa, *Bastet*, e frequentemente eram mumificados em sarcófagos. Um *sistro* descoberto por arqueólogos, instrumento musical de percussão, semelhante a um chocalho de metal com discos ou varas de metal em seu interior que vibram ao serem manuseados, que teria pertencido à própria Ísis, se vê em seu cimo, uma miniatura de gato⁷⁵.

O objetivo da arte não é promoção unilateral do espírito, da alma e dos sentidos, mas sim a abertura de todas as capacidades humanas (pensamento, sentimento, vontade) para o ritmo da vida no mundo da natureza. Assim, a voz silenciosa será ouvida.⁷⁶

Então, resulta mais apropriado e, talvez mais facilmente compreensível, minha insistência ao longo dos anos ao me debruçar no estudo ou, simplesmente, no devaneio anímico

73 *O Gato*, fragmento (Helianto,1973), Fontela, 2006, p. 124.

74 *Gatos*, fragmento (Teia,1996), Fontela, 2006, p. 314.

75 Blavatsky, 1980, p. 95.

76 Lee, 2003, p. 24.

– mas, ambos sempre comprometidos com a *poiésis*: a criação – considerando o movimento da imagem, pois ela além do caráter imagético visual, possui um lastro na memória pessoal ou na arqueomemória e se organiza no fio da narrativa muito mais como tessitura e, portanto, possui pulso, duração, ritmo, melodia e *leitmotivs* que se repetem. Numa palavra: a imagem nunca é apenas imagem. Ela é “*a menudo*”, frequentemente: *imagem-lembrança-sonora*.

*Fita-nos o cristal, vácuo
de onde emergem rosas
pássaros.
Fita-nos o tempo. Viva
a infância nos rememora⁷⁷.*

Neste mesmo sentido, afirma Rubira, contadora de estórias:

percebo que as estórias tradicionais são feitas de uma estirpe de palavra que é uma imagem-lembrança-sonora, que nos convida não apenas a caminhar pelos seus mapas iniciáticos, mas a dançar por entre elas, com elas, num bailar labiríntico daqueles que buscam compreender-se a si mesmo e ao mundo, resultando nessa cartografia imaginária musical que nos leva além⁷⁸.

Assim exposta a razão destes termos atualizados, podemos entender que no exercício fenomenológico há uma indispensável necessidade da redução fenomenológica, a *epochè* (“restrição” em grego, termo utilizado pelos céticos para suspender as crenças), como suspensão provisória para a descrição daquilo que aparece – o fenômeno. Exercitar o olhar como que da primeira vez, diz Orides Fontela:

*Entra furtivamente
a luz
surpreende o sonho inda imerso
na carne.
Abrir os olhos.
Abri-los
como da primeira vez
– e a primeira vez
é sempre.⁷⁹*

⁷⁷ *Espelho*, fragmento (Alba,1983), Fontela, 2006, p. 181.

⁷⁸ Rubira, 2015, p. 269.

⁷⁹ *Alba*, fragmento, Alba (1983), Fontela, 2006, p. 147.

Do grego, *phainomenon*, ou latim tardio, *phaenomenon*: aquilo que se manifesta, aquilo que aparece, portanto, fato, ocorrência ou aspecto sempre passível de observação. Sua raiz etimológica possui *phaino*: fazer brilhar; *phôs*: luz que torna algo visível. Em maior verticalidade, a raiz proto-indo-europeia de luz é *luc*; com a raiz indo-europeia *leuk*: *iluminar ou do ser luminoso*; derivando o adjetivo grego *leukós*: *brilhante, puro, claro, branco*. *Phai* grego que dialoga também com o verbo hebraico, *hayah*, com o mesmo significado de “*aparecer*”.

Se de um lado o fenômeno, passível de observação, pois se trata daquilo que aparece; a luz *phai* é complemento necessário de algo que não é visível, nem dizível, o “*noúmeno*”, o númen, númeno, a “*essência*” de algo, ou como prefiro denominar a *potência do ser*, latente, em vibração. A partícula *nous* se disseminou na tradição filosófica como mente interna, o olho da alma, razão intuitiva e capaz de perceber aquilo que não se manifesta. Portanto, o noúmeno é aquilo que é conhecido sem o recurso dos sentidos pelo olho da alma. Ou, simplesmente, o númen sagrado que existe independentemente de nossa apropriação subjetiva. Mas, se a consciência é sempre consciência de algo, como nos ensina a fenomenologia (de Husserl a Merleau-Ponty), a consciência, então, vai se deslocando gradativamente, na verticalidade da reflexão sensível, daquilo que é pautado por uma expressão verbal racional para o âmbito mesmo da percepção (incluindo-se aí na reversibilidade dos sentidos, a intuição também como sentido, assim como a visão, tato, cinestesia, paladar, olfato). Eis, para mim, o grande valor da reflexão madura merleaupontyana: a percepção já é consciência. Se percebe (tautologicamente), então, que o ser selvagem pré-reflexivo na sua relação com o mundo já dado, de forma encarnada, excede e ultrapassa a razão.

A fenomenologia é a via de acesso e o modo de verificação para se determinar o que deve constituir tema da ontologia. A ontologia só é possível como fenomenologia. O conceito fenomenológico de fenômeno propõe, como o que se mostra, o ser dos entes, o seu sentido, suas modificações e derivados. Pois, o mostrar-se não é um mostrar-se qualquer e, muito menos, uma coisa ‘atrás’ da qual esteja outra coisa ‘que não se manifesta’. Atrás dos fenômenos da fenomenologia não há absolutamente nada, o que acontece é que aquilo que deve tornar-se fenômeno pode-se velar. A fenomenologia é necessária justamente porque, de início e na maioria das vezes, os fenômenos não se dão. O conceito oposto de ‘fenômeno’ é o conceito de encobrimento⁸⁰.

80 Heidegger, 2002, p. 66.

Heidegger ainda insiste que “*não há dúvida de que a correspondência ao ser permanece nossa morada constante. Mas só de tempos em tempos ela se torna um comportamento propriamente assumido por nós e aberto a um desenvolvimento*”⁸¹ - aqui o desenvolvimento não se refere a uma razão evolucionista, etapista, desenvolvimentista ou subordinada a qualquer classificação taxonômica de antemão, mas, simplesmente, ao seu espontâneo *desdobrar-se desdobrando-se*, sem nenhum outro recurso do que os próprios recursos. Neste sentido, é que costumo dizer que Heidegger é um velho *cherramõê* (“meu avozinho”, tratamento ao líder da aldeia) guarani nascido em longínquas terras nórdicas.

Se a ontologia só é possível como fenomenologia, ainda na perspectiva heideggeriana desta fenomenologia, o *dasein*, presença, é a condição *sine qua non* de ser agente passivo da experiência. Consciência de submeter-se aos riscos da jornada nos limites da periferia. A voz passiva é que garante a autenticidade da experiência: alguma coisa *nos acontece*, alguma coisa *nos passa*, alguma coisa *experimenta* em mim. Esta abertura ao *ser* que se lança para o devir em sua *existenz* (ex-sistência), é, por sua vez, a dinâmica do ser. Não é objeto, nem dado, nem realidade fixa, nem observável, nem metrificável, muito menos quantificável ou controlável. Frente a ela, a existência, diante dela e sendo transpassado pelo seu acontecimento é que podemos, mediados por uma compreensão prévia (*pré-compreensão* hermenêutica de caráter vertical e intuitiva), aliada a uma posterior e sempre tardia tentativa de interpretação (*auslegung*), é que podemos nos aproximar de sua “*mensagem*” alocada na morada do ser que é a linguagem: verbal, textual, pictórica, filmica, plástica, sonora etc. Outro delicioso paradoxo: a mensagem é o próprio ser.

O máximo que podemos extrair de uma situação estética, educacional, vivencial – depois de vivê-la e senti-la – é tentar compreender sua mensagem, seu conteúdo, na tentativa frustrada de comunicação aos que virão, seu legado poético em obra, mas nunca sua “*intenção*” ou um possível fundo racionalizável de sua produção (seja psicanalítico, psicológico, de dissecação literária estruturalista ou de qualquer outra “*ista*”, sociopolítico, histórico-social ou, simplesmente, para fácil consumo nas ondas modistas do momento no afã capitalista da posse.

Merleau-Ponty explicita o paradoxo da reflexão sensível da mensagem como num verso de haicai: “*Sou-me estando no mundo*”⁸² Orides lhe complementa em sua poética singular: “*Ora,*

81 Heidegger, 1973, p. 218.

82 Merleau-Ponty, 1971, p. 466.

*uma intuição básica de minha poesia é o ‘estar aqui’ [...] só que este ‘estar aqui’ é, também, estar ‘a um passo’*⁸³.

A um passo de... Privilégio andejo de peregrinos, caminhantes, viajores, vagabundos e, principalmente, de uma *mulier viator* que no caminho para algum lugar, se está sempre a um passo de...

*Se vens a uma terra estranha
curva-te
se este lugar é esquisito
curva-te
se o dia é todo estranheza
submete-te
— és infinitamente mais estranho*⁸⁴.

Ao mesmo tempo, sabe-se que o caminho não leva a lugar algum, leva para dentro. A iniciação no caminho se concretiza ao não enxergarmos mais o caminho no chão, “*pedras num cais ressequidas, para que a marcha ao desterro ceifador não desanime a jornada do voo da pedra em flor*”⁸⁵, mas os nossos pés dobrados no passo, a um passo de... e levanta voo como pássaro, como flor.

*E este chão não existe
- tudo é abismo -
e esta paz é vertigem
- puro abismo -
e o pensamento fixo
- mudo abismo -
tudo amplia mais o silêncio*⁸⁶.

Uma pedra, no início, pode se converter em flor e cumprir sua destinação de devolver a luz que recebeu para poder se transformar. Drama vegetal profundo que coincidentemente se expressa na ontologia guarani de “*poty*”: “floração”. Sempre em silêncio.

Se podemos entender que a “mensagem” somos nós mesmos, fácil resulta depreender que o “caminho” somos nós mesmos igualmente:

83 Fontela, 1998, p. 9.

84 *Iniciação* (Rosácea, 1986), Fontela, 2006, p. 201.

85 Miyashiro, 2017, p. 8.

86 *Claustro (II)*, fragmento (Helianto, 1973), Fontela, 2006, p. 138.

*Há um caminho solitário
construído a cada
passo:
não leva a lugar algum*⁸⁷.

Por isso, podemos concordar com Heidegger novamente quando afirma que o filósofo é sempre um *iniciador*. Assim, rejeita tanto a filosofia como “científica” como também como uma “visão de mundo” (*weltanschauung*) que seria o último sopro do desamparo filosófico do século. Ela, a filosofia, de fato não tem utilidade. É uma atitude.

Afirma Orides Fontela, com toda razão:

you me pergunta como não sou mais reconhecida? Porque sou e sempre fui pobre, sem espaço social para me mexer. E sou mulher, inda por cima. Eu seria inédita se não fossem os críticos amigos, o Cândido, o Davi, o Augusto e outros mais. E minha poesia se desenvolve sozinha, sem nenhum grupo, e até ao arrepio do gosto médio brasileiro. Uma poesia que pensa? Sim, mas pensa poeticamente. Fiz filosofia mas não sou filósofa, entenda. Meu primeiro livro ‘Transposição’, foi escrito no interior antes da USP, e é quase todo pensamento poético, selvagem. O pensamento ‘domesticado’ não me agradou lá muito. E se tivesse grana para carreira universitária, seria uma técnica em filosofia, não uma filósofa. Aqui não se formam filósofos de verdade, infelizmente. Ah, mas a USP me deu certo prestígio, e não tive que apresentar meu trabalho como simples professora primária⁸⁸.

A atitude filosófica madura, na maturidade de Manoel de Barros, “*poder ser mato*”, e ainda segundo Heidegger, estar pronto para tornar-se um fruto e doar-se. Não seria este fruto a própria poesia?

A maturidade dos pássaros não é, precisamente, de fruto tornar-se semente em sua missão insuspeita de dispersor? Depois de muito percorrer as estradas e alimentar-se do erro da sua solidão, diria o mestre Elomar, vem o momento de descobrir os desvios e desvãos. Os atalhos a percorrer por quem sabe qual a direção e, precisamente, por isso, tem a sorte de encontrar o caminho e não perder-se na jornada. A direção, o norte, o oriente vem do céu estrelado, da lua, do sol poente, da aurora nascente. A direção é sempre celeste, urânica descansando na linha do horizonte das utopias. O caminhar é sempre terrestre, ctônico, passo-a-passo; ou

87 *Via*, fragmento (Alba, 1983), Fontela, 2006, p. 188.

88 Orides Fontela, carta, 29/03/1998, *apud* Dantas, 2006, p. 159.

ainda, marinho, netuniano, a remadas ou braçadas. Ou ainda mais tardiamente na história humana, nos defrontamos com o caminhar aeólico, querendo imitar os senhores do ar, os pássaros.

Na terra aberta em gramática expositiva de seus veios, fontes, areias, pedras e torrões; em geral, a estrada é senhora dos que já percorreram o caminho. É aberta pelos pés e rodas de carro de boi de quem singra o caminho da terra pelas primeiras vezes. Depois a estrada, de tanto se andar por ela, se perde... e vem a solidão da estrada. Mesmo acompanhado de outros caminhantes e andarilhos. A estrada tem verdade construída e direção certa, apesar de suas curvas e constituição torta. Diz a romancista e médica Han Suyin:

O amor de um ser ao outro somente se dá entre duas solidões que se aproximem, se reconheçam, se protejam e se confortem uma à outra⁸⁹.

Mas, aqui cabe o verso-interrogação de Manoel de Barros: “- *você não é de bugre?*” Índio de mato adentro e do mato dentro de si. Aquele que ainda não perdeu suas matrizes circulando no sangue de dentro da alma e dos pensamentos, filho ou filha de ameríndia. Bugre não pega estrada que é lugar de branco caçador, bandeirante desbravador, ocidental escravizador, colonizador por excelência. A autonomia de bugre, viver em liberdade com a terra e com os bichos, tendo sangue dos rios e alma de mar, o *Paraná* – o grande mar; vai pelos atalhos, desvios e desvãos que a mata protege. Só quem vive com a clorofila transbordando nos olhos e a fotossíntese do *sentipensar*⁹⁰ é cúmplice desta topografia secreta dentro do mato e se surpreende com os araticuns maduros. Coreografia de um *corpocriação* e de uma *corpocriação*, como nos ensina Muglia, na trama oceânica de uma ossatura líquida que se aninha, insuspeita, na árvore.

Viver dentro do mato exige *maturação*.

Processo longo e próprio de cada ser, a maturação atualiza a potencialidade contida no ser e, sem programação definida, sem determinantes externos, vai num processo de *autopoiésis*⁹¹ dialogando com os fatores externos de forma a preservar a unidade do ser e obter um equilíbrio tênue, mas suficiente em seu processo identitário. Neste sentido, a maturação se dá num determinado período cronológico, mas, ao mesmo tempo, extrapola a cronologia, podendo se dar de maneira “*precoce*” ou inesperada, a depender da correlação entre as expe-

89 Suyin, 2018.

90 Muglia, 2016.

91 *Autopoiésis* como autoconstrução ou autocriação dos seres vivos segundo Humberto Maturana.

riências do ser e sua forma de dialogar com estas estruturas. Por isso, sua pauta musical se guia mais por *Kairós*, o tempo propício e oportuno, noivo das tecelãs. Não o tempo relógio de *Chronos* ceifador. As variadas formas em que a correlação de forças se dão, num campo tensional que vai modificando suas configurações, estão na base da construção da *pessoa*.

*É importante acordar
a tempo
é importante penetrar
o tempo
é importante vigiar
o desabrochar do destino*⁹².

Tanto nas concepções da antropologia filosófica como nas concepções de matriz ameríndia e africana, a *pessoa* é a construção cotidiana entre duas forças opostas, mas complementares: a dimensão subjetiva dos desejos e transcendência; e a dimensão objetiva das resistências do mundo, sua facticidade. Porém, ao mesmo tempo em que a construção da pessoa se dá num nível pessoal, ela está intimamente relacionada ao grupo cultural a que pertence, à aldeia, à comunidade. O processo identitário da comunidade se dá com base na pessoa e o processo identitário da pessoa se dá com base na comunidade a que pertence. Dela a pessoa herda a língua, a cultura, o modo de ser; da pessoa, a comunidade herda os traços particulares da pessoa, seu caráter, seu temperamento, suas especificidades. Tessitura arcaica e dinâmica da arqueomemória.

Desta forma, se poderia dizer que a fruta é a condição de possibilidade da árvore, assim como a árvore é a condição de possibilidade da fruta, ambos mediados pela semente:

A cumplicidade do educador (quando esse pertence à poesia) é de construir o tempo e brincar com as crianças. Experimentar. Sem autoridade emprestada de regulamentos e informação tagarela. Maravilhamento recíproco. Numa palavra: educação - desenhar na areia, na água, no ar... é transfigurar o desejo no concerto com a matéria. É conversa de primazias, de primordial, de começos⁹³.

Orides na mesma brincadeira das primazias nos presenteia com este poema brincante:

92 *Lembretes* (Rosácea, 1986), Fontela, 2006, p. 206.

93 Ferreira-Santos, 2009 – Exposição “*Espaços e tempos do brincar*”, SESC Ipiranga/Lab_Arte – FEUSP.

*Quebrar o brinquedo
é mais divertido
(...)
E o saber do real múltiplo
e o sabor dos reais possíveis
e o livre jogo instituído
contra a limitação das coisas
contra a forma anterior do espelho
E a vertigem das novas formas
multiplicando a consciência
e a consciência que se cria
em jogos múltiplos e lúcidos
(...)
quebrar o brinquedo ainda
é mais brincar⁹⁴.*

Husserl considerava a fenomenologia como um saudável antídoto auspicioso tanto para o psicologismo, como para o historicismo, como para o naturalismo. O primeiro por reduzir o fenômeno a um mecanismo psíquico subjetivo da pessoa; o segundo por reduzi-lo a um capricho determinado pelo avanço cronológico determinado pelas especificidades das forças produtivas objetivadas; o terceiro por reduzi-lo a um capricho surdo da natureza (seja na evolução linear ou nos saltos adaptativos) em sua determinação biológica homeostática (para garantir algum momentâneo equilíbrio).

Se nesta perspectiva de Husserl, a consciência não existe por si, recusando o idealismo; nem o resultado das impressões do mundo sobre ela, recusando o empiricismo; é Merleau-Ponty que o complementa, afirmando a corporeidade (ser selvagem de sentidos reversíveis entre si, e portanto, pré-reflexivo) como “*um ser-no mundo-com os outros*”, onde a reflexão será sempre um *a posteriori* da percepção, a capacidade de “pensar que se está pensando sobre algo”. Possibilidade potencial de uma reflexão que nunca esgotará o manancial das percepções. No limite, Merleau-Ponty aproximará a percepção da própria consciência, extrapolando a forma verbal de sua expressão. *É verdade que a mão de Matisse hesitou...* O olho e o espírito seguem um caminho que a reflexão, somente a reboque, poderá elaborar em palavras, numa racionalização, em muito, distante e tateante, do fluxo do indizível e do invisível que é a fonte do próprio ser em sua existência.

94 *Ludismo*, fragmento (Transposição, 1969), Fontela, 2006, p. 18-19.

Mas, o que isso tem a ver com a obra poética de Orídes?

Que sua vida concreta e cotidiana em nada nos acrescenta na fruição de sua obra e nem na compreensão íntima daquilo que ela roça, em palavras, de nossa experiência como ser:

A poesia, como o mito [...] pode ser lúcida, se pode pensar – é um logos – mas não se restringe a isso. Não importa: poesia não é loucura nem ficção, mas sim um instrumento altamente válido para apreender o real⁹⁵.

No entanto, não esqueçamos o *moto* principal deste método – ou *estilo*, como prefiro nominar – que é atingir, ou roçar, o “*noumenon*”, a coisa em si. Sabendo-se, perfeitamente, de seu caráter inalcançável, invisível, indizível e, ao mesmo tempo, tão profundamente incrustado no corpo humano, como queria o “bom senso” a toda humanidade o ingênuo cartesiano: “*o bom senso é a coisa do mundo melhor partilhada, pois cada qual pensa estar tão bem provido dele, que mesmo os que são mais difíceis de contentar em qualquer outra coisa não costumam desejar tê-lo mais do que o têm*”, afirmava o velho pioneiro da ciência moderna em seu dualismo inveterado, mesmo buscando a D’us.

O fenômeno, sempre o fenômeno... *phainomenon*: aquilo que é “observável”, aquilo que aparece, etimologicamente, provém de *phai*: a luz que torna observável, *menon* (coisa, durável), *noúmeno*.

*Duas coisas admiro: a dura lei
cobrindo-me
e o estrelado céu
dentro de mim.*⁹⁶

O estrelado céu dentro mim guia esta saborosa inversão de Kant por Orídes Fontela. Somente quem é portadora desta luz seria capaz de inverter a máxima do alemão regrado que nunca saiu de sua cidade e que possibilitava ao relojoeiro acertar a hora de seus relógios quando o nobre e esquisito Kant cruzava sua porta indo para a biblioteca. Esta capacidade de inversão é decorrente do fato de que, em Orídes Fontela, “o sublime do ser está na alma”⁹⁷.

Phosphoros, atributo da estrela da manhã, o planeta Vênus: de *phos*, “luz”, mais *phoros*, “portador”, de *pherein*, “levar”. Aquela que é portadora da luz. Além da já despotencializada Afrodite grega aos olhos contemporâneos, é a *Chaupiñanka* quéchua andina, *aquela que convi-*

95 Fontela, 1998, p. 10.

96 *Kant relido*, (Rosácea 1986), Fontela, 2006, p. 204.

97 *Olgária Matos apud Marques, 2000*.

da... Correlato da *Éos* grega, a deusa *rhododaktilos* (dos dedos cor-de-rosa), a aurora, alba, crepúsculo matutino, que descortina o véu da noite anunciando o outro dia. Deusa raptora das almas leves: crianças e poetas. Deusa que rege as ereções matutinas dos homens.

EÓS
cadela libérrima
despetalada
*e eterna*⁹⁸.

Outra figura mítica hindustani que consolida nossas intuições crepusculares é *Ushas*, deusa da aurora, filha do Céu. Segundo Spalding⁹⁹, é ela que faz os deuses acordarem, agirem e se desenvolverem em todas as narrativas dos *Vedas*. Atravessa os céus num carro brilhante puxado por vacas ou cavalos vermelhos, também figura andrógina, mescla o *puer aeternus* e o *senex*, pois é jovem e formosa: renasce todas as manhãs; entretanto, também é velha, pois, apesar de todas as gerações, é imortal.

É ela que acende as chamas sacrificiais e permite aos pássaros voarem quando a noite cai. Dissipa as obscuridades, deixando ver entre as dobras de suas vestes todos os mistérios e tesouros ocultos, pois não é apenas a mãe de todas as verdades, mas a própria verdade (*sunrita*). Ora aparece na iconografia como uma bela e deslumbrante virgem dançarina toda ornada de joias, ora como uma adolescente que sai do banho.

Seu correlato grego é a própria *Éos* (“aurora”), aquela que *antecipa* o carro solar de Apolo. A deusa amante raptora de jovens amores, castigada por Afrodite para ser sempre insatisfeita. Filha de *Hiperion* e de *Téia*, irmã de *Hélio* (o Sol) e de *Selene* (a Lua), faz parte da primeira geração dos Olímpicos, mãe dos ventos *Bóreas*, *Zéfiro* e *Noto*. No cortejo de seus raptados estão o gigante *Órion*, *Céphalo* e *Titono* entre outros. Com relação a este último, *Éos* suplicou a Zeus que o tornasse imortal, mas esqueceu-se de pedir que lhe desse também a eterna juventude e assim, *Titono* envelheceu tanto que transformou-se numa cigarra dessecada. O caráter erótico dos raptos é evidente, mas ela não rapta apenas jovens efébos, mas também os *éidola* (fantasmas) dos mortos, pois a aurora é a região limite entre a vida e a morte.

Seu caráter de psychopompa dos amantes a faz *rhododáktylos*, a “deusa dos dedos cor-de-rosa”, como a chama Homero. Os gregos faziam as exéquias e funerais somente à noite para não macular o dia e, sobretudo, porque “*nas asas da manhã*”, *Éos* conduziria o morto por amor

98 *As Deusas*, fragmento (Teia, 1996), Fontela, 2006, p. 328.

99 Spalding, 1973, p. 98-99.

ou atração sexual, principalmente efébo e adolescentes, leves demais para que *Thanatos* ou *Hipnos* os carregassem¹⁰⁰.

Seu sentimento epíteto é *póthos* (desejo, saudade, o amor ausente), dolorido e cáustico sentimento de nostalgia, desejo de rever e amar seres ausentes, amores que se foram para além-mar ou para o reino de Hades, elemento primordial das lamentações. Segundo os poetas *Arquíloco de Paros* (séc. VIII a.C.) e *Alcman de Sardes* (séc. VII a.C.), é o sentimento que pode levar à morte e o mais possante desmembrador, dilacerador, mais ainda que *Eros*.

O *póthos* pode ainda, durante o sono, evocar os *éidola* dos que desceram ao reino de Hades¹⁰¹. Mas, como diz Epicuro, neste gênero de sensibilidade:

Acostuma-te à ideia de que a morte nada significa para nós [...] compreender [isto] torna desfrutável a mortalidade de nossa vida, não porque acrescenta a esta um período limitado de tempo, mas porque elimina o desejo de imortalidade [...]. De maneira que é tolo quem diz temer a morte, não porque esta será dolorosa quando chegar, mas porque dolorosa é a sua expectativa.¹⁰²

A finitude não é propriamente a percepção da morte (concepção ocidental da *angústia existencial*), mas a percepção dos limites de nossa consciência, de nossa ação e de nossa importância num mundo já dado desde o nosso nascimento e para além de nossa morte. Nesse sentido, o fluxo do tempo nos atemoriza, pois remete imediatamente às nossas limitações, e não propriamente à limitação da morte. Há várias culturas em que a figura da morte não é algo a se temer, mas precisamente é a noiva cotidiana com a qual se flerta. A morte nestas concepções é transição, não temida, mas amada e ansiada.

- Na estela
a primeira marca
na mente
a primeira forma¹⁰³.

Se deixamos de lutar contra a finitude expressa em nossas limitações (esta parece-me ser a angústia existencial um pouco mais “universal”), aproveitamos o tempo presente na fruição da dádiva de estar vivo. Se podemos avançar um pouco mais na maturidade da doação, pode-

100 Brandão, 1993, vol. I, p. 338-340.

101 Brandão, 1993, vol. II, p. 318-319.

102 Epicuro *apud* Eliade, 1995, p. 370.

103 *Marca*, fragmento (Helianto, 1973), Fontela, 2006, p. 80.

mos entender a trajetória – até este ponto presente em que estamos ainda vivos – como fulcro de uma estória a ser narrada para os que vieram depois. Este me parece ser o fulcro indispensável, rítmico, sonoro, cíclico e transitório da peregrinação de uma sensibilidade crepuscular. Não é a angústia (como o heroico guerreiro solar sente a iminente derrota em sua constante luta ardorosa pela luz e pelos domínios através da separação das coisas), nem a entrega incondicional diluidora (como deseja o místico em sua adesão acrítica às seitas e corporações), mas a *palavra-alma* (*nhé'e*; guarani) transformada em canto que se entoa, como cantiga de ninar (às vezes, épica; às vezes em epopeia; às vezes, trágica; às vezes, apenas fantástica) para adormecer as crianças e acordar as pessoas.

*“Os pássaros
 retornam
 sempre e
 sempre.
 O tempo cumpre-se. Constrói-se
 a evanescente forma
 ser
 e
 ritmo.
 Os pássaros
 retornam. Sempre os
 pássaros.
 A infância volta devagarinho”.*

No México, *Macuilxochitl*, deus da aurora, é também senhor da primavera, dos jogos, da música, da dança e do amor¹⁰⁴. Assim, o crepúsculo evidencia suas ligações com o hermesiano psychopompo, musical e transformador. Na própria retórica de Durand, nos apercebemos da imensa força desta imagem crepuscular: *“a aurora de toda criação do espírito humano, tanto teórico como prático, está governada pela função fantástica.”*¹⁰⁵.

Mas, aqui já estamos em plena paisagem vespertina ou matutina. *Cognitio matutina*, diria o africano Agostinho, conhecimento de D'us no interior da alma. A Vênus matutina, estrela da manhã, *stella matutina*, se aclama com as litânicas: *nigra sum sed formosa* (em latim: *eu sou negra, mas bela*), das virgens negras; no “cântico dos cânticos”, de Salomão para a rainha etíope de

104 Durand, 1981, p. 314.

105 Durand, 1981, p. 378.

Sabah, *Malkat Shva*; daí também a tradição judaica de se ler o cântico dos cânticos de Salomão no *sabath* (sábado).

E resulta, num aparte, compreender o porquê da raiz judaica do movimento *rastafári* e o leão de Judá em sua bandeira. De acordo com a escritura sagrada etíope *Kebrá Negast*, Haile Selassie (1892-1975), cujo nome de batismo era *Tafari Makonnen*, provinha de uma linguagem que remontaria ao rei Salomão e à rainha *Malkat Shva* de Sabah (atualmente Etiópia e Iêmen), sendo o representante de Jeová (Jah) na terra. O título de príncipe (*rast*) e seu primeiro nome, Tafari, deram nome ao movimento religioso e social denominado *rastafári* cuja expressão maior de seu modo de vida são os cabelos em forma de *dreadlocks* e a música *reggae*. Corrobora Orides ao mencionar que:

Cruz e Souza, se houve um cara que foi mais proletário do que eu, só ele mesmo. Nasceu até escravo, teve uma vida difícilima, morreu tuberculoso. A fatalidade do destino. Só que eu não sou negra, que iria atrapalhar um pouquinho mais. Mas não, aí eu usava um tremendo cabelo afro. Eu invejo cabelo afro, acho lindo aqueles penteados¹⁰⁶.

Me pergunto qual seria o movente da admiração de Orides sobre os penteados africanos? Vejamos: os *dreadlocks* dos *rastafáris*, dos africanos, e dos antigos egípcios, são chamados de *jata* na Índia e são utilizados pelos devotos de *Shiva*, deidade da trimúrti hindustani que personifica a transformação, ao lado de *Brahma* (o criador) e *Vishnu* (aquele que conserva).

O princípio shivaísta da transformação e da permanência inconstante se pode verificar numa competição entre seus dois filhos, Skanda e Ganesha, para que Shiva determinasse quais dos dois teria o privilégio da manifestação do próprio Shiva, a prova seria a volta ao redor da Terra¹⁰⁷. Quem primeiro chegasse teria o privilégio.

Tão logo Skanda saiu em disparada para a viagem, Ganesha foi lentamente e sem alardes, dando voltas em torno de seus pais. Perguntado por Shiva sobre o motivo disso, respondeu:

Está escrito nos Vedas que aquele que honra seus pais andando sete vezes em volta deles, merece mais que aquele que faz sete voltas em torno da Terra¹⁰⁸.

106 Fontela, 1998c, p. 174.

107 Segundo Spalding, a prova se traduz na necessidade de se abarcar a totalidade das manifestações terrestres e dominá-las (1973, p. 103).

108 *apud* Spalding, 1973, p.103.

Assim, Shiva tornou seu filho Ganesha o vencedor e, portanto, uma de suas manifestações divinas.

Shiva, por outro lado, é mais homólogo ao Hermes, principalmente nos seus atributos fálicos, rítmicos, de transformação e andróginos. Sendo uma das manifestações da *trimúrta* (tríade divina que inclui também *Brahma*, o Criador; e *Vishnu*, o Conservador). É aquele que trouxe o Ganges do Céu para a Terra depois da água fluir docemente através de sua cabeleira e que permitiu-se aparecer sob a forma de glorioso *lingam* (grande falo de forma muito semelhante ao *Esù yorubá*), flamejante e faiscante, de cujas bases foram procurar Brahma e Vishnu, sem contudo lograr encontrá-las em mil anos de subida de Brahma, como cisne branco, nem de descida de Vishnu, como javali nas profundezas da terra (alusão ao *omphalós* ou *herma*, uma ou várias pedras que sinalizam o caminho sagrado).

É o senhor da dança universal, *Natarajan*, tradicionalmente na sua representação rítmica e escultural em que figura no centro de um nascente formado por um semicírculo de pequenas chamas que se acendem e apagam, assim como os mundos. Sob os seus pés está o demônio *Tripurasura*. É que quando Shiva visitou os *dez mil rishis* para que vissem a verdade, foi recepcionado com maldições que não lhe afetaram. Então enviaram um feroz tigre ao qual Shiva esfolou com a unha do dedo mínimo, usando sua pele como xale. Enviaram-lhe uma poderosa serpente *Naja*, a qual Shiva usou como guirlanda em volta do pescoço. Em seguida, lhe veio o anão demoníaco, *Tripurasura*, negro e armado com uma maça que precipitou-se sobre Shiva, mas este pisou-lhe a nuca e pôs-se a dançar, criando todo o Universo. Então também os *rishis* puseram-se a adorar o deus dançarino, embevecidos com o ritmo de sua dança. Diz um poeta shivaya do sul da Índia: “*Aquilo que nenhum sinal pode descrever, a dança mística nos faz compreender*”¹⁰⁹. Não creio num D’us que não saiba dançar, escreveria Nietzsche e a tradição sufi dos giros *dervish* (mendigo).

Seu aspecto destruidor é conhecido por *Rudra*, aquele que tudo destrói pela transformação. Em sua iconografia aparece com quatro braços nos quais segura uma *tabla* (tamborilete) e um tridente. Seu cabelo é ornado com o coque e dreads dos ascetas (*jata*) e uma lua crescente; e em sua testa o terceiro olho e as três listras pintadas que identificam os *shivayas*. Veste-se com a pele de um tigre e em volta de seu pescoço há uma *naja*. Sua montaria é o touro branco *Nandi*. Como destruidor habita os locais onde é realizada a cremação dos cadáveres, com uma

109 *apud* Spalding, 1973, p. 90.

guirlanda de crânios e cercado de *bhutas* (fantasmas) e *pishachas* (vampiros). Nesta sua manifestação como *psychopompo*, os crânios são a representação da morte do ego, pois a transformação a que tudo Shiva submete se integra no ciclo cósmico da *trimúrti*:

*A germinação cria a árvore, destrói a semente e conserva a espécie.
O marceneiro cria a mesa, destrói a árvore e conserva a madeira*¹¹⁰.

Shiva ainda tem o aspecto andrógino no abraço tântrico¹¹¹ em que os duplos se unem numa unicidade musical; na sua forma de *Ardha-Narishvara*: “O Deus cuja metade é uma mulher”, correlato do *yab-yum* no budismo tibetano que é a união sexual do *bodhisattva* com sua *shakti*: *yab* é o tempo feminino e *yum* é a eternidade masculina¹¹²; bem como Shiva na sua manifestação como *Hari-Hara*, “o que cultiva e provoca mudança”, compósito de duas partes: no lado direito os atributos de Shiva com o *jata*, o tridente, a pele de trigre e a naja; e no lado esquerdo os atributos de Vishnu: a tiara, o disco solar, a flor de lótus e a guirlanda de flores, como se vê ainda nas ruínas do tempo de *Angkor Thom*, no Camboja, onde há também vários *mukha-lingams*, esculturas em torres em que figuram Shiva e seu falo.

Esta sensibilidade das configurações de transformação se apresenta diariamente ao pôr do sol e ao nascer do sol, momentos crepusculares, por excelência, regidos pela lua e pela estrela d'alva. O *negro amor* das transições – assim também é conhecido o amor entre Krshna e Radha, a *gopi*, a única pastora das vacas que lhe cativa o coração sagrado:

*Vaca
mansamente pesada
vaca
lacteamente morna
vaca
densamente materna
inocente grandeza: vaca
vaca no pasto (ai, vida,
simples vaca)*¹¹³.

110 *Apud* Spalding, 1973, p. 77.

111 Relativo à *Tantra Yoga*, forma de relação numinosa em que se exercita a *kundalini* no ato sexual protelando o gozo, pois o ato sexual propicia o *êxtase* necessário. Dentre os escritos sagrados desta vertente yogui está o *Kama Sutra*, que o ocidental estereotipa num “manual sexual”, desconhecendo sua gênese numinosa.

112 Cotterell, 1988, p. 131.

113 *Bucólica* (Rosácea, 1986), Fontela, 2006, p. 2.

Vaca divina de *Isis Hator* “aquela que nutre a existência, alma do mundo como sopro, âni^{ma}, *pneuma*”¹¹⁴, equivalente simbólico do prana hindustani, o verbo. Na paisagem da cordilheira, a *quena* é o instrumento de *viento* (flauta) mais característico. De afinação pentatônica, é uma *caña* com seis buracos na face posterior e um na face anterior, cuja embocadura se dá numa ranhura na parte superior da flauta. Segundo versões de fortes traços míticos, a *quena* teria sido construída por um sacerdote, um *amauta*, nos tempos imemoriais do império inkásico. Como era uma sociedade estratificada por castas, o *amauta* se apaixona, secretamente, por uma *Ñusta* (princesa inkásica), a qual, também, secretamente, percebe o amor devotado pelo sacerdote num sentimento em *antheros* (o amor correspondido). Vivendo este amor impossível, sem chances de realização terrena, ela morre de tristeza. O *amauta*, depois que ele próprio preside os ritos funerários, sente depois de anos, o sentimento de *póthos* (o amor ausente). Volta à gruta e retira seu corpo mumificado na funerária vasilha de barro, e retira a sua tibia.

Liana
liame
linho.
 (...)
Lianas
liames da espera
incubando o sono.
Linho indizível
branco:
branco arcaico em torno
*de nada*¹¹⁵.

Com carinho, a limpa, perfura com sete furos, aproveita a ranhura superior da tibia onde se encaixa a rótula e abre uma embocadura que se ajusta aos lábios. Aí nasce a *quena* com a mesma medida que a tibia humana, com seu som melancólico e profundo de quem beija a amada na embocadura e a reanima, revivendo-a, com seu próprio sopro, o canto da âni^{ma}¹¹⁶.

No entanto, há ainda uma imagem-lembrança-sonora de Orides que vai nessa direção da empatia afrobrasileira, este negro amor:

Certa ocasião uma professora declamava ‘O Navio Negreiro’ de Castro Alves. Parece-me ainda, ouvi-la [...] Mas que vejo eu aí... que quadro d’amarguras. Que fúnebre cantar!... Que tétricas figuras!... Que cena infame e vil... Meu

114 Durand, 1995, p. 86.

115 *Múmia*, fragmento (Transposição, 1969), Fontela, 2006, p. 39.

116 Ferreira-Santos, 2006.

Deus! Meu Deus! Que horror! [...] O tombadilho em sangue a se banhar. Legiões de homens negros como a noite, horrendos a dançar. ‘Era um sonho dançesco, tanto horror perante os céus’. Não aguentei. Fiquei em pé e alucinada, com as mãos na cabeça disse alto: ‘Que horror, que sofrimento, meu Deus!’ Vivia tão intensamente o poema que sofria com o sofrer dos escravos, chorava suas lágrimas, doíam-me suas dores. Porém, ninguém entendia isso. E... todos riram. Eu, que já estava em prantos pela cena descrita, agora chorava porque pessoas insensíveis riam-se de mim.¹¹⁷

O negro amor, entre nós, a litania negra ancestral se manifesta da tradição das caixeiras do Divino (Maranhão, família Menezes, da Casa Fanti-Ashanti, de São Luis) - “*as mulheres que dão no couro*” - na doce litania “Alvoradinha”, de tradição oral, por exemplo, fortemente marcada pelos tambores e a suavidade das vozes femininas em harmônicos matinais louvando a “*angeca dobrada*” (*Polianthes tuberosa*), a *angélica*, flor tuberosa de intenso branco levemente rosado, em maciços semelhantes a capim e que exalam forte e embriagante perfume à noite. Na Índia e no México se utilizam estas flores, sobretudo, nos rituais de casamento. Sua floração em meio aos maciços lembra pequenas estrelas perfumadas:

*Eu vou cantar alvorada
Não sei se alvorada eu canto
Vou cantar alvoradinha
Do Divino Espírito Santo*

*Alvorada nova
Novas Alvorada
De manhã bem cedo
Sobre a madrugada
Alecrim cheiroso
Angeca dobrada
No sair da estrela
Ela foi c’roada*

*O sol pensa que me engana
Trago ele ao meu jeito
Ele sai, eu me levanto
Ele se põe, eu me deito
Alvorada nova...*

117 Monólogo “*O tempo pingando nos olhos*”, de Maria Célia de Campos Marcondes sobre depoimentos de Orides Fontela apud Menezes, 2008.

*Lá vai o sol se escondendo
Deixando o mundo sem luz
Só peço que não me deixe
Pelas chagas de Jesus
Alvorada nova...*

A angélica coroada (*c'roada*), na assumpção de sua majestade, no sair da estrela. Com o mesmo registro de sensibilidade, vemos no poema de Orides, uma outra litania para a estrela matutina que reforça o valor das mãos (sobretudo para quem toca tambor) nas *luzesfragmentos* que possuem ressonâncias simbólicas profundas com a alvoradinha de um *hieros gamós*, casamento sagrado:

*Com as mãos nuas
lavar o tempo
as mãos se ferindo
nos seres, arestas
da subjacente unidade
as mãos desenterrando
luzesfragmentos
do anterior espelho
com as mãos nuas
lavar o campo
desnudar a estrela essencial
sem ter piedade do sangue¹¹⁸.*

Desnudar a estrela essencial, Vênus-Afrodite, anunciadora da manhã em sua persistência noturna (*O sol pensa que me engana, trago ele ao meu jeito...*). Quanta sensualidade envolta nas preliminares deste *hieros gamós*, lavrando o tempo – o que equivale a dizer da tarefa de arar o campo do tempo e, ao passar o arado, desdobrarem-se os versos: a terra que se desloca pela lâmina do arado - com o trabalho das mãos nas arestas que são todos os seres, mas, ao mesmo tempo, sem ter piedade do sangue. Tarefa crepuscular ainda que uma leitura rápida e desatenta possa associar a agricultura com um trabalho de natureza heroica animosa (*animus*). O cultivo agrícola, é preciso sempre lembrar, foi introduzido pelas mulheres. Por isso, em muitas culturas tradicionais (quéchua, por exemplo), à época do plantio, são as mulheres que vão lançando as sementes, e os homens as seguem pisando o solo para enterrá-las. Esta gesticulação cultural do cultivo marca os vários ritmos e canções tradicionais associadas à sementeira.

118 *Mãos*, (*Transposição*, 1969), Fontela, 2006, p. 20.

Aqui se pode perceber as várias camadas simbólicas no fenômeno poético.

Pablo Neruda diria dos sentidos como uma *cebola*. Descascar a cebola, retirando suas camadas para encontrar o núcleo, é tarefa inútil, pois a cebola é, precisamente, a cobertura simultânea das várias camadas.

Cebola
 Luminosa redoma
 pétala a pétala
 cresceu a tua formosura
 escamas de cristal te acrescentaram
 e no segredo da terra escura
 se foi arredondando o teu ventre de orvalho.
 (...)
 mostrando a tua nua transparência,
 e como em Afrodite o mar remoto
 duplicou a magnólia
 levantando os seus seios,
 a terra
 assim te fez
 cebola
 clara como um planeta
 a reluzir,
 constelação constante,
 redonda rosa de água,
 sobre
 a mesa
 das gentes pobres¹¹⁹.

No fenômeno poético é saudável o mesmo tratamento dado a todos os fenômenos: *escutá-los*. Auscultá-los em sua ressonância em nossa ânima. Daí resultar inútil a tarefa de dissecação estruturalista da retirada das camadas sucessivas da cebola esperando encontrar algum núcleo escondido que seria a “essência” da cebola. Péssimos cozinheiros são estes tornando insípido qualquer sabor do saber da sabedoria (*sophia*). A cebola é o todo complexo da sobreposição das camadas com seus poros comunicantes da lágrima ácida que circula pelas camadas.

Tal como a execução simultânea de linhas melódicas, pulsos rítmicos e canto que compõem uma obra musical. Não é na dissecação de suas camadas que se pode compreender o fenômeno musical, mas o esforço compreensivo da experiência com a sua totalidade. Nem o corte sincrônico, nem diacrônico, podem nos dar sua manifestação fenomenal, mas tão

119 *Ode a la cebolla*, fragmento, (*Odas Elementales*, 1954), Pablo Neruda (1904-1973).

somente auxiliar em alguma etapa neste exercício compreensivo. Podem ser momentos sucessivos de aproximação, mas cientes de que sua apropriação exige uma ânima aberta aos imprevistos colocados pela totalidade do fenômeno na manifestação de seu *noúmeno*.

Outro aparte arborescente importante nesta mitologia das palavras: *eidōs*, em grego que também traduz a “essência” das coisas, assim como “ideia”, vêm da raiz proto-indo-europeia *weid*: “ver”. Daí também seu desdobramento grego em *eidola*, literalmente, fantasma (*phántasma*). E que partilha da mesma raiz *phai*: luz diáfana, aquilo que é dificilmente discernível.

Por essas e outras, sempre me irrita muito com a “fortuna” crítica sobre a obra de Orides Fontela, quando obcecados pela biografia da poeta, tentam reduzir sua potência poética a uma “tradução” dos percalços de sua vida cotidiana, como se fosse possível depreender a obra pela vida. Os cidadãos do mundo, devidamente educados, vilipendiam o *anthropos* onde quer que eles o encontrem ou a encontrem:

- e os anjos são
livres
até da inocência¹²⁰.

Os tão propalados fantasmas de Orides, nada mais são do que os fantasmas, ideias, projeções (*eidolas*) dos próprios críticos diante da arrebatadora obra poética que foge a qualquer classificação e às dissecações estruturalistas dos técnicos literatos profissionais (não vejo diferença nenhuma entre estes e qualquer profissional de assistência técnica de equipamentos quebrados) e que vão comentá-la na sua impossibilidade frustrante de criar. Os fantasmas não são de Orides. Os fantasmas são dos críticos: “*melhor criar que comentar*”, afirma a própria Orides¹²¹.

Não são as palavras de Orides que são pura crueldade¹²², como faz crer uma primeira leitura rasa de sua obra. Toda palavra é crueldade, tem sua natureza híbrida no aspecto cru e bruto do mundo, e ao mesmo tempo, no verbo da ânima exalada pela boca humana:

120 Balada, fragmento (Teia, 1996), Fontela, 2006.

121 Fontela, 1998, p. 10.

122 Souza, 2004. Ressalte-se aqui também o equívoco grasso da autora em seu mestrado, ao juntar reflexões antimanicomiais em sua conclusão referindo-se à morte de Orides no sanatório. Não observou a investigadora que se tratava de tratamento de tuberculose no sanatório de Campos do Jordão, não de loucura psiquiátrica (*sic*).

fatos são pedras duras, não há como fugir, fatos são palavras ditas pelo mundo. Isso eu roubei da senhora Clarice que eu gosto muito dela¹²³.

Nem se trata de armadilha em que a própria autora cai em um alçapão fabricado displícitamente. Tais apreensões são bastante recorrentes na fortuna crítica em seu desespero classificatório. Entenda-se: classificar equivale simbolicamente a subjugar e controlar aquilo que se quer classificar no quadro do território conhecido e dominado pela consciência.

Estes desesperos classificatórios levam ao mesmo lugar: *onde classifico esta coisa que me toca e não sei onde?* Então, se projeta sobre a obra as próprias angústias, pois Orides sabe fazer isso através da palavra poética. O trabalho com a palavra, sua recepção e o lapidar estético do impulso criativo é que fazem com ela assevere que os fatos são palavras ditas pelo mundo:

*Tudo
será difícil de dizer:
a palavra real
nunca é suave.
Tudo será duro:
luz impiedosa
excessiva vivência
consciência demais do ser.
Tudo será
capaz de ferir. Será
agressivamente real.
Tão real que nos despedaça.
Não há piedade nos signos
e nem no amor: o ser
é excessivamente lúcido
e a palavra é densa e nos fere.
(Toda palavra é crueldade.)¹²⁴*

Não é o conteúdo explícito, ao modo do filosofar técnico, mas a cuidadosa constelação de imagens florescendo à superfície do fluxo das águas, dialogando com as fontes universais e desabrochando em florações poéticas. De qual fonte vem as águas mobilizadas? Como Ewá, senhora yorubá da névoa e dos segredos, irmã de Oxumaré, filha de Nanã, Orides perscruta os segredos líquidos no corpo: lágrima, suor, saliva, sêmen e mênstruo. Isso não é cruel, nem melancólico, muito menos depressivo ou louco. É lucidez. Selvagem lucidez:

123 Orides Fontela, *apud* Marques, 2000.

124 *Fala* (Transposição, 1969), Fontela, 2006, p. 31.

Nogueira Moutinho, na orelha de ‘Rosácea’, me chamou de ‘aristocrata selvagem’. Eu achei interessante. Não pelo aristocrata, mas ‘selvagem’, eu sou! (Fontela *apud* Marques, 2000).

A dimensão selvagem, de que Orides é herdeira, é a mesma razão poética, sensível e reflexiva do olhar inaugural, da escuta atenta, da abertura da alma à facticidade do mundo que a destroça sem piedade:

*O selvagem não
aprende
o selvagem não
se emenda
o selvagem não
se curva
(o mitológico selvagem)¹²⁵.*

Mas, mesmo assim, pela fecundidade da ânima, cumpre a destinação do renascimento e recomeça a despeito dos intentos assassinos das instituições. Esta dimensão selvagem é aquela que nomeamos como pertencente ao *anthropos*: o tipo humano selvagem em sua ingenuidade imperdoável, naif, espécie de *shaman*¹²⁶ deslocado, estrangeiro em sua própria terra, fascinado com o milagre constante da vida nos detalhes pequenos do cotidiano, maravilhado e dialogante com a natureza de que faz parte, a criar situações constrangedoras por desconhecer e negligenciar as “convenções sociais” apenas pela sua perceptível, nobre e afrontante presença. Diz Berdyaev, acertadamente que “a consciência social triunfante nas civilizações exige refutar os impulsos e pulsões existentes na região crepuscular”¹²⁷. Entre os vários *anthropos* míticos estão: *Derzu Usala* (de Akira Kurosawa), *Katsumi* (Sayonara, de James Michener), *Macabéa* (A Hora da Estrela, de Clarice Lispector), *Biela* (Uma Vida em Segredo, de Autran Dorado), *João Grilo & Chicó* (Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna), *Georges* (O Oitavo Dia, de Jaco

125 *O Aristocrata* (Rosácea, 1986), Fontela, 2006, p. 218.

126 Aqui utilizo a grafia siberiana de *shaman*. Pessoa especial e eleita pelos ancestrais para a leitura da natureza e diálogo com ela para a cura da comunidade, sabendo lidar com os elementos, guiada pela música constante (sempre lhe acompanha seu instrumento dileto), é um “*cavalo*” no sentido de servir de veículo entre as várias dimensões da existência, o celeste urânico e o terrenal ctônico. Estrutura de religiosidade comum aos povos originários das montanhas Altai, rio Iesenei e lago Baikal (região mongol) que se expandiu em levas sucessivas aos arquipélagos do Pacífico Sul e às Américas pelo estreito de Bering. Daí a estrutura shamânica entre povos, aparentemente, distantes; mas que as recentes pesquisas genômicas confirmam (NEVES, 2006; RUY, 2011; PENA, 2002 entre outros). No continente africano, a estrutura shamânica também se traduz nas figuras do *sangoma* zulu e xhosa, bem como na tradição yorubá (iyalorixá, babalorixá, ifá e ogã) e bambara, entre outros.

127 Berdyaev, 1935, p. 96.

Van Dormael), *Yu* (Hanami - Kirschblüten, de Doris Dörrie) *Ofélia* (Hamlet, de Shakespeare), *Miranda* (*A Tempestade*, de Shakespeare), *Desdêmona* (Othelo, de Shakespeare) entre outros.

É precisamente sobre estes e estas *anthropos* que as convenções sociais farão o *sacrifício da primavera*¹²⁸: o sacrifício necessário para que se renasça. Não há como renascer sem sacrificar o que está nascendo. Só assim o processo se torna efetivo. Na *Tempestade*, de Shakespeare, quando Ferdinando, filho do inimigo de Próspero encontra Miranda, sua filha, e os dois se apaixonam, Próspero diz, mesmo estando de acordo, que é preciso dificultar a relação dos dois, para que a facilidade não desmereça o prêmio. Parece, inicialmente, algo bastante conservador, mas é, em termos míticos, como o sentido se constrói. Se não houver as provações, não há como depurar, como se chegar ao ouro, à conquista, à depuração da obra, pois esta está atrelada ao esforço, à jornada própria da pessoa.

Daí o necessário mergulho para o Hades para o renascimento: drama vegetal da semente ou o motivo do “duas vezes nascido” como na arcaica *Inanna* suméria, em *Dionyso-Zagreu* ou ainda em sua figura galileia no *Christo* primitivo.

I
O
tecido:
não sabemos qual
a trama.
II
Avesso
ou direito:
como julgar o denso
amor vivido?
(...)
O
tecido
como subtrairmo-nos
à trama?¹²⁹

De certa forma, também Próspero é essa primavera sacrificada, porque se devota ao conhecimento e, justamente, no auge do seu reino, em Milão, sofre o golpe traiçoeiro de seu irmão que assume o reino e o manda num barco à deriva junto com sua pequena filha, até que aporte na ilha, como um mergulho no Hades. A sorte do Próspero, como diz ele mesmo, é ter

128 Ferreira-Santos, 2012.

129 *Tela*, (Helianto, 1973), Fontela, 2006, p. 83.

levado, por conta do Gonzalo, amigo fiel, os livros na viagem, pois são os livros a fonte de seu poder, uma forma de dominar a ilha e seus espíritos antes dominados pela bruxa *Sycorax*, e arquitetar a vingança contra seu irmão e seu séquito, por meio da tempestade. O mesmo mitema se mostra em outras peças exemplares de Shakespeare: a ondina *Ofélia* morta no rio diante da hesitação de Hamlet; a sílfide *Desdêmona* diante do ciúme negro e assassino de Othelo sob as manobras psíquicas de Iago; a sonhadora *Julieta* no embuste mensageiro e hermesiano do frade que não entrega a mensagem a tempo em *Romeu e Julieta*; estes entre outros textos menores em que o mitema se repete.

No entanto, o sacrifício da primavera dentro do ciclo vegetal dos renascimentos tem sentido e razão. Cruel é quando as convenções sociais atropelam as jornadas e sacrificam esta primavera, justamente, porque é primavera: renascimento do novo. Então, as forças conservadoras da *destrudo*, para manter o *status quo* de sua dominação, elimina o novo: *Chronos* ceifador **ante a potência da vida que teima em renascer. Este sacrifício da primavera se traduz no despedaçamento de Hipátia, na queima da ânima em fogueiras públicas na misoginia da caça às bruxas, proletarização e exploração da mulher, estupro que é, simbolicamente, a destruição fálica pela inveja do útero em capacidade de criar (*poiésis*) e procriar (*genetrix*).**

Creio que assim, irmanada com outras selvagens, fique mais claro porque Orides Fontela recusa o título de “aristocrata”, mas se regozija com o “selvagem”.

Mesmo em investigações que, a princípio, teriam uma perspectiva mais próxima do racionalismo poético, no esteio de Gaston Bachelard e Gilbert Durand, há equívocos muito frequentes na sua “fortuna” crítica. Ou seria “desgraça” crítica?

O imaginário terá como matéria prima, passível de ser analisada, os esquemas verbais (a ação) e os adjetivos (em detrimento dos substantivos), pois são seus atributos que revelarão a estrutura mítica de sensibilidade e as possíveis constelações de afinidades: “*é o atributo que qualifica o substantivo*”, afirma Durand em vários textos. De outra forma, o trabalho mitocrítico centrado nos substantivos não passará de racionalização aristotélica e cartesiana travestida de “*imaginária*”. A própria Orides nos exemplifica em verso enxuto a decomposição dos estereótipos escolares substantivos pelos verbos na ação sob olhar compreensivo mais profundo e vertical:

*Águas não
cantam:
fluem suaves
fogem¹³⁰.*

“Como o regime diurno da imagem consubstanciou-se numa poesia e numa poética específica: a obra constituída de apenas cinco livros de poemas, quase sempre curtos” (DANTAS, 2006, p.91). Este é o mote da investigação deste raso doutoramento. Como se poderia “medir” ou “localizar” um poeta pela extensão de sua obra: cinco livros é pouco? É crime escrever poemas curtos? Coitados dos pobres poetas de haikai...

E de maneira leviana, o autor ainda escolhe o poema *Girassol* para “demonstrar” a pertinência de sua rápida e escolar classificação (como se isso importasse muito... os mesmos vários deslizos desta área de investigação).

*Quero expressar a flor
e o girassol me escolhe:
helianto bizâncio ouro luz
ouro ouro¹³¹*

Não sabe o douto investigador que Bizâncio marca a vida espiritual e anímica da mística patrística no oriente? Bizâncio é a resposta ao projeto racionalizador grego expresso na predominância católica (pretensão universalizante do “*kathólikos*” - universal, em grego) para manter a herança da *participation mystique* expressa pelo culto à *Theotokós*, mãe de D’us, âniã do conhecimento crepuscular na mariologia da ortodoxia. Bizâncio é exemplar da arquitetura feita arquitetessitura de um encontro sagrado no desafio epistemológico de se pensar a humanidade de D’us e a divindade humana (*teanthropia*, em Berdyaev¹³²):

*A severa arquitetura
serenamente preende-nos.
As linhas vivas. Os refolhos
barrocos
(o céu íntimo)
a bela ordem aquietando-nos.
Ó interior matriz*

130 *Rio (II)*, fragmento (Alba,1983), Fontela, 2006, p. 189.

131 *Girassol*, fragmento (Transposição, 1969), Fontela, 2006, p. 50.

132 Berdyaev, 1935 e 1936.

*capturada fixa
na flor
verbo¹³⁵.*

De que serve apenas identificar os substantivos à maneira icônica: a referência à luz, ao sol, aos pássaros) e, prontamente, *lascar* um carimbo heroico diurno à obra? Não percebe, ao menos como fruição da leitura poética, os gradientes, as gradações, os silêncios, a impossibilidade do meio-dia na, precisa, aversão à luz cegadora que Orides grita em seu poema? “*Ao meio-dia a vida é impossível!*”. No mesmo registro de sensibilidade, o sertânico Elomar nos brinda com seu verso desesperado ante o sol abrasador:

*O meu cachorro, ai amigo si tu visse
Pegou no chão, ficou em silêncio
Nunca mais se alevantou...
E inté os olhos d'água, juro que secou
E o sol dessas mágoas, queimou os imbuzeiros,
Os bodes, os carneiros, toda a criação
Tudo o sol queimou...¹³⁶*

Assim como o poema “*Ao meio-dia*” não é uma elegia à luz, como podem acreditar muitos numa leitura superficial, pois este tipo de luz destrói os segredos. O poema é o testemunho lunar ou ctônico de quem não suporta a luz do meio-dia, do sol a pino, que cega e abrasa. Nos acompanha Manoel de Barros em verso emblemático de nossos registros de sensibilidade mítica: “*bicho entocado: encega com estrela!*”¹³⁷

Por isso, ao meio-dia a vida é lúcida e impossível. Ela não é solar, não vai à busca do império do sol, mas, ao contrário, absolutamente crepuscular: vida frágil entre formas *dissipativas* e que busca o equilíbrio tênue de um instante. Esta alma, somente, pode rebelar-se frente a prepotência totalitária da luz tornada impossível num meio-dia. Em se tratando de uma megalópole como São Paulo, mais impossível ainda. Onde estaria o frescor das fontes na praça povoada de pássaros e causos de seu pai em São João da Boa Vista?

*Ao meio-dia a vida
é impossível*

135 *Helianto* (Helianto, 1973), Fontela, 2006, p. 75.

136 Elomar, 1981 - *1º Canto: Abertura - Incelença pra Terra que o Sol Matou*.

137 Barros, 2010.

*A luz destrói os segredos:
a luz é crua contra os olhos
ácida para o espírito.
A luz é demais para os homens.
(Porém como o saberias
quando vieste à luz
de ti mesmo?)
Meio-dia! Meio-dia!
A vida é lúcida e impossível¹³⁸.*

A *estrutura dissipativa*, lembrando o químico e físico russo, naturalizado belga, *Ilya Prigogine* (1917-2003), foi cofundador do atual *Centro para Sistemas Quânticos Complexos* (Austin, EUA) em 1967, tendo ganhado, dez anos depois, o prêmio Nobel de química; parece ser uma possível compreensão para a ardua resposta dos sistemas vivos aos nossos modelos de explicação, e sua obsessão mântica de “prever” comportamentos, numa ciência previdente de marca prometeica e ainda iluminista.

Muito distante do clássico equilíbrio termodinâmico, não há como determinar um princípio termodinâmico único para o desenvolvimento de sistemas, seja na entropia do sistema, seja nos modelos clássicos mais antigos na física e na química. Ele observa que na presença de fluxos de energia e de matéria, de maneira caótica, os sistemas se comportam de maneira singular, em que a seta do tempo tem o papel importante de criar estruturas. Ainda que, conceitualmente, “estruturas”, estas são *estruturas dissipativas*¹³⁹, pois tendem a, rapidamente, se desfazerem em novas e sucessivas configurações, inclusive, reversíveis. Sua inconstância é a constância. O caos é a ordem. Como arquitetura são os improvisos em pontos e contrapontos para a afinação das ressonâncias. Eu diria: *viva Heráclito!* Orides escolhe, precisamente, este verso de Heráclito na epígrafe de *Rosácea* (1986): “*Coisas varridas e ao acaso mescladas – o mais belo universo*”.

Na mesma sensibilidade, Orides ainda afirma sobre a publicação de *Rosácea*: “*organizei o livro depressa demais, e o material era bem heterogêneo [...] Justifiquei-me usando como epígrafe um koan de Heráclito, isto é, se o universo é uma bagunça organizada, um ‘caosmos’, meu livro também poderia ser a mesma coisa, tranquilamente*”¹⁴⁰.

138 *Meio-Dia*, (Transposição, 1969), Fontela, 2006, p. 34.

139 Prigogine & Kondepudi, 2001.

140 Orides Fontela *apud* Villaça, 1992, p. 202.

Se consideramos com Heráclito que: “*Natureza [physis] ama esconder-se*”¹⁴¹, então, será mais fácil compreender que a aparente “bagunça” do caosmos organizaria o livro *Rosácea*. Mas se Orides já havia lido Heidegger como poesia:

É a poesia que dá o que pensar [...] Heidegger – que confesso ter lido como poesia – que, afinal acaba no poético, por tentar algo indizível? Há muita poesia na filosofia, sim.¹⁴²

Assim como Orides leu Heidegger enquanto poeta da existência, também leu Heráclito como *koan* – pequena narrativa de tradição zen que dispensa explicação, geralmente, no diálogo entre mestres e discípulos. A partir da escuta de um *koan* se deixa a estória¹⁴³ mobilizar a sensibilidade e a inteligência do interlocutor. “*Suponho que aquilo é sabedoria sacerdotal ainda que ele [Heráclito] transmitiu*”¹⁴⁴.

Além de conhecer os *koan*, os versos de Orides tem uma ressonância absolutamente profunda com o *haikai*. Que fique claro: não estou aqui afirmando uma suposta filiação de Orides ao estilo de *haikai*, muito menos fazendo a menor suposição de que ela teria aderido a esta “escola” (e como toda escola, se deforma em seus moldes e formas fixadas). Trata-se de um diálogo profundo, em virtude do comum processo de criação alicerçado entre ambos (*haikai* e processo poético em Orides) no experienciamento da própria experiência em seu sentido visceral: deixar-se ser atingido pela experiência.

Haikai ou *haiku* (俳句) é uma palavra que comporta, na apropriação nihonjin dos sinogramas, *hai* (gracejo ou brincadeira) e *kai* (realização, harmonia). No mandarim, estes sinogramas significariam algo como: *vagando ao redor*. Junção de estória, ironia e poesia em terceto. O terceto *haikai* se converteu numa forma de passatempo e diversão no Período Edo japonês e, seu principal representante, foi *Matsuo Bashō* (1644–1694), pseudônimo de *Matsuo Kinsaku*, ou simplesmente Bashō. O terceto é composto por apenas três versos, sendo cinco

141 Heráclito, 1978.

142 Fontela *apud*, Pucheu, 1998, p. 11.

143 Aqui se segue a diferenciação significativa e heurística de Fabiana Rubira: “*utilizo a grafia ‘estórias’, desde minha dissertação de mestrado quando optei por ela com a intenção de marcar o caráter atemporal que os contos, principalmente os da tradição oral, possuem. Ao me dedicar ao estudo da narração de estórias, naquele momento eu abdiquei do ‘h’ das horas, do tempo cronológico linear que nos devora, em favor do ‘e’ da eternidade que nos imortaliza*” (Rubira, 2006, p. 57; 2015, p. 19).

144 Fontela, 1998c, p. 169.

sílabas poéticas no primeiro verso, sete sílabas no segundo verso, e o último, novamente com cinco sílabas. Adepto do zen, em sua última peregrinação escreve o seu último e célebre haikai:

*tabi ni yande
yume wa karen wo
kakemeguru
Doente em viagem
sonho em secos campos
Ir-me enveredar*

No Brasil, se difundiu a partir de Afrânio Peixoto (1876-1947), Guilherme de Almeida (1890-1969), Millôr Fernandes (1923-2012) e, principalmente, Paulo Leminski (1944-1989):

*amar é um elo
entre o azul
e o amarelo*

Mas, estando a pessoa poeta livre das formas e moldes de toda “escola” - a ditadura das 17 sílabas - o próprio Bashô teria dado a síntese da alma do haikai: no primeiro verso, se olha a flor; no segundo verso se inclina para colhê-la; e no corte do golpe do terceiro verso: temos a flor nas mãos.

*Visar o centro
ou, pelo menos,
o melhor lado
(o mais frágil).
Astúcia e tempo
(paciência armada)
e – na surpresa
do golpe rápido -
colher a coisa
que, apreendida,
rende-se?
Não: desnatura-se
ao nosso ato...
Ou foge¹⁴⁵.*

Além do haikai, muito mais como alma do que como estilo, a poética de Orides Fontela também exhibe outra faceta oriental insuspeita. Trata-se desta forma recorrente de tentar

145 *Caça* (Alba, 1983), Fontela, 2006, p. 159.

captar o instante, não apenas poético, mas contingente com espírito poético. Gravar com as palavras, em traços mínimos, a impressão que se tem e como nos afeta no fluxo contínuo da existência e do mundo.

*cada singular coisa
sempre neste mundo
muda e está mudando
com a mesma luz contudo
a lua segue brilhando.
(...)
no retrato emergindo
na lua eu divisei
teu rosto... tão claramente,
a causa de lágrima que então
rapidamente enevoaram a lua de novo.¹⁴⁶*

Meus alunos nestes últimos trinta anos de docência sabem do necessário exercício experimental com que começamos as reflexões em que nos debruçamos sobre um desenho de observação na natureza e, especialmente, o desenho de uma árvore. Depois contrapomos os vários desenhos de uma mesma árvore para introduzir a problemática do *círculo hermenêutico* (simultânea busca e atribuição de sentidos no mundo do texto), na medida em que temos uma grande diversidade de desenhos.

Por vezes, podemos inclusive agrupar alguns dos desenhos segundo a estrutura de sensibilidade que se divisa naquele momento com árvores mais “sintéticas” - poucos traços tentando dar conta da *gestalt* da árvore (próxima da sensibilidade mais “heroica”, para usar a denominação de Gilbert Durand). Outras árvores podem ter a configuração de uma sensibilidade mais “mística” - são as árvores que já não se prendem à tentativa de traduzir o “todo” da árvore, mas a sensibilidade da pessoa se concentra então nos detalhes da árvore: seus frutos, folhas, flores, alma rugosa, raízes, entorno. Uma terceira possibilidade que, geralmente, possui maior frequência a depender do grupo de alunos e o curso, são as árvores do “movimento” (estrutura de sensibilidade “dramática” ou “disseminatória” em Durand), pois os alunos são compelidos a tentar traduzir o movimento que percebem na árvore e seu desdobramento corporal e gestual é a utilização do giz de cera em movimentos circulares, zigue-zague ou ainda com a lateral do

146 *Poemas da cabana montanhesa*, poeta Saigyó (1118-1190) (Saigyó, 2000).

giz (em vez de sua evidente ponta), circulando sobre o papel a textura da cor em resultados mais diáfanos e circulares. O punho cede ao *schème* rítmico.

Em 1989, em um curso numa universidade que não dispunha de um campus mais “natural”, em meio a uma selva de pedra e cimento, tive a dificuldade de onde encontrar uma árvore para que os alunos e alunas pudessem desenhar. A feliz solução me veio em sonho (como sempre ocorre com as comunidades ancestrais - *tudo começa com um sonho...*)¹⁴⁷.

Se não há como levá-los a uma árvore, por que não trazer a árvore até eles? Me fui a buscar um bonsai que pudesse servir ao experimento. Consegui uma figueira *Ficus retusa* (cuja raiz é o *ginseng*) que hoje conta 29 anos comigo, o meu primeiro exemplar (o único comprado) de minha coleção particular de bonsai e *penjing* (estilo chinês com reprodução da paisagem onde se encontra a árvore em miniatura)¹⁴⁸, todos cultivados. Garantida a aprendizagem pela experiência, os diálogos com *Jiro Mizuno* (1931-1994) e seus bonsais de azáleas (*satsuki*) – que nunca consegui cultivar; e as reflexões que se seguiram no ambiente acadêmico, voltei para casa com o meu primeiro exemplar de árvore na bandeja e o início do cultivo de bonsai tropical e *penjing* que se articularam com a minha antiga paixão oriental (sem orientalismos) iniciada com os filmes:

- *Ugetsu monogatari*¹⁴⁹: a jornada sob a lua pálida depois da chuva onde as ilusões nos remetem a situações fantásticas sendo guiada por uma âni­ma na busca do amor correspondido (*antheros*), seja na personagem de dama Wakasa, espírito vagando depois da morte para tentar cumprir sua destinação; seja na personagem de Miyagi, âni­ma da casa (*oikós, domus*) sacrificada pela negligência do âni­mus, Genjuro. Duas manifes-

147 Aqui lembramos o verso emblemático de Fernando Pessoa em “O Infante” (*Mar Portuguez*): “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce”.

148 O cultivo do bonsai (盆栽), que consiste em podas cíclicas das raízes secundárias (cabeleireira) e copa, embora mais conhecido e disseminado como, “tipicamente”, japonês; em verdade, se inicia na Índia há mais de cinco mil anos, com finalidade terapêutica pelos brâmanes (*vaamantanu vrikshaadi vidya*, isto é, *ciência das árvores com corpo pequeno*, parte da *Maha Vidya* - a *Grande Ciência*) (Koreshoff, 1984; Miller, 1999, p. 31), se difunde através do Tibet à China onde se estrutura como *paisagem* no vaso ou bandeja com forte apelo estético zen (200 d.C) – o estilo *penjing*; e somente no século IX d.C., assim como as demais influências chinesas no mundo nipônico, chega ao arquipélago de Nihon, onde a prática é muito mais recente. Ali se dissemina o privilégio minimalista apenas da própria árvore na configuração do vaso, estabelecendo vários estilos (sempre discutíveis) de conformação do tronco e copa. Como depende, basicamente, da contemplação da natureza e suas formas, me dedico ao bonsai *tropical*.

149 *Ugetsu Monogatari - Contos da Lua Vaga depois da Chuva* (1953), filme de Kenji Mizoguchi.

tações de ânima a conduzir Genjuro à sua própria destinação oleira, agora conduzido pelo *anthropos* do próprio filho herdeiro das ânimas;

- *Casa de Chá do Luar de Agosto*: narrativa autobiográfica no contraste entre a ânima *uchinanchu* de Okinawa e o ânimus colonizador do invasor norteamericano. No entanto, um condutor *anthropos*, Sakini (interpretado por Marlon Brando), trazendo a “Flor de Lótus” para o aldeamento, faz emergir no luar de agosto, os valores e clima desta ânima e sua capacidade infinita de reflorescimento. *The Teahouse of the August Moon* (1956), dirigido por Daniel Mann (EUA), com os atores Marlon Brando (como Sakini), Glenn Ford (como Capitão Fisby) e Machiko Kyo (interpretando a personagem “Flor de Lótus”) que é a mesma emblemática atriz de “Rashomon” (1950) de Akira Kurosawa; e interpretou também a dama Wakasa de “Contos da Lua Vaga depois da chuva” (1953) de Kenji Mizoguchi. Marlon Brando fez uma imersão em Okinawa antes das filmagens e, com cuidadosa maquiagem, soube interpretar bem o personagem *uchinanchu*, Sakini, bem como os valores desta etnia (que não se deve confundir com os *nihonjin* “japoneses”). Ainda que no filme se descuide, por vezes, desta diferença. Conta-se que muitas pessoas foram à bilheteria do cinema reclamar o dinheiro do ingresso, alegando ser enganoso, pois não havia visto Marlon Brando no filme. O roteiro é de John Patrick sobre livro de Vernon J. Sneider (1916-1981): *The Teahouse of the August Moon* (1951) New York: Putmann. Depois de se formar, foi alistado na segunda guerra e desembarcou em abril de 1945 em Okinawa, tornando-se comandante de Tobaru, um aldeamento de cinco mil pessoas (que se tornou a Vila Tobiki, no filme).
- *Sayonara*: narrativa também autobiográfica na denúncia do racismo, pois os soldados norte-americanos não podiam se casar com as japonesas durante a ocupação militar pós-guerra. Novamente o luar provoca as transições de um mundo ao outro, desfazendo as fronteiras imaginárias, não sem dores. Katsumi e Joe Kelly, diante da opressão norte-americana em evitar seu casamento, assim como na narrativa ancestral do *bunraku* (teatro de marionetes), com o *shinju*: suicídio dos amantes diante da impossibilidade da vida conjunta no mundo terrenal, vão para o lago celestial, ambos se suicidam. *Sayonara* (1957), filme de Joshua Logan, com os atores Marlon Brando (como major Lloyd Gruver), Miiko Taka (como Hana-Ogi), Ricardo Montalban

- (como Nakamura), Red Buttons (como Joe Kelly) e Miyoshi Umeki (como Katsumi), prêmio de melhor atriz coadjuvante em 1958 e a primeira asiática a receber um Oscar. Como diria a crítica de cinema, à época, *o calor de sua arte se dá numa mágica tranquila*; também cantora, interpreta a canção título do filme. O filme é uma adaptação do livro *Sayonara* (1954) de James A. Michener (1907-1997), na época tenente da Marinha dos EUA, designado para o Pacífico Sul como historiador naval. O romance de forte tom biográfico tem como inspiração as suas experiências naquela região e, *Mari Yoriko Sabusawa*, com quem esteve casado por 49 anos até a sua morte em 1994, e que foi sua terceira esposa. Ela e seus pais foram internados em campos de concentração na Costa do Pacífico montados pelo governo dos EUA durante os primeiros anos da Segunda Guerra Mundial. Desde então havia sido uma militante contra o racismo e pelos direitos da diversidade étnica, que muito influenciou a reflexão e os escritos de James Michener. Entre vários outros livros de Michener estão: *Gravuras japonesas: dos primeiros mestres ao moderno* (1959) e *O mundo é meu lar* (livro de memórias, 1992).
- *Love Is a Many-Splendored Thing*: narrativa igualmente autobiográfica da médica e escritora *Han Suyin*, eurásiana, que se apaixona por um correspondente norte-americano. Conhecendo-se melhor no Festival da Lua, a médica demonstra sua pertença ao mundo chinês e sua sabedoria ancestral (supersticiosa para os ocidentais), mas ao mesmo tempo, sua pertença ao mundo ocidental da medicina convertida em ação social em prol dos necessitados. A morte do correspondente ao cobrir a Guerra da Coreia, lhe arrebatava ao renascimento floral ao pé da árvore na colina onde costumavam se encontrar. A árvore, *axis mundi*, marcando a fronteira e o trânsito entre os mundos, se serve até mesmo da saudade intensa (*póthos*), a consciência aguda da solidão de si mesmo – a *soidade* – palavra que vai aportuguesar-se na intraduzível “*saudade*”. Renascimento floral na rosa que, de maneira visceral e indefectível, não abre mão do sangue da morte em sua própria coloração:

*O amor é uma coisa esplendorosa
 É a rosa de abril que só cresce no início da primavera
 O amor é a maneira da natureza de dar uma razão para viver
 A coroa de ouro que faz do homem, um rei
 Uma vez em uma colina alta e a ventania,
 Na névoa da manhã
 Dois amantes se beijaram e o mundo ficou parado*

*Então seus dedos tocaram meu coração silencioso
e ensinaram como cantar¹⁵⁰*

Orides nos confessa o mesmo em verso cirúrgico:

*Neste tudo
tudo falta
(neblina)
e nesta
falta: eis
tudo¹⁵¹.*

E ainda complementa este universo do *póthos* com a constelação lunar da fluidez anímica em que a rosa marca seu simbolismo central:

*a) manhã
Ninguém ainda. As rosas me saúdam
e eu saúdo o silêncio
das rosas.
b) ausência
Aqui ninguém
e nuvens.
c) ave
Asas suspensas em
instanteluz.
d) lua
Integralidade.
Fixidez.
e) Narciso
A flor a água a face
a flor a água
a flor.
f) primavera
Da não-espera
acontecem as
flores.
[...]
i) vaso
mas incommunicante¹⁵².*

150 Sammy Fain & Paul Webster (1955).

151 *Ode* (Rosácea, 1986), Fontela, 2006, p. 231.

152 *Poemetos*, fragmento (Helianto, 1973), Fontela, 2006, p. 131-132.

Love Is a Many-Splendored Thing (1955), filme de Henry King, com Jennifer Jones e William Holden; baseado na autobiografia de Han Suyin (素音) (1917-2012), médica e escritora eurásiana (pai chinês e mãe belga flamenga), batizada com o nome ocidental de *Elizabeth Comber*, mas cujo nome era *Rosalie Matilda Kuanghu Chou* (週光瑚 – pinyin: Zhōu Guānghú). Ainda sobre o nome insuspeito de “*rosalié*”, Orides nos socorre em verso vertiginoso:

*Basta o profundo ser
em que a rosa descansa.
Inúteis o perfume
e a cor: apenas signos
de uma presença oculta
inútil mesmo a forma
claro espelho da essência
inútil mesmo a rosa.
Basta o ser. O escuro
mistério vivo, poço
em que a lâmpada é pura
e humilde o esplendor
das mais cálidas flores.
Na rosa basta o ser:
nele tudo descansa¹⁵³.*

Nascida na província de Xinyang (Henan, China), Han Suyin trabalhou vários anos em Hong Kong como médica, movida por suas convicções sociais comunistas, e depois na China e Suíça. Em *My House Has Two Doors* (1980), outra autobiografia, ela afirma que à época do lançamento do filme não o assistiu e utilizou os direitos autorais para pagar a operação de sua filha adotiva que sofria de tuberculose pulmonar. Em função de sua literatura foi convidada a lecionar literatura, mas afirmava: “quero fazer uma nova literatura asiática, não ensinar Dickens”. Em 1986, Han Suyin criou o “*Fundo Han Suyin para Intercâmbio Científico entre a China e o Ocidente*”, possibilitando que estudantes chineses ultrapassassem as fronteiras; e também criou o “*Prêmio Arco-Íris Nacional de Melhor Tradução Literária*”, junto com a Associação de Escritores Chineses para ajudar a desenvolver a tradução de literatura da China. *Dama-dragão* era como seu pai a chamava. Mulheres de uma mesma Fontela.

Estes filmes foram “orientando” o menino que os assistia arrebatado em êxtase na tela da extinta TV Excelsior no final dos anos 60. Sim, naqueles dias, os rolos com as cópias de filmes tinham que atravessar o oceano para chegar em *terra brasilis* – e a dublagem era uma arte feita

153 *Repouso*, (Heliante, 1973), Fontela, 2006, p. 1.

por pessoas que sabiam da poeticidade da voz, nunca descurando a exigência da interpretação teatral. Não eram vozes de patos infantilizando a quem assiste, como hoje grassa o lixo televisivo e midiático.

Para apaziguar a velha alma dessincronizada é que as minhas posteriores e decorrentes investigações sobre as mitologias orientais se foram configurando melhor sobre esta paixão primeira, sempre ouvindo em minh'alma a célebre valsa de Freire Júnior, na voz de Orlando Silva, “*Olhos Japoneses*” (1957, versão da gravação original com Francisco Alves em 1928):

*Olhos pequeninos, olhos japoneses
Olhos que ferinos matam muitas vezes
[...]
Caprichos da moda, nossa alta-roda
faz imitação: são olhos pintados
de negro tarjeados
[...]
Na raça amarela, a mulher que é bela
esses olhos tem
Olhos desviados, meigos, delicados
Os olhos pequenos em rostos morenos
se encontram somente
lá no Oriente.*

O elemento “curioso”, mas altamente simbólico, é a recorrência de *ugetsu*, a lua vaga depois da chuva, nos mesmos quatro filmes mencionados em minha precoce formação cinéfila e como mitólogo. Orides parece me confirmar a profundidade da recorrência:

*I
A teoria
azul dos montes
longe.
II
As montanhas arcaicas, ventre
de um Sol perfeito
de uma infinita
Lua
e os ventos de agosto, a
névoa
elidindo montanhas
sóis e
tudo¹⁵⁴.*

154 *A Paisagem Natal* (Teia, 1996), Fontela, 2006, p. 350.

A lua de agosto no oriente (início do verão prenunciado pelas chuvas) equivalente de nossa sul-ocidental lua de dezembro das chuvas de verão.

gotas translúcidas
luzem a carne rota
anuncias o lumen

dedos líquidos
penetram a alma
seduluzem

chuva noturna
aquosa curva pálida
ali na lua

rito de luz sonora
em clarões de forja
chora e sorri

pororoca de encontros
estrondo de rio negro
dentro do mar de mim

exaustão dos músculos
fundo dos esconderijos
andaluzo este luzir

chuva de verão
Marcos Ferreira-Santos
(2011)

sonata ugetsu de luna pallida

O ciclo lunar enseja o convívio e a aprendizagem quotidiana do efêmero e do trágico da natureza em seus ciclos naturais de morte, renascimento, floração (*hanami*) em que a *sakura* (nome japonês da cerejeira asiática) se irmana com a floração invernal ainda mais efêmera do nosso *ipê*, com as rosáceas flores da *barriguda* ou *paineira*; a “*educação da árvore*” - que é a temática de alguns cursos de bonsai tropical que ministro com crianças, educação especial, funcionários da universidade - em que a árvore nos ensina seu tempo próprio, o cuidado e a dedicação dispensadas, não mais exclusivamente à árvore, mas a nós próprios, na medida em

– *habitar sua estrela
impiedosa.
Saber seu centro: vazio
esplendor além
da vida
e vida além
da memória.
Saber de cor o silêncio
– e profaná-lo, dissolvê-lo
em palavras*¹⁵⁶.

Foi, precisamente, esta vivência intensa nos ensinamentos do silêncio da árvore e de seus desejos que me acercou das investigações sobre as “*estampas japonesas*”, a outra expressão nipônica que também vai influenciar o imaginário tanto dos pintores ocidentais impressionistas e cubistas como os músicos impressionistas - influência esta conhecida como “*japonismo*”, que se pode perceber na obra musical de Claude Debussy, Erik Satie, Maurice Ravel, bem como na obra pictórica de Van Gogh. Aqui, em especial, a “*confissão*” se explicita no quadro de Van Gogh batizado de “*Pai Tanguy*” (1887, retrato em japonismo de um mercador de gravuras japonesas que se podem ver ao fundo do retrato), além da técnica assimilada e expressa nas pinceladas de ondas, nuvens, ciprestes flamejantes que se assemelham à técnica do mestre Hokusai, sobretudo, em suas gravuras sobre o mar (*A Grande Onda*, 1830) em que as espumas nas cristas das ondas se formam ao modo de garras de pássaros. O flamejante do instante se irmana entre as espumas ondinhas e nuvens e copas de ciprestes. Sobretudo, ao final do século XVIII, em que se aprimora o estilo policrômico das gravuras.

Tratam-se de xilogravuras (matriz em madeira esculpida impressas em papel apropriado) que foram conhecidas com o nome de *ukiyo-ê* (浮世絵), que pode ser traduzido como “*impressões do mundo flutuante*” - técnica clássica de xilogravura ao longo do período Edo (1603-1867) - quando Tokyo (Edo) se converte na capital do país, período em que o Japão se isola do contato com o Ocidente. A técnica de reprodução em massa popularizou o *ukiyo-ê* que era usufruído por todas as camadas da população. Há traduções muito comuns que se utilizam da expressão “*retratos do mundo flutuante*”. No entanto, prefiro utilizar o termo “*impressões*” para assegurar o caráter ambíguo que tem o fato de se tentar capturar o instante efêmero da vida na obra pictórica, mas ao mesmo tempo tratar-se de uma xilogravura que “*imprime*” sobre o

¹⁵⁶ *Poema*, (Alba, 1983), Fontela, 2006, p. 149.

papel, com natureza altamente reprodutiva (para atender ao alto consumo das pessoas naquele período histórico) - muito antes das observações do jovem melancólico frankfurtiano, Walter Benjamin, ao refletir sobre a “*reprodutibilidade técnica*” da obra de arte que afetaria sua “*aura*”.

Outra deliciosa ambiguidade está no próprio termo adotado, pois o *kanji* (derivado do sinograma), “*uki*” significa “*mundo flutuante*”, mas ao mesmo tempo pode significar “*mundo triste*”. O sufixo “*e*” dá a conotação de “*desenho*”, obra pictórica, inscrição, assim como na técnica de “*sumi-ê*” [墨絵], desenho com a tinta “*sumi*” (semelhante ao nanquim), em que o momento da criação é único sobre o “*kami*” (papel de arroz ou deidade), pois não se admitem retoques. Não há dois desenhos iguais. O desenho articulado com as técnicas de caligrafia (*shodo*) é realizado num só golpe do pincel, depois de muito tempo de observação:

A pintura a nanquim revela a segurança e a mestria, através da mão que, de posse da técnica, executa e torna visível seu sonho, no momento exato em que o espírito começa a elaborar formas, sem que haja, entre concepção e realização, ‘a espessura de um cabelo’. A pintura torna-se uma escrita automática. E, também aqui, o preceito a dar ao pintor pode se formular simplesmente nessas palavras: ‘Observe o bambu durante dez anos, torne-se bambu você mesmo, depois esqueça tudo e pinte’¹⁵⁷.

Em 1665, o poeta Asai Ryoj (1612-1691) publica *Ukiyo monogatari* (“Contos do mundo flutuante”), obra emblemática que vai traduzir poeticamente a noção de *ukiyo*¹⁵⁸.

vive cada momento, observa a lua, a cerejeira em flor e a folha do acer, ama o vinho, as mulheres e a poesia, encara com humor a pobreza que te olha fixamente e não te sintas desencorajado por ela, deixa-te ser transportado pelo rio da vida como uma cabaça que segue à deriva rio abaixo, isso é o que significa Ukiyo¹⁵⁹.

Mestres, entre outros, como *Kitagawa Utamaro*¹⁶⁰ (circa 1753-1806), retratando as *bijin* (pessoa linda ou graciosa), atores de *kabuki* e as cortesãs de casas de chá em Yoshiwara (bairro

157 E. Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Lyon, 1958, p. 81 *apud* Gusdorf, 1987, p. 49.

158 Hall, 2008, p. XVIII.

159 O poeta Asai Ryoj, 1661 *apud* Jansen, 2002, p. 177.

160 *Utamaro o meguru gonin no onna - Utamaro e Suas Cinco Mulheres* (1946), filme dirigido por Kenji Mizoguchi, retrata a vida do mestre de Ukiyo-ê e a penalização que este sofre por retratar a esposa e amantes do daimyô de duzentos anos antes, Toyotomi Hideyoshi (1536-1598); além de recusar-se a retratar os nobres do shogunato Tokugawa e dedicar sua arte aos instantes poéticos do cotidiano e dos pobres, segundo ele, onde se encontra a potência da vida em seu fluxo assim como a natureza. Apesar de seu renome, em 1805, recebe a pena que consistiu em ter suas mãos amarradas por 50 dias para interditar-lhe a pintura. Ele morre no ano seguinte.

dos prazeres), porém, em seu cotidiano doméstico, e rompendo com a clássica escola Kano de origem chinesa; *Katsushika Hokusai* (1760-1849) privilegiando a natureza; e *Eisen Tomioka* (1864-1905) retratando as *bijin* e as manifestações do sagrado no jogo da memória. É importante lembrar que “retratar” no universo do ukiyo-ê não tem o mesmo valor “realista” para o ocidental que avança para o ultrarrealismo, mas retratar a *alma* do personagem expresso em sua face, seus gestos, seu corpo.

A ambiguidade do termo se dá ao percebemos que se trata também do termo budista (ukiyo) que se refere ao princípio de *impermanência* da existência humana. De um lado, o mundo flutuante, em seu sentido mais radical, é o mundo cotidiano, efêmero, transitório, dos pequenos prazeres (e por isso as xilogravuras se concentram nestes aspectos da vida simples) por contraponto ao essencial da existência que se daria em outros planos de busca de iluminação (*moksa*). Por isso, o caráter “triste” de se deixar levar pelo “pequeno” do dia a dia e sua torrente de dor e indiferença.

*A gênese das águas
é secreta e infinita
entre as pedras se esconde
de toda contemplação.
A gênese das águas
é em si mesma.*

.....
*O movimento das águas
é caminho inconsciente
mutação contínua
nunca terminada
É caminho vital
de si mesma¹⁶¹.*

161 *Fluxo*, fragmento (Transposição, 1969), Fontela, 2006, p. 62.

Dor fluente das torrentes do fluxo da existência. Dor das águas que sempre são infinitas.

*a dor das águas é infinita,
 não morre, agoniza.
 não evapora,
 só sofre: destila.
 pororoca, estilhaça,
 espirra.
 Cai, vertigem:
 só sobras,
 soçobra: respinga...
 despenca em cantilena
 cheia de marulho:
 chora.
 a dor das águas
 desola.
 não seca nunca,
 úmida...
 a dor das águas,
 depois da mortalha,*

*escorre,
 alimento de musgo,
 disforme, fecunda
 cria que não é sua:
 em piracema
 é peixe que procria...
 se rejunta, se funda,
 afunda.
 a dor das águas
 é infinita
 corrente irisada
 cabeleireira bonita passeia entre
 as pernas
 da garça afrita
 é torrente rouca
 que geme e grita*

*entre destroços,
 entre pedras:
 corredeira cega,
 namida sonora
 só e cristalina
 transborda
 me transtorna
 dor infinita
 desliza
 desdita
 me leva
 medita...
 me dita...*

“a dor das águas é infinita”

Marcos Ferreira-Santos

(2006)

Mas, recursivamente, é precisamente neste pequeno do cotidiano e suas dores e pequenos prazeres que se pode religar à natureza, aos deuses e a si mesmo. A impermanência é um dos “*três seios do Dharma*” (lei maior que rege o universo) que são a *anicca* (impermanência), a *dukkha* (sofrimento) e *anatta* (o não-eu).

As impressões do mundo flutuante seriam, então, uma resposta ao se tentar “*capturar*” o flutuante e impermanente, quase invisível, na própria gravura; uma resposta de prazer à dor da existência e o reconhecimento da *pessoa* em meio ao “*não-eu*”. Dessa forma, a tentativa de capturar o “*instante poético*” do mundo flutuante pode ser considerado como sinônimo de *imaginário* entendido em seu sentido mais conceitual e mais técnico¹⁶² como movimento incessante de configuração do real operado pela imaginação e desfrutado nos pequenos e dionisíacos detalhes cotidianos.

162 Durand, 1981.

Assim, os ukiyo-ê representam um importante vínculo entre a estética e a ética na vivência do Sagrado (que não se opõe ao profano no caso oriental), possibilitados por uma educação estética através das obras de arte, dispensando qualquer tipo de educação formal ou escolarizada, uma vez que o acesso e consumo das obras - possibilitadas pela sua alta reproduzibilidade nas várias oficinas de xilogravuras - se dava a todos os estratos sociais, da nobreza, shogunato, religiosos até os camponeses e comerciantes mais simplórios que viam nas cenas cotidianas o reconhecimento de sua própria identidade, articulados com a técnica primorosa e o caráter poético na composição e articulação aos poemas que se gravavam (geralmente) com os desenhos, dialogando os dois códigos expressivos na mesma obra, mesmo para os muitos que não dominavam a leitura.

O desenho original era decalcado sobre o bloco de madeira que era esculpido em alto-relevo, observando-se a fidelidade ao original. Depois de preparada a matriz da xilogravura, era realizada a impressão sobre o papel, inicialmente, em uma só cor. Ao final do século XVIII com o desenvolvimento da técnica policrômica, a mesma xilogravura recebia a impressão de uma segunda cor, terceira ou quarta, dependendo do original.

No entanto, cabe ressaltar que o surgimento do ukiyo-ê e sua temática estão intimamente relacionados com o arcabouço sagrado de dois horizontes espirituais distintos que se sincretizaram: o shintoísmo natural herdeiro dos povos originários do arquipélago e, em especial, de etnia ainu, herdeira do povo jomon de ancestral mongol comum; e a chegada do budismo no século VI através da Coreia, com sua herança hindustani. O terceiro elemento a dar-lhe um sopro especialmente poético será a difusão do Zen (vindo do Jain hindustani) e a celebração do Tao (“caminho”) com a contribuição do filósofo chinês Lao Zi (o velho menino), como contraponto ao formalismo do confucionismo mais difundido entre a alta classe dirigente chinesa e japonesa como corpo moral, estatal e ideológico.

A cultura *jomon* (14.000 a.C-0 a.C.), oriunda da região mongol das montanhas Altai, rio Iesenei e lago Baikal, migraram para as ilhas e arquipélagos ao sul (hoje o arquipélago japonês), constituída por caçadores-coletores e que, gradativamente desenvolvem a cultura do arroz, deixaram vários sambaquis (a exemplo dos *uchinanchu*) nas regiões litorâneas, fonte principal dos estudos arqueológicos e antropológicos sobre os ainu. Por serem de outra etnia¹⁶³,

163 Comprova esta tese hoje as pesquisas genômicas: Neves, 2006; Ruy, 2011; Pena, 2002; entre outros.

não confundir com seus opressores históricos que são os *nihonjin* “japoneses” herdeiros da cultura *Yamato* muito mais recente (a partir do sec. III d.C) oriundos do lago mongol Baikal, através da península da Coreia, porém já possuidores de uma cultura guerreira, armaduras, cavalos, estrutura feudal e patriarcal e que subjugarão os povos originários do arquipélago (*yayoi*, *uchinanchu* e *ainu*). *Nihonjin*, é o termo literário para estes guerreiros conhecidos como “as crianças do sol” com seu imperialismo indômito. Daí o ideário (muito pouco mítico) de que o Imperador japonês seria filho da deusa do sol, *Amaterasu*. Somente em 2008, o governo japonês, timidamente, reconheceu a existência de “povos indígenas” no Japão, referindo-se ao povo ainu. Mas, *Mosir, a terra dos seres humanos*, como é autodenominado o território ainu, ainda carece de longa luta jurídica para, depois do reconhecimento, ter garantidos a demarcação das terras e o direito à caça e pesca ao modo tradicional comunal e shamânico para a sua autossustentabilidade ancestral.

Uma apropriação filmica do universo do ukiyo-ê é o célebre e já mencionado *Ugetsu monogatari* (Contos da Lua Vaga depois da Chuva), dirigido por Kenji Mizoguchi (1953), a partir dos contos de *Ueda Akinari* publicados em 1776 com nove pequenas histórias de teor fantástico. Afirma o próprio autor que a noção de “*ugetsu*” no título é inspirado no poeta Saigyô: a lua vaga refere-se ao primeiro luar depois das chuvas no mês de agosto. De fato, no filme não há luas nem chuva, mas o ambiente de mistério, buscas e ilusão é o mesmo de um luar vago e pálido depois da chuva. A leitura ocidental espera um filme de terror, fantasmas tradicionais e muito sangue escorrendo pela tela. Não se trata disso na estética oriental mais tradicional. Mas, sempre, a captura breve e efêmera de um instante poético apesar das agruras e violências da facticidade do mundo.

O próprio diretor do filme, Mizoguchi, em sua juventude voltou-se contra o pai que, por apuros financeiros, havia vendido sua irmã mais velha para uma casa de prostituição. Ele acabou sendo criado por ela e isto afetou drasticamente sua visão de mundo, distanciando-se da estrutura patriarcal *yamato* do universo *nihonjin*. De uma forma ou outra, a temática feminina: a denúncia de sua opressão por uma sociedade patriarcal, as desigualdades, as diferenças anímicas, foram temas constantes no cinema poético e, ao mesmo tempo, militante de Kenji Mizoguchi, aliado ao estilo *jida-geki* (drama histórico) com estética muito próxima do ukiyo-ê: sequências longas e lentas panorâmicas, ritmo pausado, e quase nenhum close-up (que o ocidente tanto utiliza). Em *Ugetsu*, o pano de fundo é o Japão feudal no período Edo:

A melhor das sedas, a seda das mais puras cores, pode mudar-se e desvanecer-se. Como se desvaneceria a vida minha, oh meu amado, se me deixasses.

Esta é fala na canção entoada por dama *Wakasa* (atriz Machiko Kyo), enquanto dança para seu amado *Genjuro* (o ator Masayuki Mori). *Genjuro* iludido com o tratamento e o palácio, esquece-se de sua esposa, *Miyagi* (a atriz Kinuyo Tanaka), que havia ficado em sua distante aldeia, enquanto ele tentava vender suas cerâmicas na cidade, tentando uma vida melhor.

Um monge reconhece no rosto de *Genjuro* as marcas de espíritos sem paz e lhe aconselha tatuar sobre o corpo sinogramas com nomes e preces para afastar os espíritos. Dama *Wakasa* sente o poder dos nomes sobre o seu corpo, se afasta e lamenta, pois mesmo depois de morta, ainda não havia conhecido o amor e continuaria pensando pelo vazio. Pergunta-se Orides em depoimento:

A vida é tão maluca, tão imprevisível.
Quem sabe ainda não vou encontrar um grande amor?¹⁶⁴

Genjuro parecia ser uma chance. Ao dar-se conta do encantamento, de que havia dormido e amado uma morta e que o palácio nada mais era do que ruínas, *Genjuro* retorna à aldeia arrependido da vã jornada e dos apuros.

Sua esposa o recebe na mesma velha cabana, lhe oferece *sakê*, algo de comer, e enquanto *Genjuro* dorme ao lado do pequeno filho, *Miyagi* senta-se e volta a costurar um quimono.

*Eu tomei um porre de saquê
Pra sentir a dor do sol poente
Toda vez que eu lembro de você
Me sinto um pouco diferente
[...]
Visto a fantasia de mim mesma
Todo dia de manhã
Minha alma dentro do meu corpo
Dança uma canção pagã
Meu sorriso é de aluguel
Minha sombra veio de Taiwan¹⁶⁵.*

164 Orides Fontela *apud* Menezes, 2008.

165 *Taiwan* (Luhli e Alexandre Lemos), canção – *Luli & Lucina*, “25 anos”, 1996.

Ao amanhecer, vendo a cabana vazia, é informado pelos vizinhos que sua esposa havia morrido já há tempos, morta pelos samurais numa das batalhas da guerra quando tentava alcançar Genjuro em sua partida da aldeia. Ao final, Genjuro, volta a trabalhar em seu forno a queimar as cerâmicas, e seu filho separa uma porção de sua própria comida e coloca como oferenda sobre o túmulo da mãe, acende o incenso e faz as suas preces.

Oscilando entre o encantamento e o desencantamento, em sua fronteira porosa e diáfana, Genjuro é conduzido pelas duas damas mortas: Wakasa e Miyagi. Seriam elas uma só? Não se sabe e nem faz muita diferença. O valor simbólico das jornadas é, precisamente, o mergulho nos inferos para reencontrar-se. Mas a predominância do *animus* em suas infinitas dúvidas da reflexão o faz perder o caminho a tempo, perde o tempo propício (*kairós*):

*Quando pousa
o pássaro*

*quando acorda
o espelho*

*quando amadurece
a hora¹⁶⁶.*

Perde a si mesmo: equivalente mítico do *Orpheu* grego, sempre órfão, protegido de *Apolo* da segunda geração dos *Olimpícos*¹⁶⁷, mas que viola o interdito: “*não olhes para trás*”. O novo guia *psychopompo* (condutor de almas) neste momento de retomada de Genjuro parece ser o menino, o filho de ambos, na atitude ancestral de referenciar a mãe que se foi, mas que permanece presente – princípio básico de toda *fratria* e de toda *sororidade*. Por isso, a oferenda da comida sobre seu túmulo. O incenso e as preces: *tragamos ouro, incenso e mirra!*

Ainda que não consciente, e isso pouco importa, pois a criação como forma que se plasma a uma pulsão procriadora desconhece seu próprio engenho e se mantém – sempre que possível – fiel à pulsão; Orides participa simbolicamente deste múltiplo universo de *ugetsu*: herdeiro zen da contemplação, da meditação, da árvore mestra, mãe, sábia e amante, do efê-

166 *Kairós* (Teia, 1996), Fontela, 2006, p. 294.

167 Lembremos de passagem que os mitos básicos que aliamos às estruturas míticas de sensibilidade dramática ou *crepuscular* na nomenclatura que eu utilizo (Hermes), heroica (Apolo) e mística (Dioniso) são todos da segunda geração dos Olímpicos, ou seja, do que denomino de *grego-tardio* e que, portanto, guardam estreita relação com as influências orientais e africanas que o mundo helênico assimilou em suas atividades marítimas comerciais e deu nova forma, segundo suas limitações linguísticas. Lembrando o velho Nietzsche, os gregos não inventaram nada, eles eram excelentes aprendizes.

mero, do tempo fluído do correr dos fios da cabeleireira das águas, do instante poético, da dança dos pés dobrados, da floração, do voo e do canto dos pássaros, das pedras nos caminhos na zona crepuscular de uma única lua diáfana manifestada numa gota de água.

*Lua pen
dente
lua tre
mente
nas águas
vivas.¹⁶⁸*

Ora, uma leitura mais atenta do prefácio que Antônio Cândido escreve para *Alba* poderia sinalizar outras formas de entrada em sua poética para os incautos investigadores e corroborar nossas intuições:

Orides Fontela tem um dos dons essenciais da modernidade: dizer densamente muita coisa por meio de poucas, quase nenhuma palavras [...] Denso, breve, fulgurante, o seu verso é rico e quase inesgotável, convidando o leitor a voltar diversas vezes, a procurar novas dimensões e várias possibilidades de sentido. [...] a presença da inquietação poética, da interrogação que se traduz em tentativa de correlacionar da maneira mais funda possível o silêncio e a palavra, a ausência e a presença, o momento do inexpresso, onde tudo parece mais rico, porque é pura virtualidade, e o momento da expressão, quando o discurso se constitui e o poeta corre o risco de não ter dito o que era preciso.¹⁶⁹

Muitos são, inclusive, os contemporâneos de Orides que, na leitura rápida e assustada da obra, se apegam aos manuais acadêmicos de dissecação estruturalizante para tentar classificá-la ou comentar. Teria sido melhor ler mais atentamente a própria Orides e irmanar-se a ela em seu silêncio. Gozo íntimo. Transformação no vazio que tudo move. Mas nossa tradição tagarela acadêmico-literária tem a compulsão das explicações e, nelas, projetam seus próprios fantasmas.

Há um belo documentário sobre Orides, “*A um passo do pássaro*”, dirigido por Ivan Marques (2000) para o programa *Entrelinhas*, da RTC – rádio e televisão cultura, em que há registros belíssimos de Orides e suas falas, sua voz áspera e forte, e ao mesmo tempo, de timbre frágil como flauta de taquara ou pífaro.

168 *Lago* (Rosácea, 1986), Fontela, 2006, p. 231.

169 Trecho do prefácio de *Alba* (Fontela, 1983), escrito por Antônio Cândido.

Eu sou pequena, pobre mulher que escreve uma poesia boa, mas, coitada, não é do meio. Não tenho família, não tenho bens, não frequento os lugares chiques. É como se eu estivesse invadindo o Olimpo¹⁷⁰.

No entanto, há um deslize que me aflige. Tenho a vontade de re-editá-lo (a revelia do diretor, inclusive) para uso pessoal em minhas aulas e conferências, excluindo todos os “experts” que tagarelam no documentário, como se fossem repórteres da revista *Veja*, para deixar apenas a voz de Orides. Há uma plethora de afirmações superficiais e fantasmáticas sobre Orides, como se a vida pudesse explicar sua obra no velho vício de apegar-se à biografia, na impossibilidade de compreender a obra.

A única intelectual que demonstra maior respeito e profundo diálogo com sua obra é Olgária Matos, para quem “*ela fazia uma leitura filosófica da literatura e uma leitura literária da filosofia, ela já tinha uma maneira poética de abordar as palavras, a palavra em seu momento de emergência, quando ela vem a ser*” (Olgária Matos, *apud* Marques, 2000).

Tal investigação (DANTAS, 2006) – que apenas aqui utilizo como emblema dos deslizes de sempre – deveria se ater menos à leitura apressada do quadro isotópico das imagens no clássico “*Estruturas Antropológicas do Imaginário*” de Gilbert Durand no anexo final de seu livro transgressor (a primeira edição é de 1960), e ler cuidadosamente o capítulo final da “fantástica transcendental” embebido de Novalis a dizer da esperança como função do imaginário. Ordes acompanha atenta este diálogo distante:

*Perdi o bonde
(e a esperança), porém
garanto
que uma flor nasceu.
Ôpa, Carlos: desconfio
que escrevi um poema!*¹⁷¹

E ampliar a leitura para o livro mais importante de Durand, pelo menos para mim, que é “*A fé do sapateiro*”, onde há um capítulo exclusivo sobre a âni­ma do mundo e o conhecimento crepuscular.

170 Massi, 1991, p. 256-261.

171 *Para CDA* (Teia, 1996), Fontela, 2006, p. 283. CDA, sigla de Carlos Drummond de Andrade.

A forma de evitar estas armadilhas da investigação academizante é seguir a linhagem da advertência: *não é possível estudar racionalmente as imagens, há que se seguir seu movimento e suas constelações, num contexto plural*, linhagem iniciada por Gaston Bachelard e seguida por seus orientandos, Georges Gusdorf e Gilbert Durand. Poucos são aqueles que atentam para o cerne do racionalismo poético.

Tudo isso cansa muito. Compreendo, creio que com certa pertinência, o cansaço de Orides:

*Despir os sortilégios, brumas, mitos,
[...]
Alta agonia é ser: essencial
tarefa humana e sobre-humana graça
de renascermos em solidão vera
e em solidão – dor suportada e glória -
em nossa contingência suportamos
o peso essencial do amor profundo
[...]
Cansa-me ser. A chaga inumerável
de mim cintila, sem palavras, úmida
fonte rubra do ser, anseio e tédio
de prosseguir, inabitada, viva
[...] condição de ser fonte e ser ferida.
Que morte é mais vital, que a extrema chaga
do ser: silêncio em desamparo abrindo?
Céu extremo de ser, a chama exausta
sua própria luz consome, e vai florindo¹⁷².*

O único mérito desta investigação de Dantas (2006), me parece, são os anexos com a correspondência entre o autor e Orides à época da tradução de seus livros para o francês, acalentado sonho de infância dela. As cartas de Orides são um primor, além das correções com sua caligrafia também mínima, pequena e rebelde em relação às pautas da folha:

enquanto isso, aguardo com prazer minha oportunidade de virar poeta internacional – isso vale muito por aqui, país colonial, ainda. Edição pequena, sim, mas lançada nos meios certos, funciona, nem! Sem mais, um abraço para você e o Márcio, grandes amigos que um dia espero conhecer, se tiver sorte¹⁷³.

172 *Soneto à minha irmã (nascida morta)*, fragmentos (Rosácea,1986), Fontela, 2006, p. 260-263. Sonetos escritos de 1962 a 1965 com a mesma temática.

173 Orides Fontela, carta, 29/10/1997, *apud* Dantas, 2006, p. 157.

Afirma Orides Fontela:

Se fiquei insatisfeita com a filosofia explícita, isso não significa que foi inútil. Deu uma base cultural que eu não tinha, alargou meu mundo. E me deu o ‘status’ de ‘filósofa’, universitária. É mais ou menos mito, mas mitos são excelentes para promover livros, nem¹⁷⁴.

“Nem”? Expressão característica da fala de Orides. Espécie de interjeição interiorana diante do paradoxo das coisas. Pucheu tenta explicitar o que ele entende desta interjeição misteriosa e, ao mesmo tempo, deliciosa:

com sua pesquisa poética de um pensamento selvagem, que a estrela a ser alcançada, ou seja, o real, nunca possa ser domesticado, estando sempre, de modo mais próximo e, quase lá, ainda assim, distante, inacessível e inapropriável. ‘Nem’¹⁷⁵.

Muito emblemático sobre a perspectiva enviesada deste autor/tradutor de Orides é a advertência dela sobre a tradução rápida e, completamente, inapropriada dele, transformando o “bem te vi” em “cuco”. Escreve ela em tom de advertência, completamente, justificada:

Ah, importante: não quero CUCO nenhum, é BEM-TE-VI mesmo, com nota de rodapé da página explicando. Senão eu brigo! Cuco só em relógios, e é de mau gosto. Desculpe, Márcio, mas outra coisa não dá [...] leio francês, mas bem oficial, não use gíria, tá!¹⁷⁶

Isso para mim é suficiente para entender do que estou argumentando sobre a leitura rasa de Orides. O autor ainda tenta se justificar no apêndice da tese:

Procuramos mergulhar nessa poesia, deixando-nos desinteressadamente habitar por seu pathos, por sua requintada atmosfera de melancolia e lucidez. E foi assim que aderimos com enorme aquiescência a esse universo meio luminoso, meio amargo da poesia orideana (Dantas, 2006, p. 143).

174 Escreve Pucheu (2018) sobre este “nem”: “Qual o sentido desse ‘nem’ ao fim dessa frase? Não sei, mas sei que ele me soava e continua me soando como um grunhido, um elemento na linguagem anterior ou posterior à própria linguagem, uma desarticulação no articulado, sim, um grunhido, de dor, de raiva, de... ‘Nem’. Deixei esse ‘nem’ desconexo; ele, eu não o podia retirar nem apagar de jeito nenhum”.

175 Pucheu, 2018.

176 Orides Fontela sobre correções da tradução em francês, carta sem data, *apud* Dantas, 2006, p. 155.

Meio amargo e melancólico é a situação de um investigador que deveria, pelo menos, apropriar-se de maneira mais adequada do seu “referencial teórico” e maior respeito à obra que se pretende “interpretar” e, taxionomicamente, classificar. Mas há tanto destas coisas no universo proletarizado da academia que minha voz, com certeza, ecoará no infinito próximo de algum buraco negro, junto com os ganidos dos pássaros que ainda chamamos de dinossauros, até regressar ao silêncio primordial.

*“Um silêncio ‘selvagem’ e ‘difícil’ de ‘esfinge’. Tal consciência faz com que Orides tome as palavras como instâncias de uma dolorosa e inevitável mediação para aquilo que, sendo essencial, não se decompõem jamais em expressão”¹⁷⁷. Para quem é dolorosa a experiência? Para quem escreve ou para quem não consegue lidar com a imagem nas suas próprias entranhas academizadas de profissional de assistência técnica? “Símbolos gastos”, ainda menciona o mesmo Villaça (*apud* Marques, 2000). Símbolos gastos para nós quem, cara pávida?*

Sem bairrismo, sem regionalismo, sem nacionalismo; à margem de ‘vanguardas’; imune à parodização como sistema; sem biografismo, sem confessionalismo, sem psicologismo; sem expansão retórica, mas sem minimalismo triunfalista; fora do anedótico, do panfleto, da provocação; sem bandeira política, estética ou ecológica; sem escatologia agressiva, dramatismo ou ressentimento - em que águas, afinal, navega ou lança âncora a poesia sem rótulo de Orides? Os que carecem de algum talvez recorram a ‘metafísica’, ou ‘neossimbolista’ ou mesmo ‘neoclássica’; mas assim como é justo reconhecer que são as etiquetas que devem servir aos produtos, mais justo será que façamos um esforço último para a compreensão dessa poesia (Villaça, 1992).

Mas quem é que se importa com “etiquetas”? Se devem ou não corresponder aos “produtos”? Ao que eu saiba a poesia não recebe códigos de barra. Pelo menos ainda não. As capas dos livros, sim. Mas, é certo, como afirma a própria Orides em função deste texto de “crítica”: “os críticos não sabem o que fazer comigo. Só se sabe o que eu não sou. Não é curioso? A conclusão é mais interessante que o resto do artigo” (Fontela, 1998c, p. 172, sobre o artigo “Símbolo e acontecimento na poesia de Orides Fontela”, de Villaça, 1992).

Assim encadeada a constelação das imagens (muito mais que “conceitos”), se pode compreender porque o *fenômeno* (tão querido pelos cientificistas de plantão) é irmão gêmeo da *fantasia*, composta pelo mesmo radical, *phai: phantasia*.

177 Villaça, 1992, p. 203.

Radicalizando: o fenômeno observável é uma fantasia da mente por mais que se possa tocá-lo ou ainda explodir seu núcleo. Onde estaria a fronteira entre o “real” e a fantasia se a consciência fabrica seus fenômenos, numa *fenomenotécnica* (como diria Bachelard)? A brincadeira da existência nos adverte que não há fronteiras. Há uma porosidade criada pelos próprios noúmenos, as coisas em si, facticidade intransponível do mundo já dado independentemente de nossa consciência: os poros do jarro de barro que, em sudorese constante, deixam-se verter pequenas gotículas (o fenômeno) da água contida em seu interior (númen). Numa palavra: *Fontela*.

A partir dos estudos do *Círculo de Eranos* (1933-1988), no qual me sinto muito mais à vontade e com ferramentas heurísticas mais hábeis e significativas para nossas jornadas interpretativas no velho e insuperável “*círculo hermenêutico*”: procuramos sentidos nos fenômenos, mas, ao mesmo tempo, de maneira antagônica, mas complementar e simultânea, somos nós mesmos que atribuímos sentidos ao fenômeno.

De toda forma, como nos orienta Paul Ricoeur¹⁷⁸, a possível saída deste circuito é o momento poético de sair do círculo hermenêutico: a *criação*. Ou ainda, lembrando a velha questão taoista na prática do zen, tanto em *Lao Zi* (601 - 533 a.C) como em *Zhuang Zi* (369-286 a.C.): “*diante disto, o que você faz?*”

*A cor
alada: borboleta
ou pétala?*¹⁷⁹

A própria Orides parece confirmar a perspectiva aqui adotada: “*poesia, filosofia, zen e o mais que vier, tudo serve – ruma ao não-dito, ao nunca dito, ao inexprimível*” (Fontela, 1998, p. 15). Mas, ao mesmo tempo: “*a poesia brasileira foi sempre muito ‘choramingas’ [...] não sei definir poesia e nem vou tentar [...] a explicação pode-se deixar tranquilamente aos críticos*”¹⁸⁰.

Em 1972, Orides começara a participar do culto semanal do primeiro centro *Soto Zen* na América do Sul, tornando-se uma das primeiras brasileiras a frequentar as seções de meditação regularmente. Para ela foi uma verdadeira iniciação em vários aspectos da cultura, do pensamento e da busca, associados ao zen¹⁸¹. Soma-se aqui seu pioneirismo característico,

178 Ricoeur, 1997; Ferreira-Santos & Almeida, 2012.

179 *Mensagens*, fragmento (Rosácea, 1986), Fontela, 2006, p. 229.

180 Fontela *apud* Marques, 2000.

181 Cruz, 2016.

passa a ser também a primeira monja leiga zen no Brasil com o nome de batismo: *myosen xingue*¹⁸². Tradução aproximada ao português da construção em nihongo: *casa da manhã*.

em Alba é o início da influência do Zen. Só um ‘cheiro’, algo sutil, perceptível em certos poemas. Não vou dizer quais. Leiam, pô!¹⁸³

Eu diria muito mais zen do que budista. Ironicamente, em 1996, Orides comenta numa entrevista à revista feminina *Marie Claire* (1996) que “*procurava a iluminação, mesmo. Mas só cheguei a um pisca-pisca*”.

Percorrendo uma mitologia das palavras em sinogramas, o que equivale a uma cinética das imagens, em mandarim tradicional (de onde o nihongo se originou e simplificou-lhe apenas como base silábica), seria algo assemelhado a 米我掌心攔 (*mi wo zhang xin ge*) ou simplesmente: “*estou na palma de minha mão*”.

Referência zen para a circularidade entre o caminhante e o caminho. Também referência a *Sun Wukong*, ígneo macaco de pedra, “*o grande-sábio-igual-do-céu*”, “*o Consciente do Vazio*” na mítica jornada ao oeste¹⁸⁴:

*Do leste vieram pássaros
rápidos leves
nem sombra nem rastro
deixam:
apenas passam. Não pousam*¹⁸⁵.

Quando Sun Wukong tenta esquivar-se de buda¹⁸⁶, encontra cinco pilastras no caminho e urina, displicente, na base de uma delas. Depois se dá conta de que ele está na palma da mão de buda: “*quando Buda desafia o Macaco a escapar de sua mão em troca de sua liberdade, Wukong pula tão alto que só vê cinco pilastras que ele julga serem as colunas que sustentam o mundo. Mija em uma delas e se gaba de seu feito, quando, então, percebe que aquelas pilastras são, na verdade, os cinco*

182 Fontela, 2006, p. 227.

183 Fontela *apud* Massi, 1991, p. 256-261.

184 Miyashiro, 2017.

185 *Migração* (Alba, 1983), Fontela, 2006, p. 187.

186 Lembremos que o termo “*buda*” aqui privilegiamos com o seu sentido mais originário de “aquele que conseguiu sua iluminação”. Portanto, trata-se de um estado de ser, um atributo. Não confundir com nome próprio de alguém como sugerem as várias escolas budistas em sua apropriação de religiosidade mais popular.

*dedos do Buda, que o aprisiona na montanha dos cinco elementos. No topo da montanha há um sinete, cuja inscrição é o famoso mantra om mani padme hum: da lama nasce a flor de lótus*¹⁸⁷.

*Talhar na rocha a solidão*¹⁸⁸.

Poetiza Orides no mesmo sentido num verso mântrico por excelência que também faz referência a Zhuang Zi:

*O vento, a chuva, o Sol, o frio
tudo vai e vem, vem e vai.
Tenho a ilusão de estar sonhando.
Tenho o manto de Buda, que é nenhum*¹⁸⁹.

Escapar de sua mão em troca da liberdade é mitema que se condensou na frase “*Gafanhoto, tão rápido quanto puder, tire a pedra de minha mão*” que o mestre Khan (ator Philip Ahn) diz a Kwai Chang Caine (ator David Carradine), quando finalmente admitido no mosteiro shaolin de kung fu e se tornará um ritual constante, sinalizando que, quando ele conseguisse rapidamente tirar a pedra da mão do próprio mestre antes de ela fechar-se, seria o momento de ganhar sua liberdade e deixar o templo, pois sua iniciação teria findado para iniciar sua própria jornada. Orides verseia sobre a natureza desta pedra:

*A beira rio
a lucidez
a
pedra
e a pedra é
pedra: não germina.
Basta-se.*¹⁹⁰

Esta cena se encontra na adaptação inusitadamente exitosa de uma trama repleta de memorações e diálogos de tradição zen, no seriado televisivo “Kung Fu” (1972 a 1975), a partir de conceito desenvolvido por Bruce Lee e que, subtraído na concepção pela produtora cine-

187 Miyashiro, 2017, p. 88.

188 *Notícia*, fragmento (Transposição, 1969), Fontela, 2006, p. 41.

189 *Gatha* (Rosácea, 1986), Fontela, 2006, p. 227. Aqui Orides Fontela assina como *Myosen Xingue*, nome de batismo como monja leiga zen budista.

190 *Pesca* (Teia, 1996), Fontela, 2006, p. 349.

matográfica, também foi recusado no *casting* para o papel principal. Foi quando ele retornou a Hong Kong e iniciou a sua trajetória estrondosa no cinema.

Tal sequência refere-se ao mesmo momento da narrativa mítica de Sun Wukong, a pedra na mão de buda.

Um desses diálogos de matriz zen se dá entre o velho mestre cego, Mestre Po (*ba*, tesouro) e o jovem Caine, precisamente, na nomeação de Caine:



Mestre Po: *Feche seus olhos. O que ouve?*

Jovem Caine: *Ouço o som da água. Ouço um pássaro.*

Mestre Po: *Ouve o tilintar de seu próprio coração?*

Jovem Caine: *Não...*

Mestre Po: *Ouve o gafanhoto que está aos pés?*

Jovem Caine (de olhos abertos, procurando o gafanhoto no chão): *Velho, como consegue ouvir essas coisas?*

Mestre Po: *Meu jovem, como não consegue ouvi-las?*

Lee Jun Fan, em mandarim 李振藩 (1940-1973), cujo nome significa “retornar novamente”, nome de batismo de Bruce Lee, nasceu no ano e hora do dragão durante passagem da ópera cantonesa (versão da ópera de Beijing), de que seus pais eram integrantes. Sua mãe o apelidou de *Sai Fon* (細鳳), nome feminino para “pequena phoenix”. Filósofo, artista, ator, bailarino, lutador de artes marciais e cineasta, praticou *tai chi chuan* e *kung fu* com seu pai, tendo sido aprendiz de *wing chun*, estilo do século XVIII, com o mestre *Yip Man* (1893-1974). Sobre o dragão, poetiza Orides em exercício de revelação e ocultamento:

*Do amor sem
fundo
- do
inominável -
o dragão: raio
densa
energia
ascende*

e ao
sacro
ímpeto
que amor
resiste?
Rasgam-se os
véus
do inominado¹⁹¹.

Este dragão que se oculta e se revela me lembra o velho mestre de ukiyo-ê, Hokusai, em sua grande obra a xilogravura *Fujikoshi-no-ryu* (um dragão voando sobre o monte Fuji, 1849), concebida no dia do Dragão como ele assina a obra, estando com 90 anos, tendo nascido também no ano do Dragão. É sua última obra, pois faleceria pouco tempo depois. A imagem é do monte Fuji envolto por nuvens negras saindo de uma das crateras laterais do vulcão e, em meio às nuvens negras, se divisa sutilmente um dragão ascendendo aos céus.

Uma das características do dragão chinês, além da prosperidade que sinaliza, é seu movimento constante entre os vários domínios: das águas aos céus, dos céus para a terra, por entre as montanhas e nuvens, animal híbrido, espécie de *alebrije* chinês reúne de maneira fantástica: o cavalo ctônico, o pássaro celeste e o crocodilo das águas primordiais. Dessa forma, também sinaliza o começo dos tempos, o início do ano, fechamento e reinício dos ciclos.

Uma característica importante do estilo *wing chun* (séc. XVIII) se constitui na forma de utilizar a força do golpe do oponente como forma de defesa, com movimentos mínimos, esguios como o dragão, sendo que o praticante evita sempre o ataque, seja como ato inicial, seja como resposta após a defesa. Curiosamente, o estilo foi criado por uma jovem mulher no



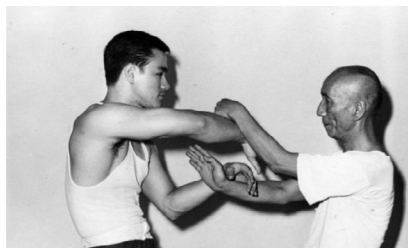
191 *Dragão* (Rosácea, 1986), Fontela, 2006, p. 243. Perceba-se outro anagrama na obra poética de Orides, agora se referindo ao “inominado” a partir do quinto verso, que realçados, formam o nome “Orides”.

sul da China, *Yim Wing Chun*, e por isso o estilo leva seu nome. A tradução aproximada dos sinogramas de seu nome seria: *o duradouro e belo canto da primavera*.

Bruce Lee desenvolveu a partir desta base o seu estilo *Jeet Kune Do* ou o *Caminho do punho interceptor*. Em sua concepção taoista, um estilo *sem estilo*: livrar-se da abordagem canônica dos moldes, tendo apenas nenhuma limitação como limitação. Como afirma o próprio Bruce Lee sobre seus escritos e suas dúvidas em publicá-los, pois queria que fosse um registro da forma de pensar de um homem e não um manual de instruções: “*se as pessoas disserem que o Jeet Kune Do é diferente ‘disso’ ou ‘daquilo’, então deixe o nome do Jeet Kune Do ser apagado, pois é isso o que ele é, apenas um nome. Não se preocupe com ele*”¹⁹².

Neste mesmo sentido, sua esposa *Linda Lee*, ao organizar o livro de Bruce a partir de suas anotações e desenhos, nos aconselha:

Agora, abra sua mente, leia, entenda e experimente. Depois, desfaça-se desde livro. As páginas são mais úteis para limpar a bagunça¹⁹³.



Bruce Lee e Yip Man, 1955



Bruce Lee, no filme “The Big Boss”, 1971

Pode-se sintetizar sua filosofia com o seu adágio taoista “*Be water, my friend*”:

Não se limite a uma forma, adapte-se e construa a sua própria, e deixe-a crescer, ser como a água. Esvazie a sua mente, seja amorfo, sem forma - como a água. Se você colocar água num copo, ela se torna o copo; se você coloca água numa garrafa, ela se torna a garrafa; se colocá-la num bule de chá, ela torna-se o bule. A água pode fluir ou pode destruir. Seja água, meu amigo. (Lee, 2003)¹⁹⁴.

192 Lee, 2003, p. 238.

193 Linda Lee *apud* Lee, 2003, p. 15.

194 Para informações sobre a continuidade dos projetos de Bruce Lee, sobretudo, na formação de jovens através do Jeet Kune Do, veja-se: <https://bruceleefoundation.org/fundraise/>.

Orides foi água e permanece água.

*amargas
cobrem o
barco
as águas
salobras
trazem
o dilúvio, o naufrágio, o necessário
batismo*¹⁹⁵.

um som de lágrima
resina-me no tronco
pendente

ventando luas
teu cheiro oco
me prende

o osso das águas
me abraça respingo
silente

tartarugas
marinam remos
presentes

pedir o que carece
usando versos
ausentes

sem pudores
os rumores
são odores
- sentes?

chorokai
Marcos Ferreira-Santos
(2007)

¹⁹⁵ *Águas*, fragmento (*Rosácea*, 1986), Fontela, 2006, p. 211.

A escrita de *Odes*, forma particular e singular de Orides, me parece emblemática de uma constelação própria de imagens em sua concepção de inscrição da palavra. As palavras se copulam e interfecundam-se em novas formas prenhes de sentido. Só quem tem a experiência da inscrição, prática rupestre por excelência, percebe e se regozija com os silêncios, os brancos e as faltas que lhe constituem. Dessa forma, as odes são inscrições de uma alma que está em seu interior: *O (ri) des*.

Ao mesmo tempo, essa inscrição nos sugere também outra origem insuspeita em sua nomeação com a raiz *yorubá* de *Ori*: cabeça. Precisamente, aquilo que permite às forças naturais em sua expressão como orixás habitar com o sopro do *emí* e dirigir uma cabeça, tendo a pessoa como *cavalo*. Aquele que é portador de algo muito maior do que ele próprio e que lhe serve de veículo (*mahayana*, “o grande caminho” em sânscrito, no budismo indiano com seus princípios de compaixão, amor, alegria, equanimidade). É verdade que Orides chegou a frequentar terreiros de candomblé em São Paulo e sua amiga de sempre, *Gerda Schoeder*, diz que Orides sempre voltava do terreiro mais tranquila e serena, por um tempo (*apud* Ribeiro, 2018).

Daí, na tradição guarani do *nhemongarái* – o batismo – o nome recebido pela pessoa como palavra-alma (nhé’e) contém a destinação da própria pessoa e nos permite, numa etimologia poética, como mitologia das palavras, acessar camadas mais verticais de significação. Orides me parece concordar com isso:

*A escolha do nome: eis tudo.
[...]
sua existência nua
pede o nome.
Nome
branco sagrado que não
define, porém aponta:
que o aproxima de nós
marcado do verbo humano.
A escolha do nome: eis
o segredo¹⁹⁶.*

É desta mesma cabeça, *ori yorubá*, que na mitologia grega, da cabeça de Zeus, o crônida – aquele que matou Chronos, seu pai – nasce Palas Athena de uma terrível dor de cabeça. Ela, na pena de Orides:

196 *O nome*, fragmento (Transposição, 1969), Fontela, 2006, p. 64.

que o atingisse com um bastão (ou machado) e de sua cabeça nasceu Palas Athena já vestida e armada com uma lança e a égide, dançando a pírrica (dança da guerra). Guardiã e protetora das cidades, deusa guerreira pela paz e pela justiça, do primado do *ius fori* (direito do homem) sobre o *ius poli* (direito das trevas), Athena não é semelhante a Ares (Marte latino), deus da guerra e das carnificinas, mais temido do que cultuado, pois não lhe apraz o sangue.

É a protetora das crianças, das obreiras tecelãs e bordadeiras, preside as artes, a razão, a literatura, é a conselheira do povo e de seus dirigentes, sendo a mentora do Estado. Algumas vertentes etimológicas atestam sua raiz com o indo-europeu *attá*, “mãe”²⁰¹, justificando o epíteto de grande mãe, responsável pela fertilidade do solo. Ela é que faz brotar a oliveira na disputa com Poseídon (Netuno latino) pelo domínio da Ática, e, assim, são frequentes as suas representações na iconografia encontrada nas ânforas de azeite.

Sua coruja (*gláúks*) atesta sua ligação com o trabalho reflexivo, com a filosofia, a inteligência, pois é o mocho que enxerga na noite enquanto os homens dormem, sob a luz da lua. É ela que conhece os segredos da noite, aliando o conhecimento solar (direto) com o conhecimento lunar (intuitivo). Segundo Brandão, a coruja é símbolo por excelência de todos os que possuem a *mantéia*, a arte da adivinhação²⁰², e o mito grego ligado à coruja é *Ascálafo*. Tendo ele denunciado Perséphone ao comer o grão de romã que a impossibilitaria de deixar o reino de Hades, é castigado por Deméter, transformando-o em coruja. Já a serpente que aparece em algumas representações é símbolo da sabedoria intuitiva e da vigilância protetora, e nos remete a seu filho Erictônio (“nascido da terra”), meio homem e meio serpente, que teve com Hefáisto (“o fogo úmido”, o velho ferreiro coxo, Hefesto ou Vulcano) que tentou seduzi-la ao encomendar armas ao artífice coxo imortal para seu protegido, Aquiles.

Athena, como deusa casta, lhe evita e sai correndo. Hefáisto, coxo e com dificuldade, correndo atrás dela, ainda tomado de paixão com o pênis ereto, em seu orgasmo, termina por ejacular seu esperma nas coxas argêntas de Athena. Apanhando um pedaço de pano (ou floco de algodão), ela limpou-se e atirou o pano ao chão. *Gaia*, a terra, abriu-se e acolheu o pano desta cópula inusitada, sem contato carnal, e a terra gerou o filho de Athena e Hefáisto. É Erictônio que institui as Panatenéias, festa dedicada à sua mãe Palas Athena, portadora da luz âmbar das ânforas de azeite e das lágrimas da resina das velhas oliveiras, e funda a cidade que

201 Brandão, 1993, vol. I, p. 136.

202 Brandão, 1993, vol. I, p. 241-242.

leva seu nome, onde se dançavam as pírricas, as corridas de fachos acesos (lampedromía) e as oferendas de ânforas de azeite. Athena pertence ao registro das ânicas das mães primeiras: anima mundi dos religadores, Sophia dos filósofos, Grande Mãe dos agropastoris: Pachama-ma andina ou ainda Ñandecy guarani. Não à toa, comenta Orides:

se eu fosse escolher um pássaro totem, do jeito que eu sou, assim com óculos, seria a coruja, que sou eu mesma²⁰³.

O outro elemento simbólico contido nas configurações de Athena é sua íntima ligação com as tecelãs. Defensora e conselheira de Penélope, enquanto aguarda o retorno do arrogante Ulysses, condenado a vagar pelos oceanos por trinta anos depois de blasfemar aos deuses dizendo que havia sido a sua astúcia e inteligência que havia logrado a vitória em Troia, e não os deuses.

Tecer e destecer, no aconselhamento de Athena, se torna o significativo emblema das fabricantes do tempo.

*Sempre é melhor
desfazer
que tecer
SEM MÃO
não acorda
a pedra
sem língua
não ascende
o canto
sem olho
não existe
o sol²⁰⁴.*

O silêncio não é a impossibilidade do poema ou da poesia, é sua matéria-prima. A poesia tece os fios de silêncio para emergir a palavra. O branco não é ausência de cor, mas a soma de todas as cores na tecedura da revelação da epifania nas cores. Só quem vive o milagre da luz transformada em rosácea pode dizer do branco sem trazê-lo ao nada solipsista.

203 Fontela *apud* Marques, 2000.

204 *Axiomas*, fragmento (*Teia*, 1996), Fontela, 2006, p. 289.

Novamente, me parece salutar retornar a reflexões antigas, como que para refrescar a memória na própria fonte de *Mnemosyne*, a memória mãe das musas e, portanto, das artes, no ciclo das narrativas míticas de Orpheu e Eurídice.

Eurídice é em grego *Eurudike*: *aquela cuja justiça é sábia*, também atributo de Perséphone nos mistérios de Elêusis. Eurídice é uma *dríade*: ninfa que ama e reside no interior das árvores. Imagem ctônica dos telurismos arbóreos: exhibe sua beleza nas flores e copa das árvores, mas passeando pelo *axis mundi*, o tronco rugoso e anoso do diálogo entre os céus e os inferos, também desce aos inferos transitando pelas raízes: cabeleira ramificada dos fios da destinação incrustada no subterrâneo à busca do alimento e das águas das fontes que correm por baixo. Invisível aos olhos incautos dos que apenas se atém à superfície da vida. Quando se banhava para preparar-se para a celebração das bodas com Orpheu, ela foi avistada pelo pastor Aristeu que, cheio de desejo pela visão da dríade nua, precipitou-se sobre ela para violá-la. Eurídice, ao correr em fuga, desatenta pisa sobre uma serpente que a pica e ela morre instantaneamente. Outras versões dizem de uma abelha (*apis*) atributo de Aristeu, que é o pai da apicultura, lhe envenena neste mesmo momento da fuga. E assim desce ao Hades, desce aos inferos.

Na bela versão de *Orpheu* (*Orphée*, 1950) de **Jean Cocteau (1889-1963)**, **as abelhas (*api*) de Aristeu são duas motocicletas. Em sua versão, Orpheu vai ao Hades (prédios em ruínas bombardeados na Segunda Guerra), cuja porta são os espelhos, conduzido pelo anjo Heurtebise²⁰⁵. Mas ele vai em busca da própria Perséphone, a morte, por ela apaixonado. Diante da impossibilidade, após ser julgado pelo casal dos inferos, retorna com Eurídice ao mundo dos vivos com o interdito de nunca olhar para ela. Mas, acidentalmente, a vê através do espelho e ela retorna ao Hades. Um trecho do julgamento, me parece assaz significativo:**

- *Aproxime-se. Você, você.*
- *Eu?*
- *Sim.*
- *O seu nome?*
- *Orfeu.*
- *A sua profissão?*
- *Poeta.*

205 Observe-se aqui que Jean Cocteau entrelaça na narrativa filmica elementos de dois mistérios gregos distintos, mas que seguem a mesma direção: conhecer a si mesmo. Os mistérios órficos e os mistérios cabírios de Samotrácia expresso pela junção do núcleo mitêmico do *puer-senex*.

- *Aqui diz escritor.*
- *É quase a mesma coisa.*
- *Aqui não existe “quase”. O que quer dizer com poeta?*
- *Escrever sem ser escritor*

Orpheu, o órfão, o cantor dos cantores, protegido de Apolo, companheiro de Jasão nas aventuras dos argonautas é quem vai amansar as feras e as bestas com sua lira. Tentar ludibriar as sereias, *sirenas*, *mulheres-pássaros* com seu canto sedutor:

*Atraídas e traídas
 atraímos e traímos
 nossa tarefa: fecundar
 atraindo
 nossa tarefa: ultrapassar
 traindo
 o acontecer puro
 que nos vive.
 Nosso crime: a palavra
 Nossa função: seduzir mundos.
 Deixando a água original
 cantamos
 sufocando o espelho
 do silêncio²⁰⁶.*

As sereias, muito tardiamente, é que sofrerão a transmigração simbólica do arquema da *mulher-pássaro* grega que canta, seduz e arrasta o marinheiro incauto para as profundezas, para namorar, para o arquema da *mulher-peixe* sentada sobre as rochas marinhas a pentear seus cabelos (colocar ordem no caos através do pente) olhando-se ao espelho (a lua de prata dos mortos) sob o clichê, ainda mais moderno, da vampiresca fatal a simplesmente matar o marinheiro sob as águas.

*O peixe
 é a ave
 do mar
 a ave
 o peixe
 do ar
 e só o*

206 *As Sereias* (Helianto, 1973), Fontela, 2006, p. 96.

*homem
nem peixe nem
ave*²⁰⁷

Orpheu perde sua amada *Eurídice*. “*Orfeu solitário, e o seu único recurso é a mulher-messias.*”²⁰⁸. Ele, não aceitando o destino, desce em busca de sua amada. Os senhores do mundo ctônico dos íferos, *Hades* e *Perséphone*, se comovem com o canto de Orpheu e concedem a chance de subirem e retornarem juntos ao mundo dos vivos. No entanto, a condição é de que no caminho, atravessando o rio Tártaro, enfrentando o cão *Cérbero* de três cabeças e os campos elísios, nunca olhassem para trás. Acometido pela dúvida do animus, Orpheu, para se certificar de que sua amada *Eurídice* continuava seguindo-lhe, olha para trás. Neste momento, perde sua amada para sempre (perde a sua alma, sua ânima). As bacantes, furiosas com a indiferença de Orpheu, que não esquece sua amada, o devoram, restando apenas a sua cabeça, que vai para o oráculo de Delphos.

A mesma dúvida plantada pelo astuto Iago na mente de Othelo sobre a fidelidade de *Desdêmona* e lhe acarreta a perda da vida de sua amada por suas próprias mãos. Sacrifício de outra primavera (ânima) pela dúvida do animus exacerbado em suas elucubrações racionais.

Mais uma vez, podemos perceber na narrativa mítica a ação simbólica de *Eros* (amor²⁰⁹) e *Thanatos* (morte), na religação e na fragmentação, operando as transformações que levam ao cantador. O aniquilamento do herói se faz sempre em função de seu “perigo” por trazer em sua fala as imagens e flores que escapam à compreensão dos demais. Mas este aniquilamento é condição para que outro seja portador deste canto. Quando o portador possui também o instrumento que lhe acompanha no canto, então, atinge o coração e a alma dos demais, assim como Orpheu atinge ao casal que rege as profundezas, *Hades* e *Perséphone*.

5. Um Atlas Pertencente a Orfeu: Revestido de uma capa de lata verde-laqueada, com superfície gasta e queimada, este atlas é dividido em duas seções. A primeira é repleta de grandes mapas de viagem e manuais de música do

207 *Habitat*, fragmento (Rosácea, 1986), Fontela, 2006, p. 217.

208 Durand, 1982, p. 103.

209 É sempre bom lembrar que a palavra *amor* provém da composição latina do negativo “a” e o substantivo “*mors*” (morte). Portanto, amor, etimologicamente, é a *não morte*. Impulso de vida. Milhas e milhas de distância de qualquer pieguice contemporânea travestida de autoajuda, nirvana parcelado no cartão de crédito, meditação para executivos e vendedores, filosofia barata ou pedagogia insípida.

mundo clássico. A segunda, de mapas do inferno. O livro foi usado quando Orfeu viajou ao mundo subterrâneo em busca de Eurídice. Daí que os mapas se encontrem chamuscados e tostados pelo fogo do inferno e marcados pelas mordidas de Cérbero. Quando o atlas é aberto, os mapas borbulham em piche. Avalanches de cascalhos frouxos e de areia fundida caem de suas páginas e cretam o chão da biblioteca²¹⁰.

O risco passa a ser ficar “*preso*” ao passado (equivalente da interdição de “*não olhar para trás*”) e deixar de criar e, então, perder a sua própria alma (perder Eurídice), sua *ânima*, e *desanimar*. Neste caso, devorados e corroídos pela impossibilidade e pela paixão, só nos restará a racionalidade instrumental (a cabeça de Orfeu) e a solidão:

- *é proibido
voltar atrás
e chorar*²¹¹.

Algo importante a se considerar nesta narrativa é que quando Orfeu está na jornada de descida aos ínferos, num determinado momento, se defronta com uma bifurcação dos caminhos, sinaliza por um carvalho branco. De um lado está o rio *Lete*, o rio do esquecimento que banha os mortos: poderia ali mergulhar e esquecer tudo, apagar suas memórias e regressar ao mundo dos vivos sem mesmo saber o que lhe havia acontecido. De outro lado está a fonte de Mnemósine: a fonte fresca das lembranças que nos rejuvenescem e aliviam na jornada para nunca esquecer qual o propósito e de onde você provem, suas origens. Na indecisão, Orfeu escolhe pelo caminho correto nesta saga mítica: beber a água da fonte e seguir jornada para encontrar Eurídice. Isto está no cerne dos mistérios órficos para recuperar as reminiscências, conhecer a si mesmo e, retomando o canto e o seu canto (origem), empreender sua destinação.

*O canto canta. O canto faz de conta*²¹².

A necessidade, *Ananke*, tem papel importante nos mistérios órficos, pois nesta cosmogonia, na origem dos tempos, surge *Tésis* (a própria criação que não possui expressão e é inalcançável). *Hidros* (as águas) se junta a *Tésis* e do amor entre os dois, em seu *hieros gamós*

210 Ferreira-Santos, 2012, p. 84: trata-se de fragmento do roteiro de *Prosperos Books*, publicado originalmente em Greenaway, 1991.

211 *Mão Única* (Teia, 1996), Fontela, 2006, p. 296.

212 *O canto*, fragmento (Helianto, 1973), Fontela, 2006, p. 113.

(casamento sagrado), nasce *Gaia* (a própria terra). Depois, Hidros se junta a sua filha Gaia e, do amor entre os dois, nascem *Ananke* (a necessidade, o destino) e *Chronos* ou *Aeon* (o tempo) que, juntos, formam o “ovo primordial”, o “ovo órfico”, geralmente simbolizado por um ovo envolto por uma serpente (emblema da terra, céu e mar). É desta herança órfica que *Empédocles* (séc. V a.C.) vai extrair sua doutrina dos quatro elementais: *água, ar, terra e fogo*. *Neikós*, a discórdia²¹³, será o elemento a colocar o equilíbrio das coisas em risco, sendo restabelecido como afinação das ressonâncias por *Philia*: o amor, a paixão e a amizade. Este movimento constante entre os dois: *Neikós* e *Philia*, se traduz nos momentos alternados ou simultâneos de disforia e euforia, caos e ordem, repouso e vontade. Será *Ananke* que regerá o movimento entre eles.

A partir de *Empédocles* é que *Gaston Bachelard* vai estruturar sua investigação sobre a imaginação e o devaneio, atravessando tanto a ciência como a literatura, auscultando o processo de criação entre ambos.

Mas já havia advertido que *Eurídice* é também um dos atributos de *Perséphone* ou *Proserpina*, como *aquela que é justa e sábia*. *Perséphone*, no ciclo dos mistérios de *Elêusis*, por conta de sua irradiante beleza, é raptada pelo senhor das profundezas, o próprio *Hades*. A mãe de *Perséphone*, *Deméter* ou *Core*, passa a buscá-la por todas as partes e não a encontra. Através da mediação do deus dos caminhos, *Hermes*, os dois fazem um acordo. Durante um determinado período *Perséphone* ascende ao mundo dos vivos e então a natureza (a própria *Deméter*) feliz responde com a floração e o colorido da primavera e do verão; no período seguinte, desce novamente às profundezas da terra e desposa seu noivo, o *Hades*. Então, ressentida, a natureza demonstra sua tristeza no outono e inverno. O imperativo nos mistérios de *Elêusis* é a afinação destes modos distintos num mesmo canto: entre a preparação dos inferos, a germinação e o renascimento floral à luz dos dias. Como encontrar o justo timbre? Como descobrir seu tom, o tom de si, no gradiente das sonoridades possíveis desde o mais grave infero ao soprano mais lírico?

Nos *mistérios cabírios*, em *Samotrácia* de *Skopas*, litoral da oriental *Trácia* (*Anatólia turco mongol*), há outra saga mítica, porém, sem a condução aparente de uma ânima, mas na fratria de vários animus. A veneração se dava à figura da grande mãe: *Cibele* ou *Kubaba*, sentada num trono, ladeada por dois leões, assim como à *Hecate*, etimologicamente, *Hekatos*, “*aquela que remove e move*”, senhora das encruzilhadas, das grutas, da luz, do fogo e da lua, conhecedora das

213 *Neikós*, a discórdia, se desdobra em seu correlato etimológico e consequência ontológica: *nékros* – a carne podre.

ervas, dos partos e dos *eidolas* (fantasmas), mãe da feiticeira *Circe* e sátiro *Pã*; assim como também veneravam, em menor grau do que nos mistérios de Elêusis, ao casal Hades e Perséphone. A regência de Hecate sobre os partos se pode intuir na poética de Orides:

*Gerar é escura
lenta
forma in
forme
gerar é
força
silenciosa
firme
gerar é
trabalho
opaco:
só o nascimento
grita²¹⁴.*

Kabiros ou *Megalothēoi*, os deuses gigantes formam uma confraria de ferreiros guiados por *Hefaísto* (*o fogo úmido*), deus crepuscular da criação da vida, entre o ferro e o *spermatikós*: a semente fecundante. Como ferreiros, conhecem os segredos íntimos da terra e dos metais, o manejo do fogo das forjas, o ar dos foles e a água para a têmpera dos metais. A região é recoberta por grande diversidade de veios de minérios distintos, dando-lhe vários matizes do amarelo ao vermelho ferrugem e negro. No entanto, o neófito tem que passar necessariamente pelo *despojamento dos metais* para que sua ânima possa dialogar com os inferos. Por isso, também a figura mítica do ferreiro, para outras sensibilidades (heroica ou mística) passa a ter um rosto infernal, seja como gigante ou o seu inverso, como anão.

A estrutura de peregrinação dos mistérios cabírios obedece ao trajeto de despojamento e seu sentimento básico é o de *póthos* (o amor ausente, a presença da ausência). Trata-se de uma preparação para *shamans* que vão cuidar, não somente do concerto dos metais para a criação (armas, escudos, joias, autômatos, outras pessoas como *Pandora* – a primeira mulher no mundo grego), mas para a cura das almas. Nesse sentido, trata-se de uma herança mongol (através da Frígia), como religiosidade oriental, através da figura mítica de *Quíron* (o centauro mestre) e seu discípulo *Esculápio* (ou *Asclépio*), senhor dos *pharmakon* (remédios) e que atuava na cura através dos sonhos em sua *kliné*. Sobre os centauros, Orides nos amplia a paisagem:

214 *Maiêutica* (Teia, 1996), Fontela, 2006, p. 280.

Centauros derrubam ídolos
centauros derrubam-se
centauros centauros.
Mas a memória
 - *texto pul*
 sante -
mas a memória
 - *rito do*
 sangue -
mas a memória
 - *sempre a*
 memória -
absorvendo o ímpeto
*floresce*²¹⁵.

Na trajetória dos mistérios cabírios, o neófito, depois das preces e sacrifícios de animais no fogo sagrado, libações nos *bothroi* (tanques de água), recebe o *mystes* (mistério), quando o neófito *puer* recebe a revelação de uma narrativa sagrada e seus símbolos; então, deve encontrar seu par *senex*, seu duplo pela mediação de *Eros* e de *Póthos*, para guiar-se na jornada até deparar-se com sua ânima no *friso das dançarinas*: um recinto cujo afresco em alto-relevo mostra a dança de várias bailarinas na celebração do casamento sagrado, *hieros gamós*. Trata-se da dança das almas que nos proporcionam refrescar as reminiscências: “*A mulher é, portanto, como o anjo, o símbolo dos símbolos*”²¹⁶. Então, renasce para dar conta de sua destinação tecida junto com as *Parcas*, frente o mar abissal que cintila:

As Parcas
fiam
nada
tecendo
tecendo o
 nada
em lento fio
branco? Nem
branco:
apenas pura
perda, sussurro
de lento canto
que auto-esvazia-se

215 *Centauros* (Alba,1983), Fontela, 2006, p. 164.

216 Durand, 1981, p. 36.

*e - inútil -
tomba
evanescendo-se
na transparência.*

.....
*Apenas
isto:
Parcas vigilam.
Cintila o
mar²¹⁷.*

Essas iniciações nos mistérios e suas sagas míticas guardam a profundidade de uma ar-queomemória do drama vegetal:

- uma **morte simbólica**: o “*enterro*” da semente no seio da terra;
- uma **catábese** (descida às profundidades da terra, seus íferos): onde ocorre uma transformação: a germinação; e
- uma **anábase** (subida à superfície): o renascimento.

Comparte conosco Orides Fontela com este drama vegetal:

*Da planta tiro a
flor:
cor estruturada
em torno da
origem.
Da flor tiro as
várias
vestes
as sépalas e as
pétalas
- proteções e
ornamentos.
Do núcleo floral
puro
retiro o
androceu
e o indefeso
estigma
e – anulada a*

217 *As Parcas* (Alba,1983), Fontela, 2006, p. 171.

*flor -
eis-nos de volta à
planta
pelo fruto*²¹⁸.

A transformação, que ocorre nas profundidades da terra, como por exemplo, no caso dos rituais iniciáticos *órficos* (no mito de *Orpheu*), rituais dos mistérios de *Elêusis* (mito de *Perséphone*), rituais *cabírios* (Samotrácia) e outros; pode se dar pela ação de *Eros* (o amor e o desejo) que efetua uma “*relição*” simbólica. Aqui devemos lembrar que um dos significados etimológicos de “*símbolo*” é a composição de “*syn*”, grego, que significa “*unir*”, “*juntar*”; e a partícula “*bolos*”, que significa “*partes*”, “*fragmentos*”. Portanto, a atividade simbólica operada por *Eros* é a junção das partes, possuindo uma estrutura amorosa de *relição*.

A outra possibilidade de transformação é aquela operada por *Thanatos* (a morte) que despedaça e fragmenta. Portanto, opera com o “*diasparagmós*”: em grego, dilaceração. Aqui a operação lógica inversa ao pensamento simbólico é “*diabólico*” (sem as conotações morais cristãs que uma leitura superficial poderia engendrar); pois que utiliza o sufixo “*dia*”, que significa “*separar*”, “*disjuntar*”, e novamente a partícula “*bolos*”; ou seja, separar em partes, analisar. Portanto, a atividade mítica operada por *Thanatos* é a *disjunção* das partes.

*A coisa contra a coisa:
a inútil crueldade
da análise. O cruel
saber que despedaça
o ser sabido*²¹⁹.

Tanto por um caminho e experiência, como por outro, a transformação operada pela vivência mítica e pelo caminho ritual é o que possibilita o renascimento. Transformar-se no “*duas vezes nascido*”, Dionyso-Zagreu, figura arquetipal de nossa destinação como semente nas sociedades agrícolas e seus herdeiros: aquele que nascerá duas vezes. Portanto, aquele que enfrentará, como condição de renascimento, a própria experiência da morte. Não será por acaso que nas grandes tradições do oriente e ocidente, os grandes mestres espirituais passaram por este mesmo caminho transformador: Inanna, Ishtar, Kali-Parvati, Budha, Krishna, Mohamed, Jesus Cristo entre outros.

²¹⁸ *Botânica* (Rosácea, 1986), Fontela, 2006, p. 255.

²¹⁹ *Destruição*, fragmento (Transposição, 1969), Fontela, 2006, p. 36.

No entanto, cabe fazer uma diferenciação entre estas jornadas telúricas e ctônicas pelos inferos e as outras jornadas celestiais, como por exemplo, no mundo grego, a de Eros & Psique, cujas características passam pelas provações habituais, no entanto, a alma Psiquê, conduzida por Hermes, ascende aos céus, ao Olimpo, e se converte em deusa para desposar seu amado Eros:

*Cego?
 Não: livre.
 Tão livre que não te importa
 a direção da seta.
 Alado? Irradiante
 Feridas multiplicadas
 nascidas de um só
 abismo²²⁰.*

Esta ascensão solar tem valores cromáticos bem distintos daqueles que exigem a morte e o renascimento que é, em última análise, abrir mão da imortalidade e do “eterno” olímpico para desposar a própria morte como transição. Lição que *Quíron*, o centauro, protótipo do mestre e da *didaskalia*, desempenha bem ao trocar sua imortalidade com a mortalidade de Prometeu acorrentado, sob a penalidade de ter o fígado comido pela águia de Zeus, fígado oferecido como o *ebó* yorubá, em virtude de sua ousadia em roubar a centelha do fogo dos deuses para dar aos mortais. Escreve Orides:

*A Lei
 cinzenta – ave de
 rapina -
 voa mas
 pesa: desce e
 busca
 o Sangue²²¹*

Estando o velho mestre Quíron ferido pelo discípulo displicente, Hércules, no exercício de aprendizagem do arco e flecha, o mestre agoniza eternamente. Daí Quíron, efetuada a

220 *Eros*, fragmento (*Helianto*, 1973), Fontela, 2006, p. 119.

221 *Prometeu*, fragmento (Alba, 1983), Fontela, 2006, p. 162. Perceba-se que na mancha tipográfica adotada por Orides (a poesia, também visual), as iniciais dos quarto, quinto e sexto versos, formam um anagrama para a palavra yorubá “*ebó*”, oferenda de alimento ou animal a um determinado orixá, sugerindo suas ressonâncias com o fígado de Prometeu.

inusitada troca, pode morrer e descansar. Ao morrer, Quíron se transforma na constelação de *Sagitário* (*sagitta*, flecha em latim), e assim continua nos orientando desde o céu noturno. Ele próprio é a mensagem.

*Fixar estrelas
no mapa móvel
zodíaco.
Jogar com astros
e fixar-se
no próprio jogo.
Nomear constelações
- submeter os astros
à palavra.
Buscar estrelas. Viver estrelas
- animal siderado
e siderante²²².*

Guilherme Umeda muito bem descreve este fenômeno que atravessa as iniciações que não têm início nem fim determinados, mas se cumprem na obra musical das vidas envolvidas nestes encontros fecundos:

Quíron deixa a vida corpórea, mas se eterniza como a constelação de Sagitário, cuja presença no céu noturno serve de guia a heróis e humanos. Todo mestre autêntico procurará – como Quíron nos relatos míticos ou Alfonsina que se retira da vida vestindo-se de mar – uma morte simbólica diante de seus discípulos. ‘Se ao menos houvesse alguém vivo que apreciasse a música, conversaríamos sobre isso e eu poderia morrer’, desabafa Saint-Colombe antes de seu encontro derradeiro com Marin Marais. E de fato morre; porém, aparece ainda como referência a seu discípulo, quando é sua vez de buscar a mestria. Marias ouve suas palavras, compraz-se com o reconhecimento do mestre e toca uma música sob seu pedido. Não é a ária de Saint-Colombe, entretanto, que se executa, mas a do aprendiz, seu próprio caminho encontrado. A realização do mestre é retirar-se sem se ausentar, admirar ni discípulo não aquilo o que reconhece de si, mas a trama original e singular que o discípulo pôde cerzir a partir do que outrora também foi seu.²²³

Orides Fontela, nos parece, tinha intuição profunda do trânsito entre as trajetórias míticas destas potências, atravessando e caracterizando os caminhos que escolheu (dentre aqueles que nos são dados), quando ela esconjura:

²²² *Estrelas* (Helianto, 1973), Fontela, 2006, p. 106.

²²³ Umeda, 2011, p. 200.

Vai-te, Selene, vai-te daqui
vampira
Diana estéril selvagem
assassina
vai-te, vai-te daqui, noiva do Hades
Perséfone
vai-te caveira pedra morta
Medusa
vai-te, Medéia feiticeira, Circe,
dona do abismo amargo do mar
doido
dona do mênstruo, vai!
Vai-te daqui, cadela
Helena infame
vai-te, luz falsa, vai-te
puta virgem
infernai Hécate! Vai-te daqui
 VAI²²⁴

O universo estelar, siderante, crepuscular no caso da primeira estrela, estrela d'alva, *vênus*, *afrodite*, *chaupiñanka*, das estrelas que abrigam estas potências anímicas da mitologia são, ao mesmo tempo, gotículas translúcidas de uma fonte cósmica que jorra pelos céus. É batismo e funeral a uma só vez. Ainda diz Orides:

Fonte
As águas levando
as palmas
as águas lavando
os olhos
as águas livrando
tudo.
A estrela próxima
Próxima: mas ainda
estrela
- muito mais estrela
que próxima²²⁵.

224 *Esconjuro* (Rosácea, 1986), Fontela, 2006, p. 246.

225 *Poemetos* (II), fragmento (Alba, 1983), Fontela, 2006, p. 174.

un café solo
 una viña
 un queso blanco

una sonrisa
 un deseo solo
 un adiós blanco

una mañanita
 un abrazo solo
 y el llanto

Café solo
 Marcos Ferreira-Santos
 (2005)

Fonte e estrela, profundidade úmida telúrica num estilo contrapontístico com a faísca luminosa sob manto negro. Um poema sem verbos em polifonias num mesmo compasso rítmico. Estas talvez sejam as formas mais estéticas de se aproximar ao modo de *sentipensar* das comunidades tradicionais. Longe da verborragia ocidental e do império totalitário regido pela estrutura sintática monárquica e linear de: *sujeito, verbo, predicado*.

Felizmente, há outros modos de ser. Um café puro e solitário, sem verbos.

Enjambements, construtivismo, anagramas ou assonâncias, pouco importa aqui os “preciosismos” de uma análise estrutural acadêmica e insípida que se recusa a habitar as coisas. Principalmente, as coisas transformadas em palavras.

Por exemplo, no livro *Transposição* (1969), os sujeitos de suas “ações” são *o fluxo, a manhã, o verbo, o sol, o círculo, a vida, o amor, a semente*. Em *Helianto* (1973), os sujeitos são *a rosácea, o tempo, a luz, a rosa, arcanjos, a vida, a estrada* etc. No terceiro livro, *Alba* (1983), *a luz, trovões, centauros, os anjos, as parcas, a água, a estrela* etc. E em que a localização dos “sujeitos”, substantivos, nos auxilia a compreender a obra de Orides? Em absolutamente nada.

Na natureza não há sujeitos. Há vida em profunda conexão, num *concerto grosso* (rústico) que atravessa o seres. Não há sujeitos. Há o ser. Isto é substantivo na poética de Orides em profunda ressonância com a *poiésis* arcaica.

Minuetto ballato sulla strada

Diz Orides que “o poeta tem que pegar a palavra em sua primitividade”²²⁶. Esta primitividade, para usar a expressão precisa de outro poeta, Manoel de Barros, é como olhar de pássaro que incita a contrair visão fontana. Visão das fontes, das origens, como da primeira vez. E é esta primeira vez, em sua primitividade, arcaica e ancestral, que o poeta tem que pegar a palavra. Sacá-la do silêncio a que pertence, pelo cheiro, apreendê-la no instante flutuante em que o devaneio se desprende da consciência vígil e policialesca, para entrar em decomposição lírica, feito mato na boca da gente.

Como administrar isso?

como assim, administrar a existência? Pobre não administra a existência. Pobre sobrevive. A gente faz o que pode. E a poesia ela acontece também quando ela quer²²⁷.

Complementa ela, com toda razão, ao sugerir seu processo cotidiano de lida com a palavra e sua aversão à lapidação dos preciosismos das “escolas” literárias em seus ofícios cartorários para receberem um “carimbo”, uma “medalhinha no peito” e uma cadeira na Academia Brasileira de Letras para o chá das cinco. Confessa:

Olha, geralmente eu sou uma poeta inspirada. Quer dizer: o poema surge. Eu escrevo e tomo nota. As vezes ele surge perfeito ou imperfeito e tem que retrabalhar. Pinta na cabeça e nada mais do que isso [...] Eu trabalho muito pouco. Se eu acreditasse que poesia é trabalho eu não fazia poesia, porque eu não gosto de trabalhar²²⁸.

Confirma a própria Orides que, nem quando criança “tomou chá”. Em relação a sua fama de briguenta, esclarece:

Às vezes me chamam de briguenta. Eu não sei como me relacionar bem. Primeiro, sou filha única. Fui criada muito tímida, fechada. Segundo, eu tenho que conviver num meio burguês, no qual não fui criada, tenho umas maneiras meio grossas. Não tomei chá em criança, como se diz. Embora tome agora, não funciona mais²²⁹.

226 Orides Fontela *apud* Marques, 2000.

227 Orides Fontela *apud* Marques, 2000.

228 Orides Fontela *apud* Marques, 2000.

229 Orides Fontela *apud* Cruz, 2016.

São estas maneiras meio grossas que fazem sua atitude selvagem de pegar a palavra. É estar atenta a ela, como diz no poema “*Coruja*”: *ouço o mínimo arfar, farejo sangue, e capturo a presa em pleno escuro*. Ao mesmo tempo, é neste escuro, o escuro do silêncio no qual os olhos não têm função, mas que o ouvido capta o menor arfar e o olfato persegue o cheiro vermelho pulsante. Supremo silêncio da intensidade da vida, indizível, invisível, mas vivível:

não é a toa que me tornei budista. Eu tinha uma noção poética, na adolescência – o Supremo Silêncio, como eu chamava, e este silêncio é o que sei ‘de Cor’ noutro poema, é aquele que vence – é claro – a palavra. E esta é inesgotável, pois o assunto é indizível.²³⁰

Se o supremo silêncio é indizível, a chama que vagamente ilumina o sendero é, precisamente, aquilo mais dizível e que, literalmente, nos *chama*. Nosso próprio nome e a destinação em sua imagem-lembrança-sonora.

Fontela é sobrenome galego, afirma a própria Orides em uma das entrevistas: “*fontela é galego, não italiano*”²³¹ A família provavelmente descende do universo galaico português daquela encosta verde no norte da península ibérica, fecundada pelo generoso atlântico norte. Serras, mata verde intensa, caminhos celtíberos de moiras e ânicas, gênios femininos que regem os caminhos, geralmente disfarçados de coruja, com seus olhos glaucos: grandes, redondos e que enxergam no escuro. Facilmente, se transformam em mulher quando se depa-ram com poetas peregrinos gentis. Também facilmente se *destransformam* em coruja frente ao perigo de homens guerreiros, caçadores, implacáveis espíritos desprovidos de alma. Seu caminho mais conhecido é aquele que vai a Santiago de Compostela, no campo das sete estrelas (*óron*). Muito já se disse, mas compreenderá quem o tiver percorrido que o essencial do caminho para o peregrino de cajado e porongo de água pendurado, seguindo as vieiras demarcadoras do caminho, não é a chegada a Santiago – sempre sob chuva. O caminho está dentro de nós que o percorremos.

CDA
No meio
do caminho a flor
nasceu.

230 Orides Fontela, carta, 29/10/1997, *apud* Dantas, 2006, p. 157.

231 Orides Fontela, 1996b.

MB
A rosa só
(mas que calor
danado!)
A estrela d'alva, o
escândalo
a vontade de morrer
(mas era um calor
*danado!)*²³²

Esta é uma terra de gente que lida constantemente com as madeiras generosamente ofertadas pelas densas florestas e bosques de verde vertigem. Quem ali não terá sido, mesmo que por um momento, um marceneiro a construir sua casa, talhar sua barca de pesca, sua casinha de queijos no pastoreio das ovelhas, construir suas flautas e tambores?

A fonte (oculta) ignora-se.
 (...)
 ...mas na escura gruta
 intacta
 a fonte – serena – expande-se²³³.

Com forte ressonância, Orides também possui o segundo nome de “*Lurdes*”. Proveniente de *Lourdes*, vilarejo em Occitane (França), onde a virgem Maria teria aparecido a uma menina Bernadete. Local de peregrinação tradicional do catolicismo europeu. *Luridus*, do latim “amarelento”, no occitano *lorda*. Também há interpretações etimológicas que se referem a algo lento, lerdo, vagaroso. As brumas crepusculares que vagueiam vagarosas pelas aparições. Durand afirma que tão importante quanto as aparições da virgem, é a fonte de Lourdes e a crença de sua água-viva²³⁴. ***A moça de cântaro e seu gesto essencial: dar água.***

O pai de Orides era marceneiro também. Deixou-lhe algumas ferramentas e duas flautas. Diz ela em *Herança*:

Da avó materna:
uma toalha (de batismo).

232 *Homenagens*, fragmento (Rosácea,1986), Fontela, 2006, p. 221. Observe-se que as siglas se referem a CDA – Carlos Drummond de Andrade; MB – Manoel de Barros.

233 *Fonte*, fragmento (Alba,1983), Fontela, 2006, p. 185.

234 Durand, 1995.

*Do pai:
um martelo
um alicate
uma torquês
duas flautas.
Da mãe:
um pilão
um caldeirão
um lenço²³⁵.*

Mas, imaginemos a cena em abril de 1940, em São João da Boa Vista: o pai felicíssimo com o nascimento de sua menina vai ao tabelião registrar o nascimento da menina. Vargas ameaçava quem não registrasse civilmente os nascimentos. Taxava os solteiros para lhes forçar a casar, seguindo o modelo fascista de Benito Mussolini (não foi somente a *Carta del Lavoro* traduzida aqui em terras tupiniquins como *CLT – consolidação das leis do trabalho*). Afinal, em pleno espírito fascista era preciso encher de operários a nação para produzir sua riqueza, evidentemente, sob a união propiciada pelo “pai” da nação com seu forte laço a amarrar o feixe de trigo. Daí a imagem do *fascio*.

Fiz o primário com a Orides [...] Lembro-me muito bem do seu pai, Sr. Álvaro, que era muito engraçado. Fazíamos piqueniques, brincávamos de princesas e ela desenhava todos os personagens com vida! Uma árvore tinha membros, olhos, boca e nariz. Certa vez, o Sr. Álvaro nos levou para caçar borboletas²³⁶.

Nesse clima, nosso Álvaro Fontela – que não esconde sua pertença crepuscular na alba que dirige seu próprio nome – inveterado contador de estórias, havia ouvido a bela estória mítica de Orpheu & Eurídice. Encantado com a estória e a personagem, resolveu nomear assim a filha. Diante do tabelião no cartório de registro civil que não entendeu o nome, lhe pergunta:

- *O o quê?*

- *Orídissi...* (na mais perfeita corruptela interiorana de “Eurídice”..)

Não entendendo o estranho nome que ouvira e que o pai não seria capaz de escrever, pois era analfabeto, segue o tabelião registrando aquilo que achou que havia escutado: *Orides*.

235 *Herança* (Rosácea, 1986), Fontela, 2006, p. 204.

236 Neusa Cervellini Barberini *apud* Menezes, 2008.

A própria Orides nos conta sobre a sua formação literária primeira com o seu pai, Sr. Álvaro:

A primeira influência literária? Foi meu pai, analfabeto e tudo. Só que, a cada noite, me contava um ‘caso’, uma história de fadas. O enredo desses contos era basicamente o mesmo, mas as peripécias eram sempre recriadas [...] Parecia que meu pai ainda habitava a Idade Média e sonhava inventar o moto-contínuo. Por tal lógica, eu deveria estar procurando a quadratura do círculo: só que estou procurando a ‘circulação do quadrado’. Mas não sou muito diferente de meu pai... Minha mãe? Bem, ela me alfabetizou, na marra – bê-a-bá e pu-xão de orelha.²³⁷

Outra âniã condutora aos íferos é *Perséphone* (ou Proserpina), por conta de sua irradiante beleza é raptada pelo senhor das profundezas, o próprio Hades. A mãe de Perséphone, *Deméter* ou Coré, a própria mãe-terra passa a buscá-la por todas as partes e não a encontra. Através da mediação do deus dos caminhos, *Hermes*, os dois fazem um acordo. Durante um determinado período Perséphone ascende ao mundo dos vivos e então a natureza (a própria Deméter) feliz responde com a floração e o colorido da primavera e do verão; no período seguinte, desce novamente às profundezas da terra e desposa seu noivo, o Hades. Então, ressentida, a natureza demonstra sua tristeza no outono e inverno.

*Menina, minha menina
Faz favor de entrar na roda
Cante um verso bem bonito
Diga adeus e vá-se embora*

É esta a cantiga de roda de domínio público que Orides escolhe como epígrafe do livro “*Helianto*” (1973): *hélios*, o sol em grego, com o sufixo *ánthos*, flor. Família botânica que abriga as flores que, visivelmente, orientam-se pela posição do sol com uma consciência heliotrópica. Entre elas, a gérbera, o girassol e as margaridas. Mas não seria o inverso, pensando verticalmente a relação estabelecida? É o sol que se movimenta acompanhando suas amadas flores que vivem da beberagem de sua luz, transpondo-as em epifanias de luz nas cores de suas pétalas. Parafraseando Bachelard, os biólogos que perdoem os naturalistas que ouviram os demônios do tinteiro.

²³⁷ Orides Fontela *apud* Menezes, 2008.

*confira
tudo que respira
conspira²³⁸*

A poética de Orides, como mulier viator, viajando aos íferos para ver as raízes por baixo da terra e comungar de suas transformações vegetais em silêncio e no flerte com as fontes que lhe saciam a sede: “**Bendita sede por congregar-nos em torno da fonte**”²³⁹, tem dois arquemas vegetais importantes: a rosa e a flor de lótus que parecem dizer de dois registros complementares: o espírito encarnado da rosa existencial envolta em beleza e sangue; e a ânima etérea da participation mystique com o sagrado na flor de lótus. Ambas regidas pela lua crepuscular:

*A mesma brisa passa
pelos pinheiros da montanha
e pelos carvalhos do vale
então, por que produzem notas diferentes?
Nenhum pensamento, nenhuma reflexão
vazio perfeito
porém, algo se move ali
seguindo seu próprio curso
Os olhos a veem,
mas nenhuma mão pode alcançá-la -
A lua no riacho²⁴⁰.*

Nos *Padma Purana*, escritos védicos que remontam a compilação de textos de tradição oral – daí o termo sânscrito “*purana*”: ancestral; se pode compreender um dos mitos de origem em que o ser supremo desejou se manifestar e criou os mundos, apresentando-se como *Vishnu Narayana*. Ele dorme com sua consorte, *Lakshmi* (sua *shakti*, ou seja, sua ânima contraparte sagrada feminina) sobre o dorso da serpente *Ananta*, aquela das sete cabeças que habita as águas primordiais. Então, Vishnu sonha. É de seu sonho que se preserva a existência de tudo e é sempre o mesmo: de seu umbigo surge o caule de uma flor de lótus. Quando ela se abre, o próprio *Brahma* – o criador – se senta sobre ela para meditar. Quando termina o sonho, a flor se fecha e o universo se dissolve no vazio. Até o próximo sonho de Vishnu²⁴¹.

238 *Haikai de Paulo Leminski (1994)*.

239 *Sede*, fragmento (Transposição, 1969), Fontela, 2006, p. 60.

240 *Poema zen de Bruce Lee como epígrafe (LEE, 2003)*.

241 *Canella*, 2016, p. 27.

A flor de lótus, então, contém a essência (em grego: *ousía, eidos, noumenon*) de toda criação.

É ela que perfuma e acompanha os *bodhisattva* (*bodhi*: a sabedoria; *sattva*: seres sensíveis) em cuja própria jornada tem como horizonte beneficiar a todos a sua volta.

Sabe-se que o arquema da flor, da joia, da pérola ou do vaso, está diretamente relacionado com a criança divina, o *puer aeternus* que, por sua vez, em sua jornada, se integrará a um determinado *senex*, o velho ou velha sábia. Um recebe a jovialidade primaveril e o outro receberá a sabedoria (*sophia*) para tornarem-se uno em suas jornadas.

A roda sucessiva de *samsara* (roda da existência terrena) que subjuga pessoas e animais nos exige esta transmutação (*puer-senex*, velho-menino, o velho e a bailarina) para sair de *samsara* e alcançar *moksa* (a iluminação). Que o ocidental apressado não se engane: a jornada não está disponível em nenhum site e nem pode-se comprar em parcelas pelo cartão de crédito. A *moksa* apenas significa que se está pronto para iniciar outra jornada, outro plano, outra dimensão. Aqui não há ranking nem premiações. O moto próprio é o próprio caminho.

Uma das representações imagéticas desta jornada é a mandala. *Manda*, do sânscrito: essência de algo; e *la*: conteúdo. Portanto, se pode compreender como a esfera ou círculo da essência. Sua estrutura figurativa básica está centrada nas pétalas da flor de lótus, pois a flor de lótus nasce da lama, mas não se mistura à lama, floresce na superfície das águas.

*No dia em que a flor de lótus desabrochou
A minha mente vagava, e eu não a percebi.
Minha cesta estava vazia e a flor ficou esquecida.
Somente agora e novamente, uma tristeza caiu sobre mim.
Acordei do meu sonho sentindo o doce rastro
De um perfume no vento sul.
Essa vaga doçura fez o meu coração doer de saudade.
Pareceu-me ser o sopro ardente no verão,
procurando completar-se.
Eu não sabia então que a flor estava tão perto de mim
Que ela era minha, e que essa perfeita doçura
Tinha desabrochado no fundo do meu coração²⁴²*

242 Rabindranath Tagore, 1991.

De um lado a flor de lótus e de outro a rosa. Curiosamente, entre nós, o corte transversal do *mariri* (*Banisteriopsis caapi*), raiz-cipó utilizada para o chá de cipó, *ayahuasca* (amazônia andina e brasileira), evidencia o desenho de uma rosa com pétalas abertas²⁴³.

*Rosa primária quántupla
abstrato vitral
das figuras do ser.
Ritmo em círculo, cinco
tempos de um mesmo ponto
interno, que se acende
no infinito. Rosa
não rosa: arquitetura
corforma do possível.
Abstrato vitral
das figuras do ser*²⁴⁴.

A rosa possui também uma longa estória simbólica de migrações e transmutações em que, no cristianismo, por exemplo, se converte em *rosário*, colar de contas ao modo de *japa mala* hindustani ou tibetano a acompanhar as litâneas dos terços, preces e orações. A cada conta do rosário, uma prece. Remete-se ao *sagrado coração de Jesus* e o amor maternal de Maria. Rosa como calor interno do coração que sangra com a coroa de espinhos. Ao mesmo tempo, a rosa se articula com o símbolo mais arcaico da totalização dos espaços, a cruz e, rapidamente, se converte no símbolo do gnóstico do movimento rosacruz.

*Tensão da rosa em
sábia maturidade
vermelhocéu contido
no máximo horizonte.
Tensão do horizonte em
vermelho rosa transposto
sábia rosa em seu
maduro silêncio*²⁴⁵.

A alma do mundo, Maria, *Virgo*, emblema da mariologia, recebe o *logos spermatikós*²⁴⁶ para a concepção. Assim, na tradição afro-brasileira, o sincretismo com o universo yorubá

243 Canella, 2016.

244 *Rosácea*, (Rosácea, 1986), Fontela, 2006.

245 Vermelho (Transposição, 1969), Fontela, 2006, p. 49.

246 Durand, 1995, p. 82.

enxergará em Nossa Senhora da Conceição, a própria *Oxum* das águas primaveris, das águas calmas e das cachoeiras, *iya* (mãe em yorubá) das crianças.

A Virgem Maria, como Vênus, Cibele ou Ísis, está assim associada triplicemente ao elemento terra [...] A Alma do Mundo como ‘visão’, que a ‘terra’ é o elemento por excelência da corporificação. É sob o signo do Touro que o Espírito ‘se faz carne’²⁴⁷.

Coincidentemente (ou, mais precisamente, de forma simbólica), Orides Fontela nasce num 21 de abril, sob o signo de Touro, dando carne poética ao verbo, e tem como regente: Vênus, a estrela matutina crepuscular.

A rosa também se converte na *rosa mystica* imortalizada por Dante. Não esqueçamos que toda roseira é um arbusto, e assim se compreende sua pregnância na imagem da sarça-ardente *phoenix*, árvore flamejante que de suas cinzas renasce e sinaliza o campo sagrado sobre o qual se pisa. Sobre o campo sagrado, se retira as sandálias, não porque estejam sujas de pó (na perspectiva salvacionista), mas porque já se chegou onde se destinava (perspectiva do viator, peregrino dos caminhos). Estes elementos simbólicos atestam *toda a botânica mística que é atribuída à Virgem Maria: a rosa*²⁴⁸, *as palmas, a oliveira, o bálsamo, a mirra, o plátano:*

*As fontes estas fontes estas pombas
plátanos, longe; e, de novo, as
fontes*²⁴⁹.

Rondo allegro per una sacerdotessa

O ser humano, para além do “bom selvagem” rousseuniano que nasce “*bom*” e a sociedade o vicia; ou do “lobo do homem” de Hobbes, sempre “*mau*” a controlar seus impulsos em sociedade; o ser humano não é “essencialmente” bom ou mau. Capaz de ser solidário e, ao mesmo tempo, tirano, gentil e cruel, bondoso e egoísta, filantropo e narcísico, maternal e as

247 Durand, 1995, p. 86-87.

248 Durand, 1995, p. 89.

249 *A paisagem em círculo*, fragmento (Helianto, 1973), Fontela, 2006, p. 136.

sassino. Pensando como Berdyaev²⁵⁰, o ser humano é *doente*. Busca seu *pharmakón* no andejar dos caminhos escolhidos entre aqueles que nos são dados a escolher para “*afinar*” sua existência.

*O pássaro é definitivo
por isso não o procuraremos
ele nos elegerá
[...]
Na luz do voo profundo
existiremos neste pássaro:
ele nos vive.²⁵¹*

Trágico na liberdade, trata-se da busca do conhecimento de si mesmo e do mundo, manifesta em suas obras. Este caráter trágico e paradoxal não apela a uma “essência”, mas reafirma a condição humana.

O ato criador, afirma Berdyaev²⁵², se constitui de processo dinâmico de três elementos articulados entre si: a liberdade primordial *increada*, a destinação e o mundo já dado em sua facticidade.

*(A ex-rosa, o crepúsculo
o horizonte)
Eu assassinei a palavra
e tenho as mãos vivas em sangue.²⁵³*

Desta forma, dar um estatuto ontológico para a imagem-lembrança-sonora, *ousía phantasmata*, seria *hybris*? Ousadia? Ingenuidade? Não seria o conhecimento vertical, e em profundidade das coisas, da facticidade, um modo inapreensível para a epistemologia industrial? Não seria, precisamente, aqui que se poderia falar com nobreza de um pensamento mágico sem semitons pejorativos ou olhares enviesados? Na magia dos devaneios, Bachelard expõe o “programa” do racionalismo poético:

Para um filósofo que se inspira na fenomenologia, um devaneio sobre o devaneio vem a ser precisamente uma fenomenologia da ânima, e é coordenando devaneios de devaneios que ele espera constituir uma ‘poética do devaneio’²⁵⁴.

250 Berdyaev, 1935, p. 99.

251 *Sete Poemas do Pássaro*, fragmento (Helianto,1973), Fontela, 2006, p. 100.

252 Berdyaev, 1935, p. 169.

253 *Rosa*, fragmento (Transposição, 1969), Fontela, 2006, p. 33.

254 Bachelard, 1996, p. 59.

Nisso, nos auxilia o esclarecimento do ilustre aluno de Bachelard, Gilbert Durand, atento aos devaneios frente aos fundamentalismos unidimensionais (ao modo das advertências de Herbert Marcuse) de ontem e de hoje:

A gnose matutina que a inspira é uma oposição radical, tanto à unidimensionalidade científicista como à unidimensionalidade teológica que é o fanatismo²⁵⁵.

Esta gnose matutina que inspira atitudes e investigações como as de nossa área de estudos e pesquisas, privilegiando uma arte educação de cunho antropológico e, portanto, pautado pela diversidade étnica e de gênero, exerce uma espécie de “*terror anticus*”²⁵⁶ que aflige os filhos do desterro. Seus filhos são aqueles que se acostumaram com o exílio de si mesmo, com a desterritorialidade, com os líquidos tempos, com a institucionalização da alma, com o solipsismo das *selfies*, com o narcísico dos prédios, com a solidão dos aglomerados e conglomerados, ainda feitos rebanho de bois encurralados, como na metáfora ácida de Charles Chaplin no início de seu “velho” filme *Tempos Modernos* (1936). Aglomerados impessoais objetificados pelos carros-rebanho engarrafando as avenidas, pelas pessoas-rebanho nos metrô, trens urbanos, ônibus, ruas da cidade. Em tempos de nova idade média, como já havia dito Nikolay Berdyaev e Emmanoel Mounier nos anos 40: vivemos ainda em plena nova Idade Média. É o medo terrífico da *poiésis*, da criação transgressora pelas forças da *memória*, da *destinação* e do *amor*²⁵⁷ (como *a-mors* – a não-morte, o Eros e Philia como princípio de vida face a face com a *destrudo* e *neikós*, princípio da morte, da discórdia e da derrelição). Nesse sentido, a pesquisadora independente Miyashiro nos esclarece:

VELHA:

- Era uma vez, uma menina-pedra que limpava o poço do cais. Um dia, ela plantou um pé-de-sono e muitas lagartas vieram morar nele. Foi quando ela aprendeu a conversar com as lagartas. Logo descobriu que todas as lagartas tinham os pés dobrados, o que significava que os pés ainda não tinham desabrochado, como fazem as flores quando se abrem. À noite, a menina-pedra podia se transformar no tamanho das lagartas e, com elas, visitar o lado de baixo das folhas de seu pé-de-sono. É neste lado das folhas que, quando a noite chega, as lagartas começam a trabalhar para empilhar as hermas de orvalho pelos caminhos. Daí, começaram a surgir boatos de que a menina-pedra sa-

255 Durand, 1995, p. 111.

256 Berdyaev, 1935, p. 228.

257 Berdyaev, 1936.

bia falar com os mortos. Como castigo, ela passou a ter várias vezes sua boca fechada a esparadrapo, porque o dono do cais se chamava Desterro, e ele morria de medo do que ela poderia vir a desenterrar daquele poço. Ainda assim, muitas pessoas a procuravam por causa de suas habilidades. Tendo falhado em impedir a boca, Desterro tentou turvar o poço: mandou três ratos para esta força-tarefa. Se ela se turvasse pela língua dos ratos, receberia o título de alta funcionária do Cais do Desterro. Naquela noite, ela e as lagartas de pés dobrados fizeram um lindo caminho de hermas de orvalho, um verdadeiro fio de seda ao longo do caminho enluarado. O céu já estava mesclado de dia com noite, quando elas avistaram um ninho de passarinho.

A sombra da velha é projetada como o pictograma de 西 (SHI – oeste; ocidente), representada pela imagem de um ninho sobre uma árvore. A sombra do chapéu forma o ninho, a do corpo da velha, a árvore.

‘Acaso aqui não é o ninho do oeste?’, interrogaram-se as lagartas e a menina-pedra. ‘O ocaso é sempre aqui, no ninho do oeste’, responderam os passarinhos. Elas perguntaram-se novamente: ‘Saímos em plena noite, como pode ser o fim de tarde?’. ‘Não é o fim, mas é melhor que não se tarde’, responderam prontamente os passarinhos. ‘Vá, menina-pedra, ainda há aqueles que querem fazer a Jornada ao Oeste!’. A velha se levanta e se vira à direita:

- Então, eu fui. (Sai tocando yotsudake)²⁵⁸.

O yotsudake é um instrumento musical feito de dois pares de bambu, um para cada mão, que são percutidos um contra o outro. Típico do ryukyano Festival de Hanagasa²⁵⁹. Hanagasa é o nome do chapéu tradicional uchinanchu, um guarda-chuva de flor, em formato e cores de hibisco e com fundo azul do mar. Herdeiros do reino de Ryu Kyu (*Uchina*), de fortes laços com a cultura chinesa, a etnia uchinanchu é descendente dos povos originários de cultura yayoi (500 a.C - 250 d.C.) saídos da região mongol do lago Baikal a povoar o arquipélago através das ilhas conhecidas hoje como Okinawa, introduzindo técnicas de cultivo de arroz. De vida litorânea registrada por inúmeros sambaquis, coletavam pérolas para o comércio e, em especial, as mulheres é que pescam as pérolas. Um tríptico belíssimo de Utamaro, na arte do ukiyo-ê, em uma de suas viagens a Okinawa retrata a cena das potências marinhas destas “ama” - pessoas do mar (1790).

Em uma pequena ilha há à esquerda duas caçadoras de pérolas observando os peixes enquanto aquela que está sentada remexe a superfície das águas com seus pés. No centro do tríptico, outra caçadora de pérolas de quimono azul, ajeitando os cabelos, amamenta o filho,

258 Miyashiro, 2017, p. 74-75.

259 Miyashiro, 2017, p. 91.

sentada ao lado do cesto de conchas. À direita, encerrando o tríptico, outras duas caçadoras de pérolas entornando de um cesto de conchas, as examina enquanto a outra, de pé, torce o pano que lhe envolve a cintura. As caçadoras de pérolas, tradicionalmente, mergulham no mar para o seu ofício, desnudas, livres como peixes em plena apneia, somente amarradas por uma corda ao barco que aguarda na superfície d'água.

*Uma nudez sem nome.
Um imaculado
vinho²⁶⁰.*



Os uchinanchu, além da vida litorânea como pescadores e caçadoras de pérolas, tem forte atividade agrícola no interior das ilhas com organização comunal e estrutura de religiosidade shamânica.

Por serem de outra etnia²⁶¹, não confundir com *nihonjin* “japoneses” herdeiros da cultura *Yamato* muito mais recente (a partir do séc. III d.C) oriundos da mesma região mongol, no lago Baikal, que chegaram através da península da Coreia, porém, já possuidores de uma cultura guerreira, armaduras, cavalos, estrutura feudal e patriarcal, e que subjugarão os povos originários do arquipélago (os *yayoi*, *uchinanchu* e *ainu*). *Nihonjin*, é o termo literário para estes guerreiros conhecidos como “as crianças do sol” com seu imperialismo indômito. Daí o ideário

²⁶⁰ *Desejos*, fragmento (Teia, 1996), Fontela, 2006, p. 331.

²⁶¹ Comprovam esta tese hoje as várias investigações genômicas, entre elas: Neves, 2006; Ruy, 2011; Pena, 2002.

(pouco mítico) ainda hoje propagado de que o Imperador seria filho da deusa do sol, *Amaterasu* – deusa que na realidade pertence ao universo shintoísta (religião devotada à natureza de origem ainu cuja manifestação principal é a árvore).

No esteio dos arquetipos deste hanagasa, no filme docudrama *Orides, Onde ninguém mais*²⁶², há uma belíssima sequência com Orides, interpretada de maneira visceral por Anna Cláudia Zanetti que, além da competência técnica, dialogou com sua alma a recheiar a ânsima de Orides: na voz ríspida repleta de paixão, nos olhares indagadores, na conjugação mítica do óculos-coruja, na gesticulação *senex* num corpo de ânsima jovem bailarina, na sedução poética do gesto mínimo prenhe de universos, na presença desconcertante de uma *anthropos*. A cena se dá com Orides em meio a várias outras pessoas, dançando sozinha, em plena *corpocriação*, como que em êxtase – só não veste o hanagasa nem toca yotsudake, mas suas mãos simbolicamente pressupõem o yotsudake.



262 Ribeiro, 2018. Ressalta-se o excelente trabalho filmico do diretor, David Ribeiro, onde o documentário com os depoimentos se entrelaça muito bem com a ficção dramática sobre a vida de Orides, no difícil estilo de *docudrama*.



Não se sabe se ela dança a música que toca na festa ou se dança ao seu próprio som. Como um grou-coroado: a beleza, a sonoridade e o movimento dos grou-coroados, na tradição bambara²⁶³. Entre nós é o equivalente do canto e dança das seriemas, anunciadoras das chuvas. A mesma dança que Dédalos ensina a Teseu, *a dança dos pássaros*, para enfrentar o minotauro e conduzir Ariadne – que na verdade é ela quem o conduz para sair do labirinto e, depois, ao ser deixada na praia da ilha de Naxos (o dia) em contraponto à noite do labirinto, reencontra Dionyso, seu prometido, e ambos, depois das jornadas, passam a ser eles próprios.

*Só porque
erro
encontro
o que não se
procura
só porque
erro
invento
o labirinto
(...)
só porque
erro
acerto: me
construo²⁶⁴.*

263 Rubira, 2015, p. 283.

264 *Errância*, fragmento (Rosácea, 1986), Fontela, 2006, p. 202.

Interludio pianíssimo mezzo-forte

um problema social muito comum no Brasil [...] eu sou uma professora primária, aposentada, e o que ganho é pouquíssimo [...] é difícil complementar isso [...] como professora, como escritora, menos como faxineira, não sou boa nisso, sou péssima dona de casa [...] meio velha, e já aposentada, além de ser poeta, não sei fazer mais nada [...] quando eu comecei, professora ganhava bem [...] mas depois a proletarização, a barra pesa, depois do Maluf, Quercia, Fleury, começou a estragar tudo [...] o Covas acho que vai me enterrar na cova mesmo²⁶⁵.

A dimensão poética (*poiética*) da criação incide diretamente na vida social e provoca retaliações que vão deste o apartamento da vida comunitária, exílio, desterro, perseguição, silenciamento, tortura e morte. Então, não estamos tratando do “*sexo dos anjos*”, mas de uma forma extremamente revolucionária de propiciar transformações no mundo concreto e cotidiano em que estamos inseridos. Apropriar-se de sua própria palavra, criá-la em verso e prosa, declamá-la publicamente envolve uma mudança radical de postura. Nesse sentido, os saraus que se espalham pelas periferias são nossas guerrilhas atuais. Depois de assumir a própria palavra criadora, será momento de apropriar-se dos espaços públicos entendidos como equipamentos comunitários. Quem deve decidir o que acontece no espaço público é a *poética pública* das próprias comunidades (nunca as ditas “políticas públicas” impessoais do Estado), pois seu desdobramento ético, desta forma, se instala naquilo que convencionou-se chamar de “*pequena ética*” - em contraponto às morais travestidas de “grandes éticas” dos discursos ideológicos dos ideários de plantão, seja lá qual for o seu matiz ou coloração.

Portanto, reafirmo o primado da ética (decisão pessoal) sobre a moral (imposição social) para sair de impasses práticos, ainda que seja necessário passar pelo crivo da norma para legitimar-se. Nos termos de Ricoeur, a sugestão é do primado de uma “*pequena ética*” que segundo ele “*chamamos perspectiva ética, a perspectiva da ‘vida boa’ com e para outros nas instituições justas.*”²⁶⁶ Que revela um “*sistema triádico do discurso, juntando o falante, o interlocutor e a instituição da linguagem [ou ainda] o agente, ajudante ou adversário e o campo da prática*”²⁶⁷.

265 Orides Fontela, 1996b.

266 Ricoeur, 1992, p.11-24; também 1991, p. 202; e 1997, p. 133.

267 Ricoeur, 1997, p. 134.

O estranho
bate:
na amplitude interior
não há resposta.
É o estranho (o irmão) que bate
mas nunca haverá
resposta:
muito além é o país
do acolhimento²⁶⁸.

Desta forma, no interior desta “pequena ética”, há a ênfase em uma sabedoria prática (*phronésis*) que abre caminho para a de-liberação, ou seja, para a retomada da palavra intencional como desafio de jornada e princípio constitutivo da estima de si, da solicitude do Outro no diálogo narrativo; e do desejo de viver em instituições mais justas: “*a deliberação é aqui o caminho que a phronésis segue, a sabedoria prática (palavra que os Latinos traduziram por prudentia) e mais precisamente o caminho que segue o homem da phronésis para dirigir sua vida.*”²⁶⁹

Esta pequena ética é que serve de fulcro para valorizar a narrativa de vida, suas estórias e memórias, enquanto “obra de vida”. Somos nós o futuro ao que o passado se abria. Isso nos envia à concepção muito heurística da hermenêutica de Ricoeur, segundo a qual, temos um “endividamento” com este passado ancestral²⁷⁰. E este endividamento histórico é a realização de nós mesmos. Como diria Jean Cocteau, o poeta lembra do futuro. Não se trata de prender-se ao passado como o faz Orpheu ao olhar para trás e, assim movido pela dúvida, perder sua amada Eurídice para sempre e ser devorado pelas *ménades* (bacantes). Mas, como faz o Orpheu neófito na sábia decisão de nutrir-se da fonte fresca de *Mnemósine*, a Memória, mãe das musas, para seguir caminho. Nosso caminho pessoal e singular.

Orides nos lembra em outro verso cirúrgico (entenda-se: pelas mãos de Quíron):

A moça de cântaro e seu
gesto essencial: dar água²⁷¹.

268 *Porta* (Teia, 1996), Fontela, 2006, p. 347.

269 Ricoeur, 1991, p. 205.

270 Ricoeur, 2001.

271 *Rebeca* (Transposição, 1969), Fontela, 2006, p. 63.

Ao retomar os seus feitos, sua participação ativa na relação comunitária, as suas obras (*“ergon”*), este caráter ativo da pessoa surge como horizonte de vida e as pegadas (*vestigia*) de suas obras na torrente do fluxo da vida, sem a obsessão iluminista controladora dos “projetos”, mas também sem se deixar arrastar pela inércia. Continua Ricoeur ao ressaltar que *“a noção de plano de vida insiste pelo lado voluntário, até voluntarista, do que Sartre chamava projeto existencial [...] O homem aparece aí de repente como sofredor tanto quanto ativo e submetido a essas eventualidades da vida”*²⁷².

Orides nos sussurra seu drama pessoal e comunal na provação labiríntica da iniciação de ser:

‘Alta agonia é ser, difícil prova’ [...] um soneto muito importante para mim, pois é uma espécie de programa de vida, que não renego nunca e nem jamais conseguirei cumprir, porém é minha tarefa tentar. Difícil prova, sim, impossível, pois isso constitui propriamente o humano²⁷³.

Rubira muito bem descreve este importante momento de nossas sagas míticas, as provações do labirinto no percurso da jornada pessoal (e, ao mesmo tempo, arquema universal) a bem-dizer, existenciais e que, me parece, muito bem se aplica à compreensão da obra poética de Orides Fontela:

Fiquemos atentos ao som das estórias ancestrais que ecoam feito música, consoante com a música das esferas que organiza o baile do cosmos. À beira do precipício dançaremos a noite inteira com o Minotauro, Dioniso-Zagreu, o Senhor da Morte, sob a luz da Lua e das estrelas, antes do desfecho final e inevitável, do qual não se escapa, numa contradança de vida e morte, onde cada um desses contos que entoamos é um pouco de mel ou um saboroso fruto que nos alimenta. Enquanto o baile não acaba, enquanto não voltamos para o silêncio de onde viemos, contemos, cantemos e dançemos com alegria. Depois... Silêncio!²⁷⁴.

*O que é impalpável
mas
pesa
o que é sem rosto*

272 Ricoeur, 1991, p. 210; também 1997, p. 102.

273 Fontela, 1998, p. 9.

274 Rubira, 2015, p. 287.

*mas
fere
o que é invisível
mas
dói?*²⁷⁵

Gran finale em fermata – occhio dell’uccello



Orides Fontela, circa 1998, sem autoria.

*a gota hesitou
suspensa
cristal líquido*

*a gota se perdeu
n’água densa
sem destino*

*pulsou dorida
intensa
tinha se ido*

*espera outra gota
de alma mesma
e fazer rio...*

*a gota voltou
anda pensa
som esvaído*

*e poder
fazer rio...*

*A gota
Marcos Ferreira-Santos
(2007)*

Neste silêncio, recheado de solidão intransponível, como nos ensina Berdyaev (1936), a pedra voa como pássaro em flor para alçar outra condição existencial, para entoar outros cânticos e nos dar vestígios da nossa própria jornada, seja no lençol amarrotado com a impressão quente do corpo da pessoa amada que acabou de levantar, seja nas pegadas ainda frescas ou fossilizadas quando temos tempo para olhar os trastes mijados de orvalho e poder fazer contrastes, como sugere Manoel de Barros. Em seu autorretrato, ele afirma:

Me criei no Pantanal de Corumbá entre bichos do chão, aves, pessoas humildes, árvores e rios. Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de estar

²⁷⁵ *Adivinha* (Teia, 1996), Fontela, 2006, p. 5.

entre pedras e lagartos. Já publiquei 10 livros de poesia: ao publicá-los me sinto meio desonrado e fujo para o Pantanal onde sou abençoado a garças. Me procurei a vida inteira e não me achei - pelo que fui salvo. Não estou na sarjeta porque herdei uma fazenda de gado. Os bois me recriam. Agora eu sou tão ocaso! Estou na categoria de sofrer do moral porque só faço coisas inúteis. No meu morrer tem uma dor de árvore²⁷⁶.

Orides na mesma ressonância poética de ser ocaso (crepúsculo) na dor de árvore, vaticina:

*Arcaica como o verbo é a poesia, velha como o cântico*²⁷⁷.

A pequena fonte, nascente que escorre por entre as fendas e gretas da terra, dos íferos brota e a ela retorna assim como as fontelas do jarro de barro, cântaro, ânfora. A fontela são estes pequenos poros por onde transpira em sudorese poética a água de dentro. A bodhisattva *Kuan Yin* (觀音) – ou *Kwannon* em nihongo – é herdeira de *Nu Wa*, a mãe primordial, o útero do cosmos. Ser sensível feminino, protetora das mulheres e crianças, ela rege a procriação e personifica a compaixão e a misericórdia. A *Kuan Yin* de mil braços, das mil graças, entre outros atributos, é geralmente figurada na iconografia portando um pequeno jarro de onde verte água. A moça do cântaro.

Entre as danças tradicionais ligadas à mãe primordial em todo oriente médio e extremo oriente, a coreografia principal destas danças se faz com movimentos pélvicos rítmicos e intensos para chacoalhar o sangue do útero e verter a criação. Muito ao contrário da recepção ocidental que vê no movimento tão somente um apelo sexual.

Daí *Kuan Yin* portar o jarro de água, fonte, próximo do útero, seu equivalente simbólico. É, precisamente, *Kuan Yin*, a bodhisattva que vai ajudar *Sun Wukong* na jornada ao Oeste. A fontela de uma *Eurídice*.

Com a mesma precisão shamânica que utiliza em seus versos, a nomeação precisa dos títulos de suas obras nos sugerem esta jornada ao Oeste, por vias ctônicas, um caminho possível de compreensão, pois ela, a poesia de Orides Fontela, ou mais propriamente, a poesia

276 Barros, 2010.

277 Fontela, 1998, p. 9.

vaticinando-a e utilizando-se da vida de Orides Fontela, como sua portadora, fez de seu *purana* arcaico cântico o “*palabrar*”²⁷⁸ a *transposição* de *trevo* em *teia* para que a *rosácea* do *helianto* nos desse essa *alba*.

Simbolicamente, poderíamos concluir que é a lua e a estrela crepuscular da manhã ou da tarde que faz com que o sol perca sua intensidade heroica abrasadora e se avermelhe, se alaranje em escoamento do sangue celeste. Menstrue. Elas são crepusculares por excelência.

*Meia lua
meia palavra
meia vida
não basta?*²⁷⁹

E Eurídice, ou Orides, então como atributo de Perséphone, nos indica os trânsitos entre os universos urânico, celeste do solarismo aos inferos ctônicos, telúricos, mediados pela antecipação crepuscular do *puer senex* da *mulier viator*. Uma cantiga leiga para rios secos.

Uma *anthropos* atropelada pelo mundão de D’us, sacrificada em sua primavera, uma *bodhisattva* – ser sensível – a ajudar as pedras tornarem-se flores que voam através de sua obra-palavra-poética:

*O instante-surpresa: pássaros
atravessando o silêncio
o
instante
surpresa: conchas
esmaltadas imóveis
o instante
esta pedra tranquila*²⁸⁰.

Uma ânima a nos guiar pelas escuridões ctônicas e telúricas da existência, tendo a lua crepuscular como brilho pálido e diáfano depois da chuva. Pelo simples prazer de caminhar. Ou, simplesmente, uma mulher.

Mas também é verdade que a poesia, como Orpheu, hesitou... e olhou para trás.

278 Ferreira-Santos, 2016.

279 *Média* (Transposição, 1969), Fontela, 2006, p. 54.

280 *Ode (II)* (Alba,1983), Fontela, 2006, p. 191.

*Um coro estranho se ergue dentre estas ruínas
antigas sombras, estáticas, rezam
ou é, apenas, o vento que soluça
passando, indiferente, pelos ramos?..
(...)
Ah! Daqui
vento nenhum arrastará a noite
e exporá ao Sol os mistérios, que dormem
sob a paz tutelar, das árvores anosas...²⁸¹*

*Antiquissimi poetae iidem vates dicuntur*²⁸²



Orides Fontela, circa 1948.

Referências

- ALMEIDA, Rogério & FERREIRA-SANTOS, M. (org.). **Cinema e as possibilidades do real**. São Paulo: Képos, 2014.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **Poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARROS, Manoel. **Manoel de Barros**: poesia completa. São Paulo: Leya, 2010.

²⁸¹ Orides Fontela, *Cena*, 17 de outubro de 1956 – jornal O Município – São João da Boa Vista, aos seus 16 anos de idade.

²⁸² “Os poetas mais antigos também são chamados profetas”. Provérbio romano.

- BERDYAEV, Nikolay. **De la destination de l'homme**: essai d'éthique paradoxale. Paris: Éditions Je Sers, 1935.
- BERDYAEV, Nikolay. **Cinq meditations sur l'existence**. Paris: Fernand Aubier, Éditions Montaigne, 1936.
- BLAVATSKY, Helena Petrovna. **A doutrina secreta**: símbolos da ciência, da religião e da filosofia – vol. II: simbolismo arcaico universal. São Paulo: Editora Pensamento, 1980.
- BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico de mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1993. 2 v.
- CÂNDIDO, Antônio. Prefácio. In: FONTELA, Orides. **Alba**. São Paulo: Roswitha Kempf/ Editores, 1983.
- CANELLA, Lídice da Costa Ieker. **O lótus e a rosa**: aspectos éticos entre o Budismo e a União do Vegetal. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões). Universidade Federal da Paraíba - UFPB, João Pessoa, 2016.
- CASTRO, Gustavo. **O enigma Orides**. São Paulo: Hedra, 2015.
- CENTRO ROYAUMONT PARA UMA CIÊNCIA DO HOMEM. **A unidade do homem**. São Paulo: Cultrix, 1978. 3 v.
- COTTERELL, Arthur. **Diccionario de mitología universal**. Barcelona: Editorial Ariel, 1988.
- CRUZ, Edson. O enigma desvendado. In: **Rascunho** – o jornal de literatura do Brasil. v. 194, junho de 2016. Disponível em: <http://rascunho.com.br/o-enigma-desvendado/>. Acesso em: 21, mar. 2019.
- DANTAS, Márcio de Lima. **Das relações entre imaginário e poesia na obra de Orides Fontela** – o regime diurno de imagens. 2006. Tese (Doutorado em Letras). Universidade do Rio Grande do Norte - UFRN, Natal, 2006.
- DURAND, Gilbert. **Science de l'homme et tradition**: le nouvel esprit anthropologique. Paris: L'Île Verte Berg International, 1979.
- DURAND, Gilbert. **Mito, Símbolo e Mitodologia**. Lisboa: Editorial Presença, 1982
- DURAND, Gilbert. **A Fé do Sapateiro**. Brasília: Editora da UnB, 1995.
- DURAND, Gilbert. **Las estructuras antropológicas del imaginario**: introducción a la arquetipología general. Madrid: Taurus Ediciones, 1981.
- ELAND, Christopher Jame. Arché and responsibility in totality and infinity. In: **Anais do III Seminário Iinternacional Emmanuel Lévinas**. Belo Horizonte: FAJE, 2018, p. 40-49.

- ELIADE, Mircea. **O conhecimento sagrado de todas as eras**. São Paulo: Mercuryo, 1995.
- FANTASIA leiga para um rio seco. Compositor: Elomar. Intérprete: Elomar e Orquestra Sinfônica da Bahia. Salvador: UFBA, 1981. 1 disco vinil.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. A última tempestade: a contemporaneidade do sacrifício da primavera num renascimento temporão. In: ALMEIDA, R. & FERREIRA-SANTOS, M. **Cinema e contemporaneidade**. São Paulo: Képos, 2012, p.71-93.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. Música & literatura: o sagrado vivenciado. In: PORTO; SAN-
CHEZ TEIXEIRA; FERREIRA-SANTOS & BANDEIRA. (org.). **Tessituras do Imaginário: cultura & educação**. Cuiabá: Edunic/Cice, 2000.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. Profundidades da argila: exercícios plásticos e práticos da mitohermenêutica. In: PERES, Lucia Maria Vaz. (org.). **Imaginário: o “entre-saberes” do arcaico e do cotidiano**. Pelotas: Editora da Universidade Federal de Pelotas, 2004, p. 71-89.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. **Crepusculário: conferências sobre mitohermenêutica & educação em Euskadi**. 2. ed. São Paulo: Editora Zouk, 2005.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. Mitohermenêutica de la creación: arte, proceso identitário y ancestralidad. In: Marián López Fernández-Cao (org.). **Creación y posibilidad, aplicaciones del arte en la integración social**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. Ukiyo-ê: as impressões do mundo flutuante entre as sagradas Natureza e Pessoa - xilogravuras clássicas japonesas. Niterói: CICE/USP E UFF, “Educação, Imaginário e Religião: entre uma ética e uma estética do sagrado”. In: **Anais do IV Colóquio Internacional Imaginário, Cultura e Educação**, agosto de 2011, CICE-UFF 2011.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. Palabrar: arando entre la palabra, la oralidad y el simbolismo. Entrevista cedida a Patrícia Perez Morales. **Revista Oralidad-Es**, v. 2, n.3, p. 55-63. Disponível em: <http://revistaoralidad-es.com/index.php/ro-es/article/view/42/34>. Acesso em: 21 mar. 2019.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. Mito & imaginação: concerto grosso para duo de sopro e cordas em fermata e ostinato. In: WUNENBURGER, J.J.; ARAÚJO, A.F.; ALMEIDA, R.. (org.). **Os trabalhos da imaginação: abordagens teóricas e modelizações**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2017, p. 215-239.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. Arqueofonía, opus III: nanas a vivís y pablitos – suíte étnica. Tatuí/SP: Estúdio 8, libreto da trilha sonora original do documentário **Educação como poíesis** (Theda Cabrera), projeto Fapesp 2015/10493-0 (2016-2018), 2018, 19 min.

FERREIRA-SANTOS, Marcos & ALMEIDA, Rogério. **Aproximações ao imaginário**: bússola de investigação poética. São Paulo: Képos, 2012.

FONTELA, Orides. Entrevista de Orides Fontela. São Paulo: SBT, **Programa Jô Soares Onze e Meia**. 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AN6-FP71xl8>. Acesso em: 21 mar. 2019.

FONTELA, Orides. Sobre poesia e filosofia: um depoimento. In: PUCHEU, Alberto (org.). **Poesia (e) filosofia**: por poetas-filósofos em atuação no Brasil. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998a.

FONTELA, Orides. Entrevista a Anna-Marie Quint. **Le conte et la ville**: études de littérature portugaise et brésilienne. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, Centre de Recherche sur les pays lusophones-crepal, Cahier n. 5, 1998c.

FONTELA, Orides. **Trêfle** (Trevo). Tradução de Emmanuel Jaffelin e Marcio Lima Dantas. Paris: L'Harmattan, 1998d.

FONTELA, Orides. **Rosace** (Rosácea). Tradução de Márcio de Lima Dantas e Emmanuel Jaffelin. Paris: L'Harmattan, 2000.

FONTELA, Orides. **Poesia reunida (1969-1996)**. São Paulo: Cosac Naify / Rio de Janeiro: Sette Letras, Coleção Ás de Colete, 2006.

GREENAWAY, Peter. **Prospero's books** - album of Shakespeare's the tempest. London: Chatto & Windus, p. 17-25, 1991.

GUÉNON, René. **Os símbolos da ciência sagrada**: a importância dos símbolos na transmissão dos ensinamentos doutrinários de ordem tradicional. São Paulo: Pensamento, 1989.

GUSDORF, Georges. **Professores para quê?** São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.

HALL, John Whitney (ed.). **The Cambridge history of Japan**. v. 4. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **O que é isto – filosofia?** Conferências e Escritos Filosóficos. São Paulo: Abril Cultural, Col. Os Pensadores, 1973.

HEIDEGGER, Martin. On the essence and concept of φύσις in Aristotle's Physics B (1939). In: WILLIAM MCNEILL (Ed). **Pathmarks**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

HERÁCLITO. **Fragmentos**. Tradução de José Cavalcante de Souza. 2. ed. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

- JANSEN, Marius B. **The making of modern Japan**. 3. ed. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- KORESHOFF, Deborah. **Bonsai: it's arte, science, history and philosophy**. Brisbane (Australia): Boolarong publications, 1984.
- LEE, Bruce. **O Tao do Jeet Kune Do**. São Paulo: Conrad Editora, 2003. (Compilado dos escritos e desenhos de Bruce Lee por Gilbert L. Johnson e a esposa Linda Lee).
- LEMINSKI, Paulo. **Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- A UM PASSO do pássaro. Direção: Ivan Marques. São Paulo: Entrelinhas, TV Cultura, documentário, 2000.
- MASSI, Augusto (org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.
- MENEZES, Neusa M. S. **Mulheres de São João: uma cidade de mulheres pioneiras** (Guiomar Novaes, Pagu, Orides Fontela e Maria Sguassábia, entre outras). São João da Boa Vista/SP, 2008. Disponível em: <http://www.mulheresdesaojoao.com.br>. Acesso em: 21 mar. 2019.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Editora Livraria Freitas Bastos, 1971.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 3ª.ed. 1992.
- MILLER, Marcelo. Bougainvillea: a rainha das tropicais. **Atelier do Bonsai**, ano 2, 04:24-37, março de 1999.
- MIYASHIRO, G. **Hermas de orvalho e o voo da pedra em flor**. Porangaba: manuscrito. 2017.
- MOUTINHO, J. G. Nogueira. Breve nota sobre a aristocrata selvagem (orelha) In: FONTELA, Orides. **Rosácea**. São Paulo: Roswitha Kempf/Editores, 1986.
- MUGLIA, Bárbara. **Corpocriação: ensaios mareados sobre caminhos de criação poético-corporal em educação**. Dissertação. (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo - FEUSP, São Paulo, 2016.
- NEVES, Walter. A. Origens do homem nas Américas: fósseis versus moléculas? In: RUY, J. C. (curador). **Dossiê II.1: Povo uno – a formação do povo brasileiro**. São Paulo: PCdoB/Fundação Maurício Graboys, série Estudos Estratégicos, 2011, p. 146-164.
- PENA, Sérgio D. J. Retrato molecular do Brasil. In: PENA (org.) **Homo Brasilis**. aspectos genéticos, linguísticos, históricos e socio-antropológicos da formação do povo brasileiro. Ribeirão Preto: Funpec-RP, 2002.

PRIGOGINE, Ilya & KONDEPUDI, Dilip. **Termodinâmica** - dos motores térmicos às estruturas dissipativas. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

PUCHEU, Alberto. **Orides Fontela**: a apreensão — impossível — do real, Nem. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 5 e 6 de novembro, 2018. Disponível em: <https://revistacaliban.net/orides-fontela-a-apreens%C3%A3o-imposs%C3%ADvel-do-real-nem-309f481ac53c>. Acesso em: 21 mar. 2019.

PUCHEU, Alberto (org.). **Poesia (e) filosofia**: por poetas-filósofos em atuação no Brasil. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

RAMBELI, F. **The Ritual World of Buddhist 'Shinto'**. Japanese Journal of Religious Studies, 3-4, 29, p. 265-297. 2002.

ORIDES, onde ninguém mais. Direção: David Ribeiro. São João da Boa Vista: UNIFAE Filmes, com Anna Cláudia Zanetti interpretando Orides Fontela. Filme docudrama em longa-metragem, 2018.

RICOEUR, Paul. **O si mesmo com um outro**. Campinas: Papirus, 1991.

RICOEUR, Paul. Abordagens (*Approches*) da pessoa. **Revista Filosófica Brasileira**, vol. V (1). Rio de Janeiro: UFRJ, 1992, p. 11-24.

RICOEUR, Paul. **Da metafísica à moral**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

RICOEUR, Paul. O passado tinha um futuro. In: MORIN, Edgar (org.) **Religação dos saberes**: o desafio do século XXI. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

ROCHA, Rosamaria Luíza de Melo. **Estética da violência** - por uma arqueologia dos vestígios. Tese (Doutorado em Comunicações e Artes) Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 1998.

ROCHA, Rosamaria Luíza de Melo. **Comunicação da violência**: desrealização e perlaboração. Compós – associação nacional dos programas de pós-graduação em comunicação, p. 1-15, 2002.

ROSITO, Margaréte M.B. & SAGGESE, Regina C.D.Q. Pedagogia imaginal e processos formativos: arte, narrativas e mitos. **Educação & Linguagem**, v. 13, n. 22, p. 132-152, jul-dez, 2010.

RUBIRA, Fabiana. **Contar e ouvir estórias**: um diálogo de coração para coração acordando imagens. Dissertação (Mestrado em Educação) Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo - FEUSP, São Paulo, 2006.

RUBIRA, Fabiana. **Dançando com o Minotauro nas noites**: narração de estórias e formação humana. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo - FEUSP, São Paulo, 2015.

SABINO, Mario. A métrica da solidão. (Veja, 1995). In: MENEZES, Neusa M. S. **Mulheres de São João: uma cidade de mulheres pioneiras** (Guiomar Novaes, Pagu, Orides Fontela e Maria Sguassábia, entre outras). São João da Boa Vista/SP, 2008. Disponível em: <http://www.mulheresdesaojoao.com.br>. Acesso em: 21 mar. 2019.

SAIGYO. **Poemas da cabana montanhosa**. Tradução e notas de Nissim Cohen. São Paulo: Hedra, 2000.

SOUZA, F.M.R. **Armadilhas do tempo** [fios de uma teia poética]. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará - UFC, Fortaleza, 2004.

SPALDING, Tassilo Orpheu. **Dicionário de mitologia**. São Paulo: Cultrix, 1973.

SUYIN, Han. **Wind and fly**. New York: AZQ LTD. Disponível em: <https://www.azquotes.com/quote/1260078>. Acesso em: 21 mar. 2019.


TAGORE, Rabindranath. **Gitanjali** – ofertas líricas. São Paulo: Edições Paulinas, 1991.

UMEDA, Guilherme. **Educação na linguagem da *anima***: diálogos ontológicos com a música. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – FEUSP, São Paulo, 2011.

VILLAÇA, A. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. **Novos estudos**. São Paulo: CEBRAP, v. 29, n. 34, p. 198-214, nov. 1992.

YAGO, Jaime Cinca. Los índices PS político-social MADRID – Guerra civil espanhola. Carpeta 2467 de campesinos y alimentación, hojas de arqueo memoria. **Centro Documental de la Memoria Histórica**. 2006. Disponível em: <https://sites.google.com/site/gceformulario/>. Acesso em: 21 mar. 2019.

Este livro utilizou as fontes tipográficas
Crimson Text e DIN Next LT Pro,
e foi terminado em maio de 2019,
em São Paulo.



Produções teóricas dos mais diversos campos de pesquisa eclodem nestes **Diálogos entre arte, cultura e educação**: são 29 textos de 37 pesquisadores que singularmente, em dupla ou trio aceitaram o objetivo da coletânea: abordar a arte como processo de criação que possibilita ao artista – e aos educadores – ordenar e configurar a realidade. Artistas e educadores, impregnados de valores culturais, se valem dos elementos, recursos e materiais concretos e subjetivos para agir e produzir algo que se apresenta ao público como vivência estética, portanto educativa. Muitas vezes esses processos ocorrem fora da escola. Trazer outras vozes, ou-tros movimentos, outras paisagens para a cena para que solicitem tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos ainda se apresentam como objetivos das artes e da educação na contemporaneidade.