

A sunset over a body of water, with the sun low on the horizon, casting a golden glow across the sky and reflecting on the water. The sky is filled with soft, orange and yellow clouds. The water is dark, with some small islands or rocks visible. The overall mood is serene and contemplative.

Ensaaios Estético-Filosóficos

Teoria Crítica e Educação

Vol. 1

Bruno Pucci

Ensaio Estético-Filosófico

Teoria Crítica e Educação

Vol. 1

Bruno Pucci

Ensaio Estético-Filosófico
Teoria Crítica e Educação

Vol. 1

Copyright © Bruno Pucci

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

Bruno Pucci

Ensaio estético-filosófico: teoria crítica e educação. Vol. 1. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021. 438p.

ISBN 978-65-5869-217-1 [Digital]

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

CDD – 370

Capa: Petricor Design

Foto da capa: Rio São Francisco, visto de Petrolina-PE, 2018 (foto do autor)

Diagramação: Diany Akiko Lee

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

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

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



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 - São Carlos – SP

2021

*Para Josianne Cerasoli,
com carinho
e gratidão*

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

Sumário

I – Introdução	9
II – Reflexões estéticas sobre o conteúdo de verdade da obra de arte, 2015	17
III – A ‘alegoria da esperança’ no Doutor Fausto, a quatro mãos, 2008	25
IV – O Recado do Morro: a estória da experiência formativa de Pedro Orósio, 2019	47
V – Um encontro de Adorno e Nietzsche nas <i>Mínima Moralía</i> , 2009	77
VI – A Com(tra)posição Arte-Filosofia, 1999	95
VII – Afinidades eletivas: os irmãos Taviani recriam Goethe, 2010	105
VIII – A formação emancipadora no admirável mundo globalizado, 2009	133
IX – O riso e o trágico na indústria cultural: a catarse administrada, 2006	149
X – O trágico e o poético em Fogo Morto: análise de seus elementos estéticos, 2015	167
XI – O GIGANTE DA GLOBALIZAÇÃO e as fundas das <i>Mínima Moralía</i> , 2001	191
XII – Cuitelinho: memória, tradição e saudade, 2019	207
XIII – Para Rosa com Adorno: a luta agônica da palavra e do conceito em busca do 'quem' das coisas, 2010	225

XVI – Cara-de-Bronze, de Guimarães Rosa: as toadas, os diálogos, a poesia, o enigma, 2014	243
XV – Amor e Enigma em Drummond de Andrade: ensaio de interpretação, 2019	273
XVI – A máquina do mundo de Drummond 70 anos depois, 2020	295
XVII – A obra de arte como utopia, 2016	329
XVIII – A voz feminina no poema de Adélia Prado: uma bandeira de luta, 2019	341
XIX – As conversões de São Paulo de Caravaggio: duas obras, vários enigmas, 2014	359
XX – Estética e Alteridade: Beckett, Adorno e a contemporaneidade, 2006	375
XXI – PPGE-UNIMEP: da arte de narrar a sua história, 2020	397

I

Introdução

Ensaio Estético-Filosófico: Teoria Crítica e Educação, Vol. 1 é a primeira de duas coletâneas de textos que estou organizando para, de certo modo, agrupar escritos meus relacionados à estética, à filosofia e à educação, produzidos nos últimos 22 anos (1999-2021). Foram essas três áreas das ciências humanas que nortearam minhas atividades acadêmicas, científicas e produtivas nesse período, em que trabalhei como docente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Metodista de Piracicaba. A licenciatura em Filosofia (1970), bem como a graduação em Letras/Literatura (1974) e a Especialização em Literatura Brasileira Contemporânea (1975), me deram os fundamentos necessários para que, em minha vida acadêmico-profissional, eu privilegiasse os estudos e os escritos nas áreas da Filosofia e da Estética. O mestrado em Educação (1976), bem como o doutorado nessa mesma área (1982), me levaram à construção de uma experiência educacional-formativa, fertilizada pela negatividade crítica das reflexões filosóficas e pela dimensão dissonante e utópica das interpretações de obras de arte.

Poderei caracterizar a influência de quatro correntes filosóficas em minha formação e atuação intelectual: 1) *A escolástico-tomista*, que constituiu a formação universitária durante o período em que permaneci no Seminário dos Padres Estigmatinos cursando Filosofia e Teologia, em Ribeirão Preto e Campinas (1958-1965), e na Pontifícia Università San Tommaso d'Aquino, *Angelicum*, em Roma, (1965-66); 2) *A fenomenologia*, que me acompanhou os passos desde o segundo semestre de 1966, quando iniciei o curso de Especialização em Teologia Moral (Carga Horária: 960h), na Pontifícia Universidade Lateranense, *Alphonsianum*, Roma, até o

segundo semestre de 1978, quando iniciei o curso de Doutorado na PUC-São Paulo. Portanto, o curso de graduação em Letras/Literatura (1972-1974), bem como o mestrado em Educação (1972-1976) os realizei tendo como fundamentação teórico-metodológica a fenomenologia; 3) *A filosofia da práxis*, de Antônio Gramsci, que orientou meu curso de doutorado em Educação (1978-1982), bem como as atividades acadêmico-científicas até 1991, quando, então, lecionava no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSCar. Ressalto que, no segundo semestre de 1968, no curso de Especialização em Pastoral e Comunicação (Carga Horária: 600 h), realizado no Rio de Janeiro, a *teologia da libertação* foi a fundamentação teórica predominante nas disciplinas; 4) *A teoria crítica da sociedade* é a corrente filosófica que desde 1991 orienta meus estudos, aulas e produções científicas. Passei de Gramsci para Adorno, Horkheimer, Benjamin e Marcuse incentivado pelas solicitações de orientação de três mestrandos e um doutorando, que queriam ser meus orientandos, mas no contexto da teoria crítica da sociedade. Resisti, questionei, mas aceitei e me deixei seduzir por essa corrente estético-filosófica, que se apresenta como fundamento primeiro de todos os ensaios publicados nesta Coletânea.

A leitura e os estudos dos livros filosóficos e estéticos dos teóricos da Escola de Frankfurt, majoritariamente de Theodor Adorno (1903-1969), me levaram a priorizar, nos escritos científicos, o ensaio como forma de expressão e de constituição dos textos. Trago algumas citações do primeiro texto de Adorno, no livro *Notas de Literatura I*, "O Ensaio como Forma" (2003), que justificam minha opção:

- O ensaio "não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos" (ADORNO, 2003, p. 17);
- O ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada

desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos de filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito” (*Ibidem*, p. 25);

- Pois o ensaio percebe claramente que a exigência de definições estritas serve há muito tempo para eliminar, mediante manipulações que fixam os significados conceituais, aquele aspecto irritante e perigoso das coisas, que vive nos conceitos (*Ibidem*, p. 29);

- No ensaio “o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la. (...); o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método” (*Ibidem*, p. 30).

- “Assim se diferencia, portanto, um ensaio de um tratado. Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever” (BENSE *apud* ADORNO, *O Ensaio como Forma*, 2003, p. 34-360).

Os ensaios, pois, presentes nesta Coletânea pertencem todos eles ao período em que a *Teoria Crítica da Sociedade* se tornou a primeira e fundamental corrente estético-filosófica e educacional de minha experiência formativa. Essa opção intelectual não significa um abandono e/ou desprezo às outras correntes filosóficas que iluminaram minha caminhada como docente e pesquisador do Ensino Superior. O diálogo com as teorias filosóficas anteriores continua presente em meus escritos e proporciona aos mesmos densidade e contribuições importantes.

Dezenove dos ensaios aqui apresentados foram publicados como artigos de revistas científicas e/ou como capítulos de livros; apenas um deles, o “A máquina do mundo de Drummond 70 anos depois”, escrito em 2020, é inédito. Nessa perspectiva, em cada

ensaio apresentado, destaque, em nota de rodapé, a Revista Científica e/ou o Livro, nos quais o referido texto foi publicado.

Dez dos vinte ensaios foram escritos apenas por mim e publicado em meu nome; os outros dez tiveram a participação de parceiros acadêmicos, entre eles, docentes do ensino superior, orientandos de doutorado, de mestrado e de Iniciação Científica. Em cada um dos ensaios, apresento os nomes e a vinculação científica e/ou profissional dos participantes na escrita do texto. O ensaio “Afinidades eletivas: os irmãos Taviani recriam Goethe, 2010”, foi escrito em parceria com Josianne Cerasoli, docente de História da UNICAMP. O ensaio “A máquina do mundo de Drummond 70 anos depois, 2020”, foi escrito em parceria com os graduandos em Psicologia Camila Cordeiro e Rafael Callegary, que desenvolveram, sob minha orientação, projetos de Iniciação Científica.

Todos os outros, que exponho a seguir, são frutos das disciplinas “Estética e Educação” e/ou “Dialética Negativa e Educação”, lecionadas no PPGE/UNIMEP, nos anos 2015-2018, em que lemos e analisamos coletivamente os livros *Teoria Estética e Dialética Negativa*, de Theodor Adorno, e, ao final do curso, cada participante tinha a incumbência de interpretar uma obra de arte, tendo como referencial teórico o diálogo com as reflexões estético-filosóficas de Adorno. Nove dos ensaios publicados em parceria são resultados do processo de leitura e interpretação de obras de arte. O trabalho escrito e apresentado pelo mestrando e/ou doutorando era analisado e reelaborado por mim e publicado em revista ou em livro científico. Esses nove ensaios escritos em parcerias com pós-graduandos são os seguintes:

1) “O Recado do Morro: a estória da experiência formativa de Pedro Orósio, 2019”, em parceria com a mestranda Gloria Cavaggioni (UNIMEP) e com o doutorando Luis Fernando de Arruda (UNESP-Araraquara);

2) “O trágico e o poético em Fogo Morto: análise de seus elementos estéticos”, 2015, em parceria com o doutorando Omir de Andrade (UNIMEP);

3) “Cuitelinho: memória, tradição e saudade, 2019”, em parceria com a mestrandia Glória Cavaggioni (UNIMEP) e com o doutorando Luis Fernando de Arruda (UNESP-Araraquara);

4) “Cara-de-Bronze, de Guimarães Rosa: as toadas, os diálogos, a poesia, o enigma, 2014”, em parceria com o mestrando André Dela Vale (UNIMEP) e o doutorando Artieres Romeiro (UFSCar);

5) “Amor e Enigma em Drummond de Andrade: ensaio de interpretação, 2019”, em parceria com o doutorando Luiz Carlos Aquino (UNIVAP);

6) “A obra de arte como utopia, 2016”, em parceria com o doutorando Luiz Carlos Aquino (UNIVAP);

7) “A voz feminina no poema de Adélia Prado: uma bandeira de luta, 2019”, em parceria com a doutoranda Iara Bottan (UNIMEP);

8) “As conversões de São Paulo de Caravaggio: duas obras, vários enigmas, 2014”, em parceria com o mestrando André Dela Vale (UNIMEP) e o doutorando Artieres Romeiro (UFSCar).

Como os leitores poderão observar, priorizamos, nesta Coletânea, ensaios filosófico-educacionais relacionados a diferentes dimensões estéticas: há três que abordam questões básicas da estética, enquanto área do saber: “conteúdo de verdade da obra de arte”; “com(tra)posição arte-filosofia”; “o riso e o trágico na indústria cultural e a catarse administrada”. Quatro romances são analisados e interpretados enquanto obra de arte: “Doutor Fausto, de Thomas Mann”; “Admirável mundo novo, de Aldous Huxley”; “Fogo morto, de José Lins do Rego”; e “Afinidades eletivas”, de Goethe”. Este último é analisado, ao mesmo tempo, como projeção cinematográfica dos irmãos Taviani. Em dois ensaios dialogamos com aforismos das *Minima moralia*, de Adorno: “o encontro de Adorno e Nietzsche nas *Minima moralia*”; “as fundas das *Minima moralia* contra o gigante da globalização”.

Mergulhamos em dois contos de Guimarães Rosa – “Recado do morro” e “Cara-de-Bronze” – e dessa aproximação entre o literato e o filósofo, além da interpretação dos dois contos, surgiu o

ensaio “Para Rosa com Adorno: a luta agônica da palavra e do conceito em busca do “quem” das coisas”. Mergulhamos ainda em três poemas de Drummond de Andrade, de seu livro *Claro Enigma* – “Amar”, “Perguntas em forma de cavalo-marinho” e “A máquina do mundo”, para ouvir deles, dos poemas, seus segredos e possíveis revelações de seus enigmas, em tempos de pandemia exacerbada e de descasos pela vida dos homens, sobretudo dos mais vulneráveis. Analisamos ainda um poema de Adélia Prado – “Com Licença Poética” – que, em nossa interpretação, transformou-se em bandeira de luta das mulheres em tempos de feminicídio galopante. Além de que nos delicias com a cantiga pantaneira “Cuitelinho”, que nos fez lembrar de nossas origens portuguesas, de nossas cantigas de raízes, bem como do saudoso Paulo Vanzolini.

E para complementar as modalidades estéticas de que ousamos nos aproximar, dialogamos com a peça teatral de Beckett “Fim de Partida”, bem como com os dois quadros de Caravaggio sobre a conversão de Saulo ao cristianismo. A novela de Beckett, “Fim de Partida”, parece conter uma matéria de comédia, mas tem a gravidade da tragédia. Para Adorno é a mais sangrenta das palhaçadas de Beckett (2011); para Andrade, “no lugar de um clima soturno, que se encaminha para uma resolução final, instaura-se uma capacidade de rir em meio à privação e ao sofrimento, mesmo sem a perspectiva de lenitivo no horizonte sombrio” (2002, p. 11). Por sua vez, os dois quadros sobre a conversão de Saulo se contrapõem frontalmente um ao outro; realizam plenamente a afirmativa de Adorno de que “uma obra de arte é inimiga mortal da outra” (Adorno, 2011, p. 318), pois cada uma delas expressa o fato histórico de forma própria, com identidade própria, mas sombreada de vários enigmas.

E, para terminar, o último ensaio “PPGE-UNIMEP: da arte de narrar a sua história” é uma homenagem que faço ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UNIMEP, em que realizei meu mestrado em Educação e, em que trabalhei como docente, pesquisador e orientador cerca de 25 anos – de 1983 a 1985; de 1996

a 2019. Apesar de, nesse período, ter sido demitido três vezes, apenas na última demissão, resolvi assumir meu tempo de aposentadoria.

Os ensaios, por sua vez, não seguem uma sequência cronológica: 11 deles foram escritos no período de 1999 a 2014; os outros 9 são de 2015 a 2019. E todos eles, sobretudo os mais próximos do final da segunda década do século XXI refletem uma aproximação mais intensa com a Teoria Crítica da Sociedade, particularmente com Theodor Adorno.

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

Piracicaba, 25 de janeiro de 2021

Bruno Pucci

II

Reflexões estéticas sobre o conteúdo de verdade da obra de arte, 2015 ¹

A filosofia e a arte acompanharam Adorno nos diferentes momentos de sua vida acadêmico-científica. Relembremo-nos de três desses momentos históricos: de 1928 a 1933, como crítico musical, escreveu uma centena de artigos sobre óperas e concertos da vida musical de Frankfurt; de 1938 a 1941, produziu textos críticos sobre a música no rádio, no contexto do *Radio Project*, em New York; a partir dos anos 1958 foram publicados 4 volumes seus sobre *Notas de Literatura*, no total de 35 ensaios e 17 apêndices. E para coroar sua vida artístico-filosófica, em 1970, um ano após sua morte, foi publicado o livro *Teoria Estética* (2011).

Este livro não é um tratado sobre a arte em geral, como o foi *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant (1790); é, antes de tudo, o resultado de amadurecidas reflexões filosóficas sobre a obra de arte moderna, expressas, à semelhança da *Dialética Negativa*, em forma de aforismos. O livro, em sua única versão em língua portuguesa, diretamente de Lisboa – seu tradutor é Artur Morão –, destaca um conjunto infindo de categorias filosóficas que vão progressivamente iluminando, através de suas 550 páginas, a obra de arte moderna, em sua configuração histórica, em suas manifestações, diversidades e tensões. Esta sétima lição de Adorno se propõe apenas a extrair da *Teoria Estética* elementos teórico-metodológicos de como se aproximar de uma obra de arte moderna na tentativa de compreender seu conteúdo de verdade. Parte-se do pressuposto de que “as obras de arte que se apresentam sem

¹ Este ensaio foi publicado como a Sétima Lição do livro *10 Lições sobre ADORNO*, escrito em parceria com Antônio Zuin e Luiz Nabuco Lastória e publicado pela Editora VOZES em 2015.

resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte”. (ADORNO, 2011, p.188)

Interpretar uma obra de arte, decifrar seu enigma, encontrar seu conteúdo de verdade são, antes de tudo, atividades filosóficas que exigem um mergulhar-se a fundo perdido no objeto e, ao mesmo tempo, um afastar-se criticamente dele para o julgar reflexivamente. O conhecimento de uma obra de arte se efetua, à semelhança de sua construção, de modo dialético: “Quanto mais o contemplador se entrega tanto maior é a energia com que penetra na obra de arte e a objetividade que ele percebe no interior”. (2011, p. 266)

Podemos observar, na *Teoria Estética*, que a tentativa de compreender o conteúdo de verdade de uma obra de arte se processa através de dois momentos específicos, que se contrapõem, e, ao mesmo tempo, se complementam: o analítico e o interpretativo. O momento analítico se realiza pelo exame minucioso das partes em si e de suas relações entre si e com o todo, na composição da unidade final da obra de arte, que é dada pela forma; ele se processa no polo inverso da forma, que é síntese, unidade; mas é a partir dos fragmentos que a obra se organiza; os elementos, os detalhes são tão importantes quanto a sua unidade constituída. Adorno nos apresenta um exemplo convincente desse momento: “O chefe de orquestra que analisa uma obra para a executar adequadamente, em vez de a mimar, reproduz uma condição da possibilidade da própria obra”. (2011, p. 324)

Além da relação das partes entre si e com o todo, enquanto plena elaboração dos pormenores, o momento analítico exige outros cuidados do atento contemplador estético. Apresentamos alguns deles:

- 1) O conceito de tema de uma obra de arte moderna: este não se mede por tratar de acontecimentos monumentais, nem por abordar personalidades históricas ou retratar paisagens maravilhosas. Sua dignidade como obra de arte se manifesta no “como” de sua configuração e não na eminência dos objetos construídos. A sublimidade da obra de arte tradicional foi desmascarada quando Van Gogh pintou uma cadeira ou alguns

girassóis. Adorno ainda pergunta: “O que existe em Delft para Vermeer?”. E conclui: “No como da maneira de pintar, podem sedimentar-se experiências incomparavelmente muito mais profundas e até socialmente mais relevantes do que nos retratos fiéis de generais e de heróis da revolução”. (2011, p. 229-230)

2) O material utilizado pelo artista na configuração da obra:

(...) o material é aquilo com que lidam os artistas: o que a eles se apresenta em palavras, cores, sons até às combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos na sua totalidade; (...); portanto, tudo o que a eles se apresenta e a cujo respeito podem decidir. (ADORNO, 2011, 226)

O saber escolher o material entre os disponíveis ou criar novos, o saber utilizá-lo, sua aplicação única em uma obra específica, constituem aspectos fundamentais na originalidade da obra. E o material adotado não é um material natural; mesmo que se apresente como tal ao observador; é sempre um material cultural, histórico.

3) Os procedimentos técnicos utilizados/inventados: A técnica -- enquanto domínio do material que o artista tem à sua disposição, enquanto aquilo mediante o qual a obra de arte se organiza -- faz com que esta “seja mais do que um aglomerado do facticamente existente e este mais constitui o seu conteúdo”. Ela não é “abundância dos meios, mas o poder armazenado de se medir com o que a obra objetivamente exige de si mesma” (ADORNO, 2011, p. 321, 326 e 327). O que desafia um artista em seu *metier* são os problemas que a obra em construção vai lhe propondo objetivamente, exigindo dele uma escolha, um aprimoramento. Ele é guiado, originalmente, pela inspiração, pela ideia primeira, que o despertou; mas são os procedimentos técnicos artísticos utilizados/administrados por ele, como exigência do material, que o levam incessantemente a selecionar, amputar, renunciar, e, conseqüentemente, a dar forma àquela ideia primeira. “Evidentemente, os problemas técnicos das obras de arte

complicam-se até o infinito e não podem ser resolvidos por uma fórmula. Mas, em princípio, devem resolver-se de modo imanente”, afirma Adorno no aforismo “Técnica” (2011, p. 322-3).

4) Os elementos miméticos e suas tensões benéficas: como resíduos irracionais e vitais, eles se instalam na configuração das obras de arte -- frutos da racionalidade e do processo técnico de construção --, e as metamorfoseiam. Se a obra de arte fosse tão somente produto da técnica, se transformaria em mais um instrumento da racionalidade instrumental, portanto, em algo irracional; ela precisa de seu momento mimético, do desvario, do burlesco, como parte do processo que lhe proporciona vida, movimento, plurivocidade.

A mimese é na arte o pré-espíritual, o contrário do espírito e, por outro lado, aquilo a partir do qual ele se incendeia. Nas obras de arte, o espírito tornou-se seu princípio de construção, mas só satisfaz o seu *télos* onde se eleva a partir do que deve ser construído, dos impulsos miméticos, que nelas se integram em vez de se lhes impor de um modo autoritário. (ADORNO, 2011, p. 184)

São esses elementos miméticos, o boi, o buriti, os vaqueiros, que dão vida, poesia, mistério e encanto ao conto “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa, racionalmente construído. Assim como, dirá Adorno: “No elemento burlesco, a arte relembra com satisfação a pré-história no mundo animal das origens. (...); a linguagem das criancinhas e dos animais parece identificar-se. (...); a constelação animal/louco/*clown* é um dos estratos fundamentais da arte” (2011, p. 185).

5) A forma enquanto resultado do processo de confecção, como unidade: a forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores. Se é mediação, supõe o trabalho intenso do artista que, através de suas técnicas e de sua sensibilidade, relaciona entre si e com o conjunto da obra elementos aparentemente contrastados ou desligados, -- tensos --, dando-lhes unidade, substância,

consonância. Aquilo que se mostra ingênuo, espontâneo em uma obra de arte é, antes, resultado objetivo da persistente intervenção do artista nos detalhes, pois “a forma procura fazer falar o pormenor através do todo” (ADORNO, 2011, p. 220-221). Por outro lado, “Mediante a organização, as obras tornam-se mais do que são” (*Idem*, 2011, p. 193).

O momento interpretativo é aquele que, ao se dirigir à obra de arte, após observar atentamente os elementos apresentados pelo momento analítico – tema, material, técnicas, manifestações miméticas, forma e outros – dispõe esses elementos em diferentes tentativas de ordenação na perspectiva de montá-los em uma nova configuração que expresse o seu conteúdo de verdade.

O momento interpretativo nos leva a observar outros elementos imanentes à obra de arte, entre os quais:

1) A relação das manifestações miméticas com os estratos não-intencionais do artista: Adorno afirma que “entre as fontes de erro da interpretação corrente e da crítica das obras de arte, a mais funesta é a confusão da intenção – do que o artista(...) quer dizer – com o conteúdo” (2011, p. 230). Se a obra de arte fosse apenas um produto da racionalidade técnica, então poderíamos identificar a intenção do artista com a sua obra. Mas como contém em sua forma elementos miméticos, a tensão desses estratos irracionais com a racionalidade da construção faz com que ela, cifradamente, diga muito mais do que a intenção que lhe foi dada e desafie seus observadores a desvendar seu enigma. Para o frankfurtiano, os momentos de desatino, de desvario das obras de arte, enquanto resíduos miméticos, se aproximam dos estratos não-intencionais, e, por isso, constituem também o seu segredo. O que dizem as grandes obras de arte nem sempre coincide com a intenção de seus realizadores (ADORNO, 2011, p. 185). O conteúdo de verdade de uma obra de arte se estabelece cada vez mais nos interstícios não ocupados pelas intenções subjetivas de seus autores. Por outro lado, a obra cuja intenção se apresenta como um ensinamento ou como uma tese filosófica, bloqueia seu conteúdo de verdade; vai contra o princípio kantiano de ser uma finalidade sem fim; também

para Adorno, "as obras são finais em si, sem finalidade positiva para além de sua complexão" (2011, p. 193). Para ele, "o procedimento filológico que se imagina possuir firmemente o conteúdo, apoia-se de modo imanente no fato de extrair tautologicamente das obras de arte o que aí fora previamente introduzido (2011, p. 230).

2) A obra de arte moderna enquanto crítica das contradições da sociedade: essa é uma de suas características fundamentais para o pensador frankfurtiano; pela sua própria existência a obra de arte se apresenta como uma crítica da sociedade; ela se mantém viva, através de sua força de resistência; se perder essa força se torna uma mercadoria como qualquer outra. "A arte torna-se antes social através da posição antagonista que adota perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto autônoma". (ADORNO, 2011, p. 340). Então um dos momentos importantes no processo de interpretação é tentar compreender seu movimento imanente contra a sociedade e, ao mesmo tempo, visualizar a proposta que ela apresenta de um novo tipo de sociedade. Poderíamos caracterizar esse movimento dissonante e simultâneo numa dupla dimensão: crítica e utópica. Adorno expressa-o de maneira contundente: as obras de arte, enquanto críticas das contradições sociais, "postulam a existência de um não-existente e entram assim em conflito com a sua não-existência real"; ao mesmo tempo, distendendo seus laços utópicos, "destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade" (*Idem*, 2011, p. 96 e 12). Em outra citação, com mais contundência ainda, afirma a postura da obra de arte como uma práxis social: "Mas o fato de as obras de arte existirem mostra que o não-ente poderia existir. A realidade das obras de arte dá testemunho da possibilidade do possível" (*Idem*, 2011, p. 204).

* * * * *

Se interpretar uma obra de arte é compreender a fundo o seu conteúdo de verdade; se para compreender o conteúdo de verdade

é preciso, com paciência e determinação, se deter nos detalhes particulares dos momentos analítico e interpretativo, e mesmo assim, não se ter a certeza de atingir o objetivo, ... podemos perceber que essa busca, enquanto tentativa de resolução do enigma de uma obra de arte, só pode ser obtida através de um intenso processo de reflexão filosófica. “Isto e nada mais, é que justifica a estética”, diz o frankfurtiano (ADORNO, 2011, p. 197).

Interpretar uma obra de arte é, pois, ir muito além de uma expressão emocional, de uma vivência subjetiva do contemplador; é construir uma experiência da arte, enquanto experiência da sua verdade ou inverdade; é a irrupção da objetividade na consciência subjetiva. A vivência é apenas um momento de tal experiência, importante, mas passageiro. A experiência da busca do *verum* ou do *non-verum* de uma obra de arte atinge o indivíduo em suas dimensões mais humanas.

O abalo intenso, brutalmente contraposto ao conceito usual de vivência, não é uma satisfação particular do eu, e é diferente do prazer. É antes um momento da liquidação do eu que, enquanto abalado, percebe os próprios limites e finitude. Esta experiência é contrária ao enfraquecimento do eu, que a indústria cultural promove (ADORNO, 2011, p. 368-369).

É com esse espírito que Adorno nos convida a nos aproximarmos de uma obra de arte.

Referências

- ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982;
- ZUIN, A.; PUCCI, B.; LASTÓRIA, L. N. **10 Lições sobre Adorno**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

III

A ‘alegoria da esperança’ no Doutor Fausto, a quatro mãos, 2008¹

Thomas Mann e Theodor Adorno se conheceram em 1943, na Califórnia, EUA, na casa de Max Horkheimer, diretor do Instituto de Pesquisa Social da Escola de Frankfurt. Os três, intelectuais alemães, tiveram que deixar a pátria em 1933, quando o Nacional Socialismo assumiu o controle político da Alemanha. Mann, na ocasião, com 68 anos de idade, estava compondo o capítulo IV do romance *Doutor Fausto*, mas já tinha se destacado na literatura mundial por sua novela *Morte em Veneza* (1912) e pelo romance *Montanha Mágica* (1924), bem como pelo prêmio Nobel em Literatura, 1929. Adorno, musicólogo e filósofo, em 1943 com quarenta anos de idade, estava no momento escrevendo com Horkheimer o livro *Dialética do Esclarecimento* e já tinha publicado alguns ensaios sobre música e filosofia.

Doutor Fausto tem como subtítulo “a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo” e Mann, mesmo entendendo de música literária e de aplicação da técnica da trama musical no romance, julgava que, para escrever um romance de músicos ou antes, um romance de música, seu nível de iniciado na arte das musas era-lhe insuficiente. Precisava ir além em seus estudos e conhecimentos, e o encontro com Adorno, no exílio norte-americano, foi-lhe providencial na continuidade de seu propósito. Assim se expressava o literato:

¹ Este ensaio foi publicado pela Boitempo Editorial, São Paulo, como capítulo do livro *A Indústria Cultural Hoje*, organizado por Fabio Durão, Antônio Zuin e Alexandre Vaz, em 2008, p. 147-162.

De fato, o senhor deu a mim, cuja formação mal chegou a ir além do romantismo tardio, o conceito da música mais moderna, do qual carecia para um livro que tem por objeto, entre outros, e junto com vários outros, a situação da arte. Minha ignorância “iniciada” precisava, não diferentemente do que no tipo do pequeno Hanno, de precisões, e agora é questão de amabilidade sua intervir, corrigindo, onde essas precisões, que servem à ilusão e à composição (e que eu não devo exclusivamente ao senhor), resultam oblíquas, equívocas, incitando o riso do especialista.²

Adorno, por sua vez, tinha na música uma de suas paixões primeiras. A outra era a filosofia. Cresceu em uma atmosfera permeada por interesses artísticos e teóricos. Como ele mesmo diz: “Estudei filosofia e música. Em vez de me decidir por uma, sempre tive a impressão de que perseguia a mesma coisa em ambas”³. Estudou durante quase dois anos composição, em Viena, com Alban Berg, expoente da revolução musical do início do século XX. Ingressou no círculo vanguardista de Arnold Schönberg, defendeu junto com o mestre o atonalismo e o rigor na construção musical como solução de problemas concretos colocados pelas obras. Compôs músicas de câmara no espírito da Escola de Viena. De 1922 a 1933, acompanhou, como crítico, a vida musical (*Konzertleben*) de Frankfurt. Escreveu, na ocasião, uma centena de pequenos artigos, hoje reunidos sob o título de “Críticas das óperas e concertos de Frankfurt”⁴. Como investigador do Instituto de Pesquisa Social e participante do “*The Princeton Radio Research Project*”, de 1938 a 1941 escreveu ensaios musicais sobre a deterioração da música e a regressão da audição,⁵ além de, nesse período, estar elaborando outros ensaios sobre a nova música ⁶ “(...) Estava definindo, de

² MANN, *Carta a Adorno de 30 de setembro de 1945*, 2002, p. 7.

³ ADORNO, *Carta a Thomas Mann de 05 de julho de 1948*, 2002, p. 9.

⁴ ALMEIDA, *Música e Verdade: a estética crítica de Theodor Adorno*, 2000.

⁵ ADORNO, *O fetichismo da música e a regressão da audição*, 1999, p. 65-108; ADORNO, *Sobre Música Popular*, 1986, p. 115-146.

⁶ ADORNO, *Filosofia da Nova Música*, 1989 (publicado em 1949, contém, além da Introdução, dois ensaios: Schoenberg e o Progresso e Stravinski e a Restauração);

maneira ainda não realizada por ninguém até então, uma esfera na qual as pesquisas sobre o significado e a epistemologia da música eram apresentadas conjuntamente com análises do contexto social da composição e apresentação”.⁷

A parceria de Mann e Adorno na composição do *Doutor Fausto*, particularmente nos capítulos referentes a questões específicas da arte e da música, é um desses acontecimentos que engrandecem a literatura e a filosofia universal. Adorno contribuiu com Mann não apenas nos detalhes técnicos referentes à composição, mas também com observações críticas sobre o que é compor sob a pressão da história musical anterior e à luz das novas técnicas dodecafônicas. Mann teve acesso a diversos textos de Adorno: à versão manuscrita da primeira parte do livro *Filosofia da Nova Música*, ao “Ensaio sobre Wagner”, às anotações sobre a produção tardia de Beethoven. Rascunhos foram trocados, discutidos, modificados, conversas prolongadas e muitas cartas trocadas. Mann lia para Adorno sua obra *in progress*. Essa aliança foi documentada de perto no volumoso diário de Mann e em suas memórias sobre o desenvolvimento do romance, em que o autor registrou os fatos políticos, históricos e pessoais da época (1943-1947); um ano e meio após a conclusão do livro, começou a escrever *A gênese do Doutor Fausto*, com base naqueles apontamentos.⁸

Um trecho de *A gênese do Doutor Fausto* merece neste momento destaque. Mann estava escrevendo o capítulo VII da biografia, tinha em mãos o manuscrito do Dr. Adorno, *Filosofia da nova música*, que lia atentamente de manhã à noite, até chegar ao término da obra, na busca de “momentos de iluminação” sobre a posição de Leverkühn e a situação desesperadora da arte. Sua confissão é espontânea:

ADORNO, *Versuch über Wagner*. Frankfurt Am Main, 1952 (escrito em 1937-1938); ADORNO, “Spätstil Beethovens”, *Der Auftakt*, 1937.

⁷ STEINER, *Deus e o Diabo na terra do Sol*, 2002, p. 4.

⁸ MANN, *A gênese do Doutor Fausto*, 2001. Neste livro o autor revela as pesquisas e leituras que fez para elaborar o romance e o nome daqueles que o influenciaram na criação dos personagens. Cf. também STEINER, 2002, p. 5.

Eu tinha nas mãos, de fato, algo “importante”. Era uma crítica profunda da situação artística e sociológica, de extremo refinamento e atualidade, que apresentava uma singularíssima afinidade com a ideia de minha obra, com a “composição” que eu estava vivendo, tecendo. A escolha foi feita: “Este é meu homem”. (MANN, 2001, p. 39) ⁹

A presença de Adorno no romance de Mann se torna intensa e expressiva em pelo menos três partes fundamentais: no capítulo VIII, em que o narrador apresenta as instigantes palestras de Wendell Kretzchmar sobre acontecimentos históricos musicais; no capítulo XXV, em que Adrian Leverkühn formaliza o pacto com o Diabo para ter mais tempo de vida e inspiração na composição de suas músicas; e nos dois últimos capítulos (XLVI e XLVII), sobre os “lamentos do Doutor Fausto”, em que a negatividade da existência levada a seu extremo se manifesta paradoxalmente na perspectiva de seu contrário. Como este ensaio se propõe analisar a parceria de Mann e Adorno na “alegoria da esperança”, tenuamente vislumbrada na última obra musical de Leverkühn, a apresentação, mesmo que sucinta, de detalhes dos capítulos VIII e XXV será necessária para o atendimento do objetivo anunciado.

O capítulo VIII descreve o desenrolar de quatro palestras que Wendell Kretzschmar, organista e compositor de peças sinfônicas, apresenta no salão da Sociedade de Atividades de Interesse Público, de Kaisersaschern. São poucos os persistentes participantes das palestras, entre eles Leverkühn e Zeitblom, o narrador da biografia; as temáticas em si já colaboravam para a pouca afluência de curiosos: 1. Porque Beethoven não escreveu um terceiro movimento da *Sonata para piano, op. 111*; 2. Beethoven e a fuga; 3. A música e o olho; 4. O “elementar na música”, ou “A música e o elementar”, ou “Os elementos musicais”. A gagueira singularmente grave de Kretzschmar, tão bem caracterizada por

⁹ Mann, nessa mesma obra, testemunha o comentário de uma cantora americana que trabalhava com Adorno: “É incrível! Ele conhece todas as notas do mundo” (p. 40).

Mann, era um saboroso condimento no transcorrer ruidoso das atividades culturais (2000, Cap. VIII).

Vamo-nos ater às duas primeiras palestras por nos parecerem mais próximas das investigações musicais de Adorno e de sua colaboração com o literato. Mann pontua que a maturidade especial das criações da última fase de um grande artista é feita de lacerações, de desarmonias internas, de incompreensão alheia. Isso fica patente na apresentação da primeira conferência. Quais eram as condições de vida de Beethoven, por volta de 1820, quando compôs a *Sonata para piano, op. 111*? O compositor tinha o seu ouvido atacado por um definhamento incurável, sua saúde já estava em progressiva decadência; difundia-se a asseveração de que não teria mais forças para escrever alguma coisa, que se mergulhava em excesso de introspecção e especulação. Não percebiam eles — comenta Kretzschmar, — “que nessas criações associava-se a ideia da desenfreada subjetividade e do desejo radical de expressão harmônica. (...) O subjetivo e o convencional entravam numa relação nova, a relação determinada pelo trespasse” (MANN, 2000, p. 78- 79).

Mas qual o motivo pelo qual Beethoven não escreveu um terceiro movimento da sonata?¹⁰ Segundo a exposição, em palavras

¹⁰ Sonata: “uma peça musical, quase sempre instrumental e geralmente em vários movimentos, para um solista ou pequeno conjunto”. Não existe uma tendência consistente no número e na ordem de sequência dos movimentos. A sequência de três movimentos, rápido-lento-rápido, é que predomina. (SADIE, S. *Dicionário Grove de música: Edição concisa*, 1994). A primeira seção da sonata é chamada exposição, se compõe em geral de dois temas que se contrapõem; se o primeiro for firme e declamatório, o segundo provavelmente será terno e lírico, ou leve e espirituoso. A segunda seção, o desenvolvimento, aproveita fragmentos do primeiro e do segundo tema, jogando-os de lá para cá e combinando-os numa textura sempre variável que se movimenta em progressões de uma modulação de passagem a outra, muitas vezes recorrendo a artifícios contrapontísticos, tais como a inversão e a diminuição. O clímax é o acorde dominante, que aflora com convicção inquestionável depois de numerosas modulações de passagem terem experimentado outras tonalidades sem se decidirem por elas. A verdadeira resolução é o momento em que a música chega ao ponto para o qual vinha sendo

e ao piano, da sonata pelo palestrista/pianista, bastava a audição da obra, para sermos capazes de encontrar nós mesmos a resposta à pergunta. Ao mesmo tempo em que tocava com mãos ágeis o tema da arieta, explicitava o suceder lógico e inovador de detalhes que se davam no movimento dos acordes e que, após um longo percurso de expressões de raiva e de obstinação, se dirigiam de forma inesperada e comovente para um final brando e quieto. E voltando-se para os ouvintes num volver brusco da cadeira giratória, pergunta Kretzschmar: “Um terceiro movimento? Um reinício — depois desse adeus? Impossível!”. A sonata no imenso segundo movimento, havia alcançado seu fim sem nenhum retorno. E, ao referir-se “à sonata”, comenta Mann,

não pensava apenas nessa, em dó menor, e sim na sonata em si, na forma, no gênero artístico tradicional: ela mesma tinha sido levada a seu término, cumprira seu destino além do qual não existia caminho, anulara-se e dissolvera-se, despedira-se; o aceno de adeus dado pelo motivo de ré-sol-sol, melodicamente consolado pelo dó suspenso, era despedida também nesse sentido, despedida grande como a peça, despedida da sonata (MANN, 2000, p. 82).

E a segunda palestra de Kretzschmar, “Beethoven e a fuga”, como se deu? Pessoas invejosas ou desafetos de Beethoven espalhavam boatos de que o “audacioso inovador” não seria capaz de escrever uma fuga¹¹. De fato, já se mostrava há tempo assolado

encaminhada: o princípio da reexposição, onde o primeiro tema retoma a tônica. (HOLST, I. *ABC da música*, 1998, p. 211).

¹¹ Fuga: “O princípio da fuga é a imitação de uma voz por outra, de forma que a primeira parece ‘fugir’ da seguinte, daí sua denominação. A fuga é estruturada em três partes: na primeira (exposição), acontece a apresentação do tema, feita apenas por uma voz; a seguir, esse tema (sujeito) é apresentado por outras vozes, em outras tonalidades. Ao lado do tema principal surge também o contratema (contra-sujeito), desenho melódico com o qual se estabelece um diálogo. Na segunda parte, o desenvolvimento (ou divertimento), o compositor elabora desenhos diferentes, valendo-se de elementos tirados do tema, reinventando-o com disposições invertidas, fracionadas, contrapostas. Na reexposição (terceira parte), há o retorno do tema principal, de forma mais enriquecida por ter ele

pela surdez e até então não fora além de alguns malogrados esboços de fugas. Mas foi no *Credo* da Missa *Solemnis* — trabalho encomendado para a posse do arquiduque Rodolfo no cargo de arcebispo de Olmütz — que Beethoven “comprovou que também no combate com esse anjo o grande lutador saía vencedor, posto que terminasse com a coxa deslocada”¹². Kretzschmar conta uma anedota para mostrar a gravidade dessa batalha e a personalidade forte do atribulado criador. Beethoven tinha um prazo para entregar a missa, trabalhava desesperadamente e percebia que cada movimento ficava muito mais extenso do que previra. No dizer dos que o espiavam junto à porta de seu escritório, “o surdo cantava, uivava, batia o chão com os pés”. Esqueceu de suas criadas que lhe preparavam a comida e que pegaram no sono pelo cansaço da espera, não se preocupou em se alimentar, permaneceu o tempo todo concentrado no *Credo*. E quando interrompeu seu trabalho ...

as roupas estavam em desalinho, as feições tão perturbadas que causavam medo, os olhos fixos a revelarem uma luta de vida e morte com todos os espíritos avessos ao contraponto. Balbuciava inicialmente frases sem nexos, mas em seguida soltava lamentosos resmungos a respeito da desordem total que reinava em sua casa, contando que toda gente fora embora e que o deixavam morrer de fome. (...) A Missa só foi concluída três anos depois (MANN, 2000, p. 85-86).

“Nesse texto complexo [o do capítulo VIII] as participações do autor e do exegeta são inseparáveis” (STEINER, 2002, p. 6). Mann se serviu de pelo menos dois ensaios de Adorno, “Spätstil Beethovens” (Estilo da última fase de Beethoven) e dos escritos sobre Berg¹³, para

absorvido elementos surgidos no desenvolvimento da música”. NOGUEIRA, *A formação cultural de professores ou a arte da fuga*, 2002, p. 16-18.

¹² Mann faz alusão à luta de Jacó (Israel), durante a noite, com o anjo. Este, durante a pugna, tocou-lhe o tendão da coxa, que se deslocou. Ao final, já de manhãzinha, o anjo lhe disse: “Solte-me! Você lutou com Deus e os homens e você venceu”. *Gênesis*, 1990, cap. 32, p. 47.

¹³ ADORNO, “Alban Berg: zur Uraufführung des ‘Wozzeck’” (1925); “Berg und Wbern: Schönberg’s Heirs” (1931); “Alban Berg zum Gedenken” (1936).

redigir o capítulo, lido a Adorno no final de setembro de 1943, após um jantar na casa de Mann, seguido de conversas e de observações sobre o texto. No mês seguinte, em visita à casa de Adorno, este tocou para o amigo, “na íntegra e de modo mais instrutivo”, a *Sonata opus 111*. E Mann assim se expressa:

Nunca estive tão atento quanto naqueles instantes. Na manhã seguinte, levantei-me cedo, e durante três dias dediquei-me a uma reelaboração e reestruturação rigorosas da palestra sobre as sonatas, o que significou um enriquecimento e um embelezamento não só do capítulo, mas do livro inteiro. (...) A partir daí, mantive-o por perto, bem sabendo que precisaria de sua assistência e só dela, ao alcançar as profundezas ainda longínquas desta obra. (MANN, 2001, p. 42-43)¹⁴

Mann, posteriormente, em carta a seu amigo assim comenta: “Uma passagem já passou pela prova do especialista. Li para Bruno Walter os trechos acerca do ‘opus 111’. Ele estava entusiasmado. “Ora é esplêndido! Nunca se disse algo melhor sobre Beethoven! Não tinha ideia de que o senhor estava tão embrenhado nele!”¹⁵

O capítulo XXV se destaca com um dos pontos altos de imaginação intelectual e de expressão filosófica do romance. Descreve, longamente, o diálogo de Leverkühn com o Diabo, que se consuma em um pacto entre os dois. O Diabo vende-lhe tempo e inspiração: “Recebeste de nós tempo, tempo apropriado para um gênio, tempo que permite voos altos; plenos vinte e quatro anos (...) ser-te-ão concedidos por nós, para que alcances tua meta”. Em compensação, Leverkühn lhe promete o corpo, a alma e as

¹⁴ Ao compor os pequenos versos para elucidar o tema da arieta, Mann inclui neles, “como discreta demonstração de gratidão”, o nome Wiesengrund, sobrenome paterno de Adorno (p. 43).

¹⁵ MANN, *Carta a Adorno de 30 de dezembro de 1945*, p. 7. Bruno Walter (1876-1962), regente teuto-americano, designado por Mahler, em 1901, regente assistente da Ópera Estatal de Viena. Foi diretor musical da Ópera de Munique (1912-1922). Transferiu-se para os EUA em 1939, onde regeu a Metropolitan Opera, a NBC Symphony e a Filarmônica de Nova York.

privações do amor de uma mulher e do amor paternal: “não te será permitido amar (...) O amor te fica proibido, porque esquenta” (MANN, 2000, p. 349-350). Assim descreve Mann a especificidade do tempo demoníaco: “O que importa é a espécie de tempo que fornece! Um tempo grandioso, um tempo doido, um tempo totalmente endiabrado, com fases de júbilo e folia, mas também, como é natural, com períodos um tanto miseráveis ou mesmo inteiramente miseráveis” (*ibidem*, p. 324).

Mann, sob a inspiração do romantismo alemão, mostra que o realizador de grandes empreendimentos e façanhas na arte e no pensamento é condenado a viver a loucura prolongada dos suicidas, a buscar alimento e substância produtiva nas regiões inferiores da vida, medonhas e tenebrosas. Vive ele o crime de Prometeu que se repete, sedutor e demoníaco, com Goethe, Höderlin, Nietzsche, Beethoven e poucos outros. À semelhança de Lúcifer, Leverkühn quis ser como deus, criador; e até conseguiu; mas teve que degustar o veneno das regiões abissais, como castigo por sua presunção.

Acreditas mesmo num *ingenium* que nada tenha a ver com o inferno? — pergunta o Diabo a Leverkühn — *Non datur!* O artista é irmão do criminoso e do demente. Pensas, por acaso, que já se haja realizado alguma obra interessante, sem que seu autor tivesse apreendido a entender a existência de celerados e loucos?” (*ibidem*, p. 333).

Ao mesmo tempo o Diabo, bom negociador, argumenta sobre a vantagem humana de uma vida produtiva que vá além do cotidiano das míseras realizações dos mortais: “Eu tenho para mim que uma doença criativa, propiciadora de gênio, uma doença capaz de cavalgar por cima de quaisquer obstáculos, saltando em audaciosa ebriedade de rochedo em rochedo, agrada mais à vida do que a saúde que se arrasta a pé” (*ibidem*, 341).

A participação de Adorno na elaboração do capítulo XXV se manifesta a partir de alguns indícios. Primeiramente, o próprio Mann, em missiva de dezembro de 1945, solicita o apoio reflexivo do amigo:

“Queria o senhor refletir comigo sobre como a obra mais ou menos teria de pôr-se em obra; o que o senhor faria se estivesse num pacto com o Diabo; dar-me-ia uma ou outra característica musical para fomentar a ilusão?”. Mann pede a ajuda técnico-musical de Adorno; ao mesmo tempo, indicava-lhe a linha melódico-expressiva que deveria nortear a reflexão: “Penso em algo satânico e religioso, demoníaco e pio, ao mesmo tempo intimamente vinculado e soando criminoso, penso amiúde na arte do blasfemo e também em algo remontando ao primitivo e elementar”.¹⁶

A presença de Adorno se faz mais intensa e até visível quando Mann, na segunda metade do capítulo, narra as considerações do Diabo sobre a tensão entre a “ideia” e a “construção” na obra musical. Aí os conhecimentos da moderna composição musical, que o musicólogo teve nas lições de Schoenberg e de Berg, iluminam os escritos de Mann:

Ora, a ideia é coisa de três ou quatro compassos; não é? — diz o diabo — Todo o resto é elaboração, trabalho de pé de boi. Não achas? (...) Dá uma olhada nos cadernos de esboços de Beethoven! Lá, nenhuma concepção temática permanece intata, tal como Deus a forneceu. É alterada e acrescenta-se na margem: *Meilleur* (MANN, 2000, p. 334-5).

Manifesta o texto o interesse em subordinar o desejo de expressão dos estados da alma a um rigor construtivo que garanta a unidade da obra, sem transformá-la em uma mera justaposição de partes independentes. O rigor da construção possibilita a real liberdade de expressão subjetiva e a construção se apresenta como solução de problemas colocados concretamente nas obras (ALMEIDA, 2000, p. 62; 74; 84; 199; 201). Essa concepção de construção técnica aparece enfaticamente no comentário do diabo sobre o acorde da sétima diminuta do começo do *opus 111* de Beethoven:

Em cada compasso que alguém atreva a imaginar apresenta-se a ele como problema a situação da técnica. A cada instante, a técnica, na

¹⁶ MANN, *Carta a Adorno de 30 de setembro de 1945*, 2002, p. 7.

sua totalidade, exige dele que se submeta a ela e impõe a única resposta certa, que no momento lhe parece admissível. Chega-se então ao ponto no qual as composições do artista não vão além de respostas dessa espécie e não passam de soluções de *rebus* técnicos” (MANN, 2000, p. 337-8).

O diabo no Doutor Fausto foi reconhecido imediatamente como encarnação de Theodor Adorno. E tanto o romancista quanto o filósofo compositor tinham prazer nessa identificação (STEINER, 2002, p. 4). O reconhecimento se torna ainda mais explícito quando Mann descreve as feições que o diabo assume, no decorrer do capítulo XXV, ao iniciar seus arrazoados sobre arte e música: “Aparentava (...) um intelectual, que escreve para os jornais comuns artigos sobre Arte e música, teórico e crítico, que, ele mesmo, faz tentativas no campo da composição musical, na medida de suas capacidades” (MANN, 2000, p. 335). E Mann coloca nas palavras de Leverkühn sua satisfação em trabalhar com Adorno: “... confesso que desde a metamorfose acontecida com ele, sentia-me mais à vontade em sua companhia” (*ibidem*, p. 336)

Quando Mann tinha concluído o capítulo XXXIII, tomou a decisão de passar para Adorno toda a parte escrita e datilografada do *Doutor Fausto*, para que ele tivesse um conhecimento completo da obra e pudesse, familiarizando-se com as intenções do escritor, auxiliá-lo “com sugestões imaginativas para a parte musical vindoura”. O filósofo-compositor leu com carinho e cuidado os escritos do amigo e preparou-lhe observações instrutivas. É comovente sentir como Mann se comporta como um verdadeiro aprendiz em relação às contribuições de Adorno:

Nas semanas seguintes, visitei-o repetidas vezes com lápis e caderno na mão. Junto a um delicioso licor de frutas caseiro, ia anotando rapidamente, em palavras-chave, suas sugestões para aprimoramento dos trechos musicais do começo do livro, bem como as características específicas que ele imaginava para o oratório. Já familiarizado com a intenção do todo e dessa parte em especial, seus estímulos e propostas atingiram o essencial: expor a

obra à acusação de barbarismo sangrento e intelectualismo exangue". (MANN, 2001, p. 119-124).

A presença de Adorno nos dois últimos capítulos do Doutor Fausto se faz inestimável na orientação dos detalhes técnicos musicais da última obra de Leverkühn e no compartilhamento da tese da negatividade, levada a seu extremo, como uma "alegoria da esperança". Esta se expressa plenamente na obra musical "Doctor Fausti Weheklage" (Lamentações do Doutor Fausto). De um lado, "É Adorno puro a máxima segundo a qual questionar a negatividade é também uma alegoria da esperança". De outro lado, "Mann não apenas se mostrava receptivo às sugestões de Adorno, frequentemente complexas e fragmentárias, mas também sabia transmiti-las em temas totalmente característicos de suas próprias preocupações" (STEINER, 2002, p. 5). No capítulo XLVI se dá a descrição dos detalhes técnicos e metafóricos das "Lamentações" e no capítulo XLVII a descrição da "última ceia negativa" de Leverkühn com seus amigos e convidados, os últimos momentos, tensos e infaustos, que acompanham o mergulho do músico na insanidade.

Primeiramente, os elementos técnicos musicais e inovadores que perpassam a estrutura da obra enquanto um todo e os detalhes, de seus diferentes momentos e movimentos, testemunham a necessidade de um conhecimento especializado de composição musical, sob o modelo das propostas vienenses das décadas iniciais do século anterior, em que o maior rigor na construção do texto é, ao mesmo tempo, a sua maior liberdade. O processo de construção precisa ser levado a suas extremas exigências para que a expressão brote com toda sua pujança. Assim confirma o narrador do Doutor Fausto:

Uma lamentação de monstruosas dimensões, tal como esta, é necessariamente uma peça expressiva, uma obra de expressão. Com isso se torna obra de libertação, assim como a música primitiva desejava ser liberdade de expressar-se. Ocorre apenas que o processo dialético através do qual se realiza, na fase atingida por essa obra, a passagem do mais estrito rigor para a livre

linguagem da paixão, a liberdade nascida da escravidão, é agora infinitamente mais complexo, mais surpreendente e prodigioso na sua lógica que na época dos madrigalistas” (MANN, 2000, p. 676).

A Dialética negativa, de Adorno, construída enquanto livro apenas em 1966, já encontrava formas de se estruturar e de inquietar os leitores de seus escritos contemporâneos à composição do Doutor Fausto. Daí sua presença se revelar intensa nos diálogos com Mann na elaboração do romance. No livro *Dialética do Esclarecimento*, escrito em parceria com Horkheimer, nos primeiros anos da década de 1940, a negatividade é assombrosa e integral nos cinco “fragmentos” que constituem o livro. Apresento apenas uma citação em que ela, a negatividade, extremada, deixa entrever o seu inverso. Os autores frankfurtianos examinam os “escritores sombrios da burguesia” — Sade e Nietzsche — afirmando que eles “não tentaram distorcer as consequências do esclarecimento recorrendo a doutrinas harmonizadoras”. Demonstraram, antes, que a razão formalista tem uma ligação muito íntima com a moralidade, mas também com a imoralidade, e que não é possível uma “vida feliz” num mundo de horror; isso é infame pela mera existência desse mundo. E assim concluem sua exposição:

Proclamando a identidade da dominação e da razão, as doutrinas sem compaixão são mais misericordiosas do que as doutrinas dos lacaios morais da burguesia. “Onde estão os piores perigos para ti?”, indagou um dia Nietzsche. “Na compaixão”. Negando-a, ele salvou a confiança inabalável no homem, traída cada vez que se faz uma afirmação “consoladora”.¹⁷

Nas crônicas das *Minima Moralia*, escritas de 1944 a 1947, o impacto da negatividade se faz contínuo e permanente na análise de diversos momentos éticos do cotidiano dos homens na sociedade de consumo. Apresento, entre outras, duas citações

¹⁷ ADORNO; HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*, 1986, p. 111-112.

ímpares. A primeira: “O espírito não é como o Positivo que desvia o olhar do Negativo (...); ele só é esse poder quando encara de frente o Negativo e nele permanece”, diz Adorno na “Dedicatória” das “*Minima Moralia*”¹⁸. A segunda: “Não há mais beleza nem consolo algum fora do olhar que se volta para o horrível, a ele resiste e diante dele sustenta, com implacável consciência da negatividade, a possibilidade de algo melhor” (*ibidem*, p. 19). Mas é na última crônica das *Minima Moralia*, “Para Terminar”, que a dialética negativa adorniana esparge com imponência seus raios esperançosos e, ao mesmo tempo, comoventes:

O conhecimento não tem outra luz além daquela que, a partir da redenção, dirige seus raios sobre o mundo (...). Seria produzir perspectivas nas quais o mundo analogamente se desloque, se estranhe, revelando suas fissuras e fendas, tal como um dia, indigente e deformado, aparecerá na luz messiânica. Obter tais perspectivas sem arbítrio nem violência, a partir tão somente do contato com os objetos, é a única coisa que importa para o pensamento. É a coisa mais simples de todas, porque a situação clama irrecusavelmente por esse conhecimento, mais ainda, porque a perfeita negatividade, uma vez encarada face a face, se consolida na escrita invertida de seu contrário” (*Ibidem*, p. 216).

Nessas citações manifesta-se a ambivalência da *Dialética negativa*. Ela nomeia a dureza e inflexibilidade das relações sociais, atribui à situação crítica o diagnóstico “incurável”, não com o objetivo de possuir a última palavra, mas sempre na esperança profunda de que as coisas possam mudar. Um diagnóstico radical apresenta sempre a perspectiva de encontrar saídas, de alimentar a práxis transformadora. Sem esse desejo emancipatório, ele seria fatalista, não mais crítico.¹⁹

¹⁸ HEGEL *apud* ADORNO, *Minima Moralia*: reflexões a partir da vida danificada. 1992, p. 9.

¹⁹ TÜRCKE, *Habermas, ou como a Teoria Crítica tornou-se sociável*, 1998, p. 7.

Mann dá à obra final de Leverkühn o título de “lamentações”. Esse termo, plangente por si mesmo, é um angustiante grito de dor do homem que, abandonado por Deus e pelos seus semelhantes, do mais profundo de seu ser (*de profundis*), clama misericórdia, porque ainda ousa acreditar ser possível a salvação. Faz lembrar as “lamentações” do profeta Jeremias, aqueles cantos fúnebres que descrevem, de modo doloroso e poético, a destruição de Jerusalém pelos babilônios e os acontecimentos que se sucederam a essa catástrofe nacional: fome, sede, matanças, incêndios, saques, exílios. São poemas que retratam a angústia de um povo humilhado, que faz exame de consciência, grita de arrependimento e suplica perdão. Mostra o povo em situação desesperada, que perdeu tudo, mas não perdeu a fé.²⁰

Para Mann, há uma relação recíproca e constituinte entre os gemidos das lamentações e as lágrimas da expressão. Ouçam-na:

Lamentação, o gesto doloroso de um *Ecce homo*, é expressão em si; até se pode dizer audaciosamente que toda a expressão no fundo é lamento, assim como a música, desde que compreenda ser expressão, intrinsecamente, transforma-se em lamento, no *Lasciatemi morire*, no lamento de Ariadne, no suavemente ecoante canto queixoso das ninfas (MANN, 2000, p. 676).

E aqui mais uma vez Mann se aproxima de Adorno, em seus escritos estéticos. A expressão se faz através das lágrimas: “a expressão é o olhar das obras de arte”; “(...) a expressão dificilmente se deixa representar de outro modo a não ser como expressão de dor”; “A expressão da arte comporta-se mimeticamente, da mesma maneira que a expressão dos vivos é a dor”; “a expressão é o rosto plangente das obras”; “a arte autêntica conhece a expressão do inexpressível, o choro a que faltam as lágrimas”. (ADORNO, 2011, p. 171; 172; 174; 182)

²⁰ Lamentações de Jeremias. In *Bíblia Sagrada*, 1990, p. 1070.

As características de uma lamentação — no romance — se fazem sabiamente demarcadas pelas referências, que se contrapõem, a dois momentos históricos significativos na vida do homem ocidental, o primeiro musical e o segundo religioso. Assim, a cantata das “lamentações do doutor Fausto” foi concebida “com os olhos fixos” na Nona Sinfonia de Beethoven, “como seu contrapeso no sentido mais melancólico do termo”. Enquanto o “hino à alegria” é um cântico de júbilo de um povo e da humanidade, que festeja uma grande vitória, os lamentos de Leverkühn percorrem o caminho inverso, a revogação da alegria, o hino à tristeza, ao fracasso, à humilhação.

O momento final de Fausto se compõe e também se contrapõe aos últimos dias de Jesus, antes de ser preso e crucificado. Havia sido realizada a “última ceia” com seus discípulos, instituída a eucaristia e anunciados o fim e a traição do mestre. Retirou-se com alguns discípulos para um lugar chamado Getsêmani, para orar. Sua alma, confia o evangelista, estava “numa tristeza de morte”. Jesus pede aos seus amigos que façam um pouco de companhia a ele. Ao voltar da oração, encontra-os dormindo e lamenta, dirigindo-se a Pedro: “Simão, você está dormindo? Você não pode vigiar nem sequer uma hora comigo?²¹”. Com Fausto, há “uma inversão, uma áspera e altiva contraversão do significado”. Ele dirige-se aos companheiros da última hora e pede-lhes que se recolham, que durmam em paz, que não se perturbem: “Dormi em paz e não vos deixeis perturbar!”. Fausto rejeita a esperança da salvação não somente por lealdade ao pacto e por ser tarde demais, mas também por desprezar o caráter positivo do mundo devido ao qual poderia ser salvo (MANN, 2000, p. 681-2).

No entanto, a alegoria da esperança, no texto de Mann, está presente desde o estabelecimento do pacto com o diabo. No capítulo XXV, Leverkühn exalta a “contrição altiva” de Caim, o qual se convencera de que sua culpa era grande demais para obter a mercê divina. Trata-se do arrependimento efetuado sem nenhuma

²¹ *Evangelho de Marcos*, 1990, cap. XIV, versículos 12-19, 1990, p. 1303-1304.

esperança de indulto, na mais completa descrença em qualquer possibilidade de perdão, aquele arrependimento que se realiza, e mesmo assim o pecador tem a inabalável convicção de ter agido excessivamente mal, e nem a infinita misericórdia seria suficiente para mitigar a pena. “(...) Só esta — dizia o músico — é a verdadeira compunção, e chamo a vossa atenção ao fato de que ela mais se aproxima da Redenção e se torna quase irresistível aos olhos da Bondade”. Para Leverkühn, “uma pecaminosidade tão desgraçada que deixa o homem perder quaisquer esperanças na graça é o genuíno caminho teológico para levá-lo à salvação”. A ideia de que a contrita descrença na possibilidade da graça e da indulgência se transformava em um irresistível atrativo à bondade divina é retomada no último capítulo do livro (*ibidem*, 347; 348; 699).

Mann comenta a presença benéfica de Adorno na elaboração dos capítulos finais do livro: “Sou tentado a dizer — diz ele — que sua maior contribuição ao capítulo não foi no âmbito da música, mas no da linguagem e suas nuances, na forma com que, ao final, envolvem elementos teológicos, religiosos, morais”. Adorno, ao ler tais capítulos, nada se opôs ao aspecto musical, mas demonstrou preocupação com as quarentas linhas finais que falam de “esperança e misericórdia após as trevas”. Mann teria sido “otimista em excesso”, “bondoso”, “exagerado na consolação”. Mann refaz o texto e, algumas semanas depois visita Adorno e lê para ele a parte modificada e pergunta-lhe se agora estava bom. “Em vez de responder, chamou a esposa, dizendo que ela precisava ouvir aquilo. Voltei a ler as duas folhas, olhei para eles — e não precisei perguntar mais nada”. (MANN, 2001, p. 172-173)

A “alegoria da esperança” em Mann ultrapassa indefinidamente os horizontes de um indivíduo e se incrusta silenciosamente na história de um povo. A insanidade de Leverkühn dos anos 1929-30 se assemelha em muito à situação catastrófica da Alemanha dos anos 1939-1945. A localização original do pacto com o diabo fechado por Fausto na Alemanha e a supremacia desta nação nos campos da filosofia (Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger) e da música (Beethoven, Schoenberg,

Wagner) indiciam uma afinidade eletiva entre o gênio tudesco e o infernal. “No Reich de Hitler, pano de fundo do diálogo, essa afinidade alcançou seu clímax natural” (STEINER, 2002, p. 5.)²²

Os lamentos do Doutor Fausto no desespero final de sua vida se misturam aos lamentos de Mann na triste lembrança da pátria amada, agora por demais vilipendiada:

Anos houve em que nós, os filhos do cárcere sonhávamos com o canto jubiloso, o Fidélio, a Nona sinfonia, para festejar a aurora da libertação da Alemanha, da liberdade obtida por suas próprias forças. Neste momento, porém, só uma única música pode servir-nos, somente ela corresponderá a nossas almas, a saber: a lamentação do filho do inferno, a lamentação humana e divina, que, partindo do indivíduo, mas ampliando-se cada vez mais e, em certo sentido, apoderando-se do cosmo, há de ser a mais horrenda que jamais terá sido entoada na terra” (MANN, 2000, p. 675).

A inspiração de incorporar ao tema principal um assunto que lhe era próximo, mas a ele subordinado — algo sobre a Alemanha, sobre o caráter e o destino do povo germânico —, começa a surgir para Mann quando redigia o capítulo XXIII do romance. Na ocasião o escritor tinha escrito um artigo para a *Free World* (vinculada à *Readers Digest*) sobre a agonia da Alemanha (MANN, 2001, p. 83). A ideia fora tomando vulto com o transcorrer das linhas e da guerra vil, e acabou se com-fundindo com o tema principal. A danação quase inevitável do artista foi se fazendo, no livro, impregnada de uma dimensão política; a sedução de Leverkühn pelo demônio se tornou também a sedução da Alemanha pelo nazismo.

Para Mann, a vergonha e a desconfiança se estampam na cara de tudo quanto é alemão: como a Alemanha, depois de tudo que fez, poderá atrever-se a se pronunciar em assuntos que se referem à humanidade? Que significará pertencer a um povo que “terá de

²² O próprio Mann confirma isso: “Quão singularmente se concatenam entre si os tempos, a época em que escrevo com a que constitui o fundo desta biografia!”. (MANN, *Doutor Fausto*, 2001, p. 671)

viver isolado dos demais, como os judeus do gueto, porque o ódio terrível que se acumulou a seu redor não lhe permitirá sair de suas fronteiras — a um povo que já não pode aparecer em público?” (MAMM, 2000, p. 670).

Que significa então pertencer a um povo sem fé em si mesmo, mergulhado no abismo do pecado e do desespero? Talvez pelo crime ser tão hediondo, que não tem perdão, ainda resta a esse povo uma esquálida luz de Redenção. “Uma pecaminosidade tão desgraçada que deixa o homem perder quaisquer esperanças na graça é o genuíno caminho teológico para levá-lo à salvação”. Esse é o angustiante lamento de Thomas Mann, esta é sua esperança, apesar de toda descrença existente.

E o lamento se fez música e a música se fez esperança. Deixemos o autor entoá-la:

Bem ao final dessa obra de infinita tristeza, ela atinge nosso sentimento de modo suave, superior a qualquer razão, com aquela eloquente descrição que é apanágio da música. (...) esse sombrio poema tonal não admite até o fim nenhum conforto, nenhuma reconciliação, nenhuma transfiguração. Mas não pode ser que ao paradoxo artificioso, que fez com que da construção total brotasse a expressão — a expressão sob a forma de lamento — corresponda o paradoxo religioso, segundo o qual da mais profunda desgraça poderá germinar a esperança, mesmo que seja somente como uma interrogação apenas audível? (...) Ouçam então o final, ouçam-no junto comigo: um naipe de instrumentos após outro esvai-se, e o que resta, quando a obra se acaba, é o sol agudo de um violoncelo, a última palavra, o derradeiro som que plana no ar e se extingue, lentamente sumindo numa fermata em pianíssimo. Nada mais acontece. Silêncio e noite. Mas o som ainda suspenso no silêncio, esse som que já não existe, que unicamente a alma prossegue escutando, e que arrematou a aflição, ele muda de sentido e se ergue como uma luz na noite” (MANN, 2000, p. 683).

Mann – em diálogo com Adorno em terras americanas – não faz concessão alguma à indústria cultural. A reconciliação, o

discurso estereotipado e repetitivo, o adocicar da pílula estão descartados das páginas éticas/estéticas deste livro. Nele a negatividade atinge o mais fundo de si e das entranhas faz fosforescer o porvir e balbuciar a fala, como possibilidade de resgate de um indivíduo e de uma nação. A arte escrita, enlevada pelo tom das musas, se torna uma forma de intervenção crítica e praxica: educa, forma e transforma.

Referências

- ADORNO, T. W. Sobre Música Popular. In COHN, G. **Theodor W. Adorno, Sociologia**, 1986, p. 115-146.
- ADORNO, T. W. **Minima Moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992;
- ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1992;
- ADORNO, T. W. O fetichismo da música e a regressão da audição. In ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Textos escolhidos**, São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 1999, p. 65-108;
- ADORNO, T. W. “Carta a Thomas Mann de 05 de julho de 1948”. In **Folha de São Paulo**: Caderno Mais!, 10/11/2002, p. 9;
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1986;
- ALMEIDA, J. M. B., **Música e Verdade**: a estética crítica de Theodor Adorno. São Paulo: USP, 2000 (tese de doutorado);
- BÍBLIA SAGRADA: **Edição Pastoral**. São Paulo: Edições Paulinas, 1990;
- HOLST. I. **ABC da música**. Trad. de Mariana Czertok. São Paulo: Martins Fontes, 1998;
- MANN, T. **Doutor Fausto**: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000;

MANN, T. **A gênese do Doutor Fausto**. Trad. de Ricardo F. Henrique. Lisboa: Mandarim Editora, 2001;

MANN, T. "Carta a Adorno de 30 de setembro de 1945". In **Folha de São Paulo**: Caderno Mais!, 10/11/2002, p. 6-7;

NOGUEIRA, M. A. **A formação cultural de professores ou a arte da fuga**. São Paulo: FEUSP, 2002 (tese de doutorado);

SADIE, S. **Dicionário Grove de música**: Edição concisa. Trad. de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994;

STEINER, G. Deus e o Diabo na terra do Sol. In **Folha de São Paulo**: Caderno Mais!, 10/11/2002, p. 4-8;

TÜRCKE, C. **Habermas, ou como a Teoria Crítica tornou-se sociável**. Belo Horizonte: UFMG, 1998 (publicação interna).

IV

O Recado do Morro: a estória da experiência formativa de Pedro Orósio, 2019 ¹

“... as obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte”; “... O conteúdo de verdade de uma obra de arte necessita da filosofia”
(Adorno, 2011)

Este ensaio se propõe a interpretar o conto “Recado do Morro”, de João Guimarães Rosa (1908-1967), em diálogo com as reflexões estético-filosóficas de Theodor Adorno. A pergunta que não quer se calar, assim me adverte: -- Mas esse conto não foi já analisado e interpretado por destacados escritores, filósofos e literatos?! Tem ele ainda alguma nova mensagem a nos dizer?! De fato, “Recado do Morro” -- uma das sete estórias de *Corpo de Baile* ², publicado, em dois volumes, em 1956, dez anos após a edição de *Sagarana* --, recebeu leituras, análises e interpretações de inúmeros intelectuais brasileiros, entre os quais destaco: o filósofo Bento Prado Junior ³; a escritora Ana Maria Machado⁴; a tradutora e

¹ Este ensaio foi publicado na Revista Comunicações (Unimep), vol. 26, n. 1, 2019, p. 197-2016. O texto contou com a parceria da mestrandia Glória Bonilha Cavaggioni (UNIMEP) e do Dr. Luís Fernando Altenfelder de Arruda Campos (UNESP-Araraquara).

² Neste artigo seguimos a Edição Comemorativa 50 Anos (1956-2006) de *Corpo de Baile*, publicada pela Editora Nova Fronteira, em dois volumes: o primeiro abriga os romances: “Campo Geral”; “A estória de Lélío e Lina”; “Dão-Lalalão”; “Buriti”. O segundo volume acolhe os contos: “Uma estória de Amor”; “O recado do Morro”; e “Cara-de-Bronze”.

³ “O Destino Decifrado – Linguagem e Existência em Guimarães Rosa”, 2000;

⁴ *Recado do Nome: Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*, 2003.

intérprete Susana Kampff Lages ⁵; o músico, compositor e ensaísta João Miguel Winisk ⁶. Mas, como diz Ana Maria Machado (2003, p. 101), a obra de Guimarães Rosa apresenta uma pluralidade de leitura; é impossível pretender fixar num sentido único toda a densa flutuação semântica de um texto seu; e, como complementa Theodor Adorno (2011, p. 198), “As obras, sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam a sua interpretação”; ... ousamos, com o apoio do ensaísta, filósofo e esteta frankfurtiano, detectar, revelar alguns elementos do conteúdo de verdade desse conto, ainda não decifrados por seus comentadores.

E, para situar o leitor no contexto do conto, vamos buscar em uma missiva do próprio Guimarães Rosa ao Padre João Batista Boaventura Leite o resumo da estória:

Um homem bom, forte, simples, primitivo, identificado com a natureza no que ela tem de mais alto, Pedro Orósio (Pedro: a pedra; “oros”, em grego, monte) por apelido Chambergo (“chã”: planalto; “Berg”, em alemão: monte), não sabe que está correndo grave perigo: seus falsos companheiros maquinam assassiná-lo. Mas a própria natureza (que se confunde, aqui, com o subconsciente de Pedro, se não com o “subconsciente coletivo” ou com o fundo escuro extra-racional, do qual as revelações brotam) tenta avisá-lo do perigo. O Morrão, Morro da Garça. Pedro, ele mesmo, nada escuta, nada capta; porque está voltado demais para a aparente realidade, para o mundo social, externo, de relação, objetivado – sempre enganoso. Quem apreende o recado, inicialmente, é o troglodita e estrambótico Gorgulho. E, no seguir dos dias, o “recado” do Morro vai sendo retransmitido, passado de um a outro ser receptivo – um imbecil (o Qualhacôco), um menino (o Joãozezim), um bôbo de fazenda (o Guégue). Um louco (o Nominatedômine), outro dôido (o Coletor), até chegar a um artista, poeta, compositor (o Pulgapé). Sete elos, 7, número simbólico, como simbólicos são os nomes das fazendas e fazendeiros percorridos

⁵ “Descaminhos da leitura como escrita e tradução: uma interpretação de “O recado do morro”, de João Guimarães Rosa”, 2014.

⁶ O recado do morro (vídeo). In: <https://www.youtube.com/watch?v=BE64BrBt52E>

pela comitiva. Cada um daqueles ⁷, involuntariamente, vai enriquecendo e completando o recado, enquanto que aparentemente o deturpam. De cada vez que a retransmissão se faz, o Pedro está presente e nada entende. Só dão importância àquilo os “pobres de espírito”, marginais da razão comum, entes inofensivos, simples criaturas de Deus. E, enfim, o artista, que, movido por intuição mais acesa, captura a informe e esdrúxula mensagem sob a forma de inspiração poética, ordenando-a em arte e restituindo-lhe o oculto sentido: tudo serviu como gênese de uma canção. Então, só então, sim, ouvindo essa canção, e, principalmente, repetindo-a, cantando-a (isto é, perfilhando-a no coração, na alma) é que Pedro entende o importante e vital significado da mesma. Recebe o aviso, fica repentinamente alertado, desperta, e reage contra os traiçoeiros camaradas, no último momento⁷.

Um aspecto importante não foi ressaltado por Rosa no resumo do conto: o enxadreiro Pedro Orósio é o guia de um grupo de viajantes, formado por um naturalista estrangeiro, seo Alquiste, por um sacerdote em período de férias, frei Sinfrão e por um fazendeiro, seo Jujuba, interessado em ampliar seu rebanho de gado. Por sua vez, na longa caminhada, Pedro Orósio é auxiliado por Ivo, também morador do mesmo arraial, um vizinho seu. A viagem, que dura cerca de um mês, parte de Cordisburgo, cidade natal de Rosa, passa pela região de Curvelo, onde se encontra o Morro da Garça, e segue em direção aos Gerais, ao norte de Minas, para além do rio São Francisco. Um outro detalhe que merece ser destacado no resumo é o motivo que está impulsionando os falsos companheiros a arquitetarem a morte de Pedro Orósio:

⁷ Carta de Guimarães Rosa dirigida ao Padre João Batista Boaventura Leite, em 26 de agosto de 1963. In: <http://orecadodomorrodeguimaraesrosa.blogspot.com.br/2008/08/carta.html>. Acesso: 14/03/2017



Morro da Garça (2008).

Que o Pedro era ainda teimoso solteiro, e o maior bandoleiro namorador: as moças todas mais gostavam dele do que de qualquer outro; por abuso disso, vivia tirando as namoradas, atravessava e tomava a que bem quisesse, só por divertimento de indecisão. Tal modo que muitos homens e rapazes lhe tinham ódio, queriam o fim dele, se não se atreviam a pegá-lo era por sensatez de medo, por ele ser turuna e primão em força, feito um touro ou uma montanha.⁸

É pertinente observar que Rosa, nessa missiva ao padre redentorista, quando solicitado a falar sobre o referido conto, deixa claro que, como seu autor, não tem o direito de “explicar” uma estória sua já publicada. De fato, o conto, quando vem à luz, ganha vida e substância própria, autonomiza-se de seu “criador”; torna-se um ser histórico. E nem sempre o seu conteúdo de verdade reflete a intencionalidade do artista. Adorno, no final de sua primeira aula sobre Estética, em novembro de 1958, na

⁸ ROSA, *Recado do Morro*, 2006, p. 389-467.

Universidade de Frankfurt, ratifica enfaticamente o posicionamento do mineiro de Cordisburgo:

La obra de arte se vuelve algo objetivo precisamente en la medida en que se enfrenta al artista como algo autónomo y organizado en sí mismo. Y casi diría: cuanto más plenamente lo consiga, cuanto menos sea la obra de arte sólo documentación del artista, cuanto más sea ella una cosa que habla por sí misma, tanto más alto figurará también en general.⁹

O resumo do conto apresentado por Rosa (1963) se fundamenta antes nas observações de seus leitores críticos. É o que afirma na missiva: “Só posso achar que não estarão talvez de todo errados os comentadores (...) que viram naquela noveleta, principalmente, a afirmação do primado da intuição, da inspiração sobre as operações e conceituações da lógica (...)”. Sobre a predominância do sensitivo sobre o cognitivo em suas novelas e romances, Rosa já tinha anotado essa peculiaridade em carta a seu tradutor italiano Edoardo Bizzari: “Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectualistas’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana”.¹⁰

Essa observação pontual de Rosa, sobre o primado da intuição sobre a inteligência reflexiva em seus textos e contextos, de um lado, vem de encontro à tensão entre a mimese e a racionalidade presente na obra de arte; de outro lado, não enfraquece a importância destacada das técnicas na construção desse novo ser vivo. A mimese, o momento da irracionalidade, da natureza, da vida, do somático, dos sentidos, da intuição, é uma constante na composição das quase 80 páginas do conto roseano. Destacamos algumas de suas manifestações: o Morro que emite um recado: “Lá -- estava o Morro da Garça: solitário, escaleno e escuro,

⁹ ADORNO, *Estética 1958-1959*, 2013, p. 65.

¹⁰ ROSA, *Correspondência com seu Tradutor Italiano*, 2003, p. 57.

feito uma pirâmide. ... testemunho. Belo como uma palavra” (ROSA, 2006, p. 401; 404); a intensa e extensa descrição/pintura das coisas da natureza: as lapas, os rochedos, os animais, as aves, as flores (idem, p. 391-393); “as estrelas de Cordisburgo – o seo Olquiste falou – eram as que brilhavam, talvez no mundo todo, com mais agarre de alegria” (idem, p. 397); “... a Gruta de Maquiné – tão inesperada de grande, com seus sete salões encobertos, diversos, seus enfeites de tantas cores e tantos formatos de sonho, rebrilhados risos de luz ...” (idem, p. 397); “... os buritis saudando, levantantes, sempre tinham estado lá, em sinal e céu, porque o buriti é mais vivente” (idem, p. 398); o predomínio da irracionalidade, da sensibilidade, no personagem que ouve o recado do Morro e nos que o transmitem, com seus acréscimos e idiossincrasias; o transtorno corporal como momento ímpar de inspiração de Laudelim, ao ouvir o relato do Coletor, o penúltimo transmissor da mensagem da Morro; o som da cantiga de Laudelin e a captação somática da canção como momento de catarse e de salvação de Pedro Orósio. Enfim, os elementos e momentos miméticos, como resíduos irracionais, se imiscuem na construção da obra de arte e lhe dão vida, movimento e mistério. “A arte é refúgio do comportamento mimético”; “A mimese é na arte o pré-espíritual, o contrário do espírito e, por outro lado, aquilo a partir do qual ele se incendeia”.¹¹

O outro momento/elemento da obra de arte, que se contrapõe e se compõe com o mimético, é o da racionalidade:

A arte é racionalidade, que critica esta sem se lhe subtrair; não é algo de pré-racional ou irracional, como se tivesse antecipadamente condenado à inverdade perante o entrelaçamento de qualquer atividade humana na totalidade social. ... A racionalidade é, na obra de arte, o momento criador de unidade e organizador, não sem relação com a que impera no exterior, mas não copia a sua ordem categorial (ADORNO, 2011, p. 90-91).

¹¹ ADORNO. *Teoria Estética*, 2011, p. 88; 184.

A racionalidade na obra de arte é resultado da construção, da intensidade do pensar e do agir, do indagar, do relacionar as partes entre si e com o todo na busca de sua forma, da utilização e aplicação das técnicas intra-estéticas na composição do artefato, desse novo ser vivo. Nessa perspectiva observamos como Rosa, amante da intuição, da mimese, da irracionalidade, utiliza, com a mesma vontade de potência, os momentos/elementos racionais na construção de sua obra de arte. Poderíamos mostrar aqui e agora um número infinito de técnicas construídas e utilizadas por ele na confecção do “Recado do Morro”. Técnicas estas que se expressam através da construção de palavras e expressões – neologismos --, que articulam e tensionam a fala do homem do campo com a ortodoxia das expressões linguísticas; técnicas que relacionam os fenômenos da natureza e da vida do homem rural com os mitos provindos de povos antigos, de civilizações ancestrais, em que os deuses e os astros eram tidos como pontos de referências e de orientações cósmicas e religiosas para a vida humana contra os constantes perigos que ameaçavam o sobreviver. Vamos destacar apenas duas técnicas que nos chamaram a atenção e que nos são relatadas pelo próprio Guimarães Rosa.

A primeira diz respeito à caracterização de Gorgulho, cujo nome de verdade era Malaquias, o que ouviu por primeiro o recado do Morro: “Um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas – uma urubuquara – casa dos urubus, uns lugares com pedreiras” (ROSA, 2006, p. 399). Bizzarri, seu tradutor para o italiano, consulta-o sobre o significado do adjetivo “grimo”, atribuído ao Gorgulho: “um velhote grimo”. Rosa assim lhe responde:

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

português: grima = raiva, ódio; grimaça = careta”. “Eu quis captar o *quid*, universal, desse radical” (ROSA, 2003, p. 69).¹²

Este zelo de Rosa no nomear a coisa, no tentar dizer o que ela é, no buscar aproximar intimamente o objeto de seu conceito, a coisa de seu termo, aspirando a identificação entre ambos, para expressar aquilo que ainda não foi dito, o caracteriza, certamente, como um literato ímpar¹³. E ele age dessa maneira, porque seu ofício de escritor, de forma imanente, exige dele essa postura; e também porque seu escrito, como obra de arte, só conseguirá sobreviver, se direcionar todo seu esforço construtivo nessa direção. Eis o que ele diz, em entrevista, a Harriet de Onís, tradutora de suas obras para o inglês:

A meu ver, o texto literário precisa ter gosto, sabor próprio – como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa – isto é, de vida (...). Acho também que as palavras devem fornecer mais do que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de ‘música subjacente’’.¹⁴

¹² “Falo: português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, um pouco de russo; leio: sueco, holandês, latim e grego (mas com o dicionário agarrado); entendo alguns dialetos alemães; estudei a gramática: do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituânio, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do checo, do finlandês, do dinamarquês; bisbilhotei um pouco a respeito de outras. Mas tudo mal. E acho que estudar o espírito e o mecanismo de outras línguas ajuda muito à compreensão mais profunda do idioma nacional. Principalmente, porém, estudando-se por divertimento, gosto e distração”. (Trecho de carta-entrevista para sua prima Lenice Guimarães de Paula Pitanguy. In: <http://www.elfikurten.com.br/2013/05/joao-guimaraes-rosa-o-demiurgo-do-sertao.html>. Acesso: 16/03/2017.

¹³ PUCI, *Para Rosa com Adorno: a luta agônica da palavra e do conceito em busca do “quem” das coisas*, 2010, p. 122-133, 2010. Este ensaio faz parte desta coletânea de textos. Ver Ensaio XIII.

¹⁴ ROSA *apud* REINALDO, *Uma cantiga de se fechar os olhos ... Mito e Música em Guimarães Rosa*, 2005, p. 24.

A segunda técnica a ser destacada, é-nos anunciada também por Rosa, espontaneamente, em correspondência com seu tradutor italiano. Diz ele: “Agora, ainda quanto a ‘O Recado do Morro’, gostaria de apontar a Você um certo *aspecto planetário* ou de *correspondências astrológicas*, que valeria a pena ser acentuadamente preservado, talvez. Ocorre nos nomes próprios, assinalamento onomástico-toponímico”. E relaciona: as 6 fazendas visitadas na excursão pelos personagens-viajantes, com 6 planetas e com os 6 companheiros de Pedro Orósio, que se articulam para matá-lo. Pela ordem:

1 -- Jove ... Júpiter ... o Jovelino; 2 – dona Vininha ... Vênus ... o Veneriano; 3 – Nhô Hermes ... Mercúrio ... o Zé Azougue ¹⁵; 4 – Nhá Selena ... Lua ... o João Lualino; 5 – Marciano ... Marte ... o Martinho; 6 – Apolinário ... Sol ... o Hélio Dias ¹⁶ (ROSA, 2003, p. 86).

No resumo do conto elaborado por Rosa, como vimos, ele faz menção do cabalístico número 7: “Sete elos, 7, número simbólico, como simbólicos são os nomes das fazendas e fazendeiros percorridos pela comitiva. Cada um daqueles 7, involuntariamente, vai enriquecendo e completando o recado, enquanto que aparentemente o deturpam” (ROSA, 1963). Faltaria, pois, na relação acima, o nome de um fazendeiro, de um planeta e de um falso companheiro de Pedro Orósio; esses nomes, igualmente, aparecem em outro momento do texto, na mesma relação anteriormente estabelecida: 7 – Fazenda de seo Joca Saturnino (local da festa organizada pelos falsos companheiros para assassinar Pedro Orósio) ... Saturno ... Ivo Crônico (cronos, o tempo, saturno) ¹⁷. No texto de Rosa, a expressão utilizada por ele, na caracterização do número 7 é inusual = “um mais seis”. “Um mais seis” eram os transmissores do recado -- no caso, o “um” seria

¹⁵ Na mitologia romana, Mercúrio (associado ao deus grego Hermes) é um mensageiro e deus da venda, lucro e comércio. Azougue = Mercúrio. [Química] Designação comum atribuída ao mercúrio, elemento químico.

¹⁶ Na mitologia grega, Hélio era a representação divina do Sol em todas as suas fases e latitudes, desde o nascer ao desaparecimento.

¹⁷ O autor omite a última, sétima correspondência: Cronos/Saturno, o Tempo que está por toda a parte – Ivo Crônico

o Laudelin, que dá forma poético-musical ao recado; “um mais seis” eram os nomes dos donos das fazendas – o “um” se refere à fazenda aonde ia se dar o crime; “um mais seis” são os falsos companheiros de Pedro Orósio – o “um” se refere ao Ivo, o articulador do golpe. “Um mais seis” eram os dias da semana; o “um” é o dia do Sol, *Sunday*, em inglês; e *Sonntag*, em alemão, dia em que iria acontecer a festa do Rosário, na aldeia.

Na expressão de Susana Lages (2014, p. 215-216),

Ao atrair contra si o ódio produzido pelos ciúmes dos companheiros Jovelino, Veneriano, Zé Azougue, João Lualino, Martinho, Hélio Dias, e também de Ivo Crônico, o personagem que o acompanha durante toda a viagem, Pedro Orósio atrai para si a fúria dos deuses: Júpiter, Vênus, Mercúrio/Hermes, Selene, Marte, Sol e finalmente a destruidora fúria saturnina de Cronos.

Apresentamos apenas alguns elementos miméticos e racionais utilizados por Rosa na composição de seu conto-poema, para destacar o papel central que eles – o imponderável e o refletido; o voluntário e o inconsciente – ocupam nesse processo dialético de o artista dar forma estética a um conteúdo específico, de o artista ser o braço estendido da obra de arte em sua vinda ao mundo como um ser vivo, que contém em si os resquícios e as contradições do espaço e do tempo de onde provém. Para Adorno, “a sobrevivência da mimese, a afinidade não-conceitual do produto subjetivo com o seu outro, com o não-estabelecido, define a arte como uma forma de conhecimento, e, sob esse aspecto, como também racional” (2011, p. 89). Apesar de, habitualmente, se reservar o processo de conhecimento à faculdade racional, intelectual, sem os momentos da sensibilidade, do imaginativo, da intuição, nossos conceitos seriam frios, inexpressivos, abstratos, desprovidos da dor e do sofrimento, que constituem a realidade do conhecido. Nessa perspectiva, a obra de arte, como expressão do mimético e do racional, se torna uma forma privilegiada de conhecimento do mundo e dos homens. Para Adorno,

“... experimentar el arte significa tanto como conocerlo”; ...y el conocimiento se refiere al conocimiento inmanente de la cosa misma, el hecho de que ustedes se entreguen por completo a esas síntesis que están prefiguradas, de algún modo, por las relaciones de los momentos sensibles particulares de la obra de arte y las realicen en forma pasiva-activa (2013, p. 489-491).

O frankfurtiano, em seu livro *Dialética Negativa* (2009), ciente dos percalços do conceito na tentativa de captar a concretude histórica de seu objeto, se serve de um procedimento teórico-metodológico criativo: a constelação. Para ele, quando os conceitos se articulam em forma de uma configuração estelar em torno do objeto que pretendem iluminar, eles alcançam, por meio desses relances, aquilo que o próprio conceito, abstrato, extirpou de si. E se utiliza de uma comparação dialética para representar visivelmente a imagem e a ideia desse procedimento:

“Enquanto constelação, o pensamento teórico circunscreve o conceito que ele gostaria de abrir, esperando que ele salte, mais ou menos como os cadeados de cofres-fortes bem guardados; não apenas por meio de uma única chave ou de um único número, mas de uma combinação numérica” (2009, p. 141-142).

Adorno, em seus escritos ensaístas, articula a ideia de construir uma constelação específica e concreta a partir dos elementos que o fenômeno observado lhe indica, de forma que a realidade sócio-histórica, que constitui seu conteúdo de verdade, se torne física e paulatinamente visível, palpável.¹⁸

Percebemos uma semelhança acentuada de Rosa com Adorno no emprego desse procedimento metodológico no decorrer do conto “O Recado do Morro”. Adorno, filósofo, trabalha com conceitos, pois são eles o instrumento que o pensador tem em mente para expressar suas ideias e desenvolver sua argumentação;

¹⁸ PUCCL, *A Dialética negativa enquanto metodologia de pesquisa em educação: atualidades*, 2012, p. 01-24.

a constelação, no caso é formada por um conjunto de conceitos que se tensionam entre si e se configuram em novos esclarecimentos. Rosa, literato, trabalha com palavras, pois são elas, enquanto expressões de ideias e de intuições, que dão vida e roupagem nova às suas estórias. As constelações, em seu texto, assumem formas específicas e complementares; elas configuram: a origem filológica da palavra ou do nome do ser, da paisagem, descritos; expressões denotativas que o circunscrevem em seu estar-no-mundo, entre os semelhantes; as metáforas e comparações que o delimitam e, ao mesmo tempo, o potencializam. Queremos tomar como objeto de observação do recurso da constelação a caracterização de dois personagens centrais do conto em análise: Pedro Orósio e Nominedômine. Quais são os elementos – palavras, expressões, comparações, – que se articulam entre si, em diversos momentos do texto para dizer, de forma a mais verídica possível, o que são esses dois personagens, qual é a imagem que os leitores atentos constroem de cada um deles.

Vamos começar pelo Pedro Orósio, o guia da viagem. Rosa se serve de diferentes recursos linguísticos e figurativos para ressaltar a constituição física e o caráter desse personagem. Vamos destacar alguns desses recursos constelatórios:

-- a adoção da “linguagem adâmica¹⁹” na caracterização do nome e dos apelidos do personagem: Pedro = a pedra; Orósio = “oros”, em grego, monte, montanha; “osio” = escolhido. Apelidos: 1 - Pedrão Chãbergo. Pedrão = grande pedra ou montanha; *chã* = chão, planície; *Berg* = pedra, no alemão; *Berger* = pastor, vaqueiro, no francês; 2 – *Pê-Boi* e mesmo *Pêboizão* = sua ligação com o gado e com a terra; seu tamanho, seu pé descalço (MACHADO, 2003, p. 114-115). Na afirmação de Lages, “a identidade em formação de

¹⁹ “Linguagem adâmica” é aquela em que há uma convergência, como que absoluta, entre o nome e a coisa; em que há o ideal expressivo de dizer as coisas mesmas, chamá-las pelo nome, que diz o que a coisa é; se contrapõe à linguagem instrumentalizada da comunicação. “Porque Deus criou as coisas, a palavra criadora nelas contida é o germe do nome cognoscível (BENJAMIN, *apud* PERIUS, *A filosofia da linguagem em Walter Benjamin*, 2011).

Pedro Orósio não corresponde a uma individualidade univocamente constituída: se desdobra em várias identidades provisórias” (2004, p. 217).

– a descrição de Pedro Orósio feito pelo narrador: 1- logo no início da novela: “Pedro Orósio: moço, a nuca bem feita, graúda membradura; e marcadamente erguido: nem lhe faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante. ... capaz de ...levantar do chão um jumento arreado, carregando-o nos braços por meio quilômetro ...” (ROSA, 2006, p. 389); 2 – Pedro Orósio, respondendo às perguntas de frei Sinfrão, atendendo à curiosidade de seo Alquiste: “—Quer saber donde você é, Pedrão ...”; “—Se você é solteiro ou casado, Pedro?”; “—E quando você toma juízo e se casa?” (*Ibidem*, p. 394-5); 3- O Julgamento das pessoas do arraial”: “... apreciavam o Pedro – principalmente por seu tamanho em desabuso, forçado assim, dava gosto e respeito” (*Ibidem*, p. 445).

– os constantes desejos de Pedro Orósio de voltar para os Gerais de onde tinha vindo; a tensão e os ciúmes dos companheiros, bem como a vida difícil que levava, lhe trazia esses “imaginamentos”, que se acham espalhados por todo o conto e que surgem em momentos de tensão, como no caso:

E nesses comenos, Pedro Orósio entrava repentino num imaginamento: uma vontade de, voltando em seus Gerais, pisado o de lá, ficar permanente, para os anos dos dias. Arranjava uns alqueires de mato, roçava, plantava o bonito arroz, um feijãozinho. Se casava com uma moça boa, geralista pelo também, nunca mais vinha embora ... Era uma vontade empurrada ligeiro, uma saudade a ser cumprida. Mas pouco durou seu dar de asas, porque a cabeça não sustentou demora, se distraiu, coração ficou batendo somente (ROSA, 2006, p. 409).

Segundo Lages (2004, p. 219), a atitude reflexiva do protagonista se manifesta como “imaginamento”, como uma mistura de imaginação com pensamento, como um “dar de asas”, uma espécie de escapadela das atribulações da vida quotidiana. ... “uma saudade a ser cumprida”.

– as metáforas criadas pelo seo Aquiste, o naturalista estrangeiro, para descrever Pedro Orósio: 1 – nas primeiras páginas do conto: “Seu Alquiste quis bater uma fotografia de Pedro Orósio: recomendou que ele ficasse teso, descidos os braços. – “Grande ... Muito grande ...” – falou. – “Bom para soldado!” (idem, p. 385); 2 – “Eles seguiam Pedro Orósio; era vaqueão, nele se fiavam. Ia bem na dianteira. Aquele elevado moço, sem paletó, a camisa furada, um ombro saindo por um buraco; ... e à cintura a garrucha na capa, e um facão; ia, a longo. – “Sansão...” – disse seo Alquiste (*Ibidem*, p. 399); 3 – Ao final do conto, quando o Laudelin está apresentando a cantiga do Rei:

E, nesse ardor, senhor Alquist limpava os óculos, e, tornando a entrar na sala o pobre do Pedrão Chãbergo, um capiau simplório, assim transvisto, sem outro destaque a não ser o da estatura – o senhor Alquist o admirava, dizia: *Kalós Kágathós*. O sertão tivesse mais um assim (ROSA, 2006, p. 461).

kalós kai agathós (καλός και αγαθός), que significa literalmente belo e bom, ou belo e virtuoso. O adjetivo *kalós* compreendia os conceitos de bondade, nobreza e beleza, e podia ser usado na descrição de seres animados ou inanimados. *Agathós* era usado sem conotações físicas ou estéticas, mas descrevia a ética ou a bravura de uma pessoa. *kalós kai agathós*, um ideal de conduta pessoal; uma formação espiritual plenamente consciente.²⁰

Ou seja, o personagem principal do Recado do Morro é construído por Guimarães Rosa através de um processo constelatório, em que inúmeras técnicas estéticas entram em ação para nomear dimensões específicas e constitutivas de sua pessoa e de sua personalidade: a linguagem adâmica, em que seu nome e alcunhas tendem a identificar-se com o que nomeiam; as descrições expressas pelo narrador, em diversos momentos do texto, que ressaltam aspectos relacionados a seu porte físico e corporal, a seu modo de viver, às terras de onde provêm; as manifestações da

²⁰ JAEGER, *Paidéia: A Formação do Homem Grego*, 2001, p. 23-36.

interioridade do personagem que oscila, nos voos de seu pensamento, entre o regressar às terras de origem ou permanecer no espaço geográfico e temporal em que se encontra no momento; as metáforas que colocam em destaque e admiração a força de seu complexo físico, mas também, e sobretudo, a força, a beleza e a nobreza de seu caráter. O conceito, a palavra, a admiração, a poesia, a música, a pintura, a escultura, se harmonizam e tensionam-se entre si na descrição e na constituição desse personagem, para o qual até o Morro envia um recado de urgência.

Mas há um outro personagem do conto para o qual Guimarães Rosa dedica mais espaço e importância e adota o procedimento constelatório para melhor o caracterizar. Trata-se do quinto receptor da mensagem, o Nomindome, tido como doido varrido, e que, segundo um velho morador do local “tinha passado bons anos no Seminário de Diamantina”. Ninguém conhecia seu verdadeiro nome. Só era conhecido pelo apelativo de *Jubileu* ou *Santos Óleos*. Já fazia uns dez anos que ele sobrevivia na região, indo de lá prá cá, “pronunciando brados do fim-do-mundo” no estreito prazo de três anos (Cf. ROSA, 2006, p. 433). De fato, quando o Guégué (o quarto receptor do recado do Morro) e Pedro Orósio se dão de frente com ele, sua saudação é a seguinte: “—Bendito! Que evém em nome em d’homem ...” (*Ibidem*, p. 428). Na verdade, a expressão correta é: Bendito o que vem em nome do Senhor! E sua expressão latina correspondente: *Benedictus qui venit in nomine Domini*. E as variações do nome que a estória utiliza para se dirigir a ele vão acontecendo conforme o andamento do próprio texto: Nomindome, quando é nomeado pela primeira vez; Nominedômine, quando Pedro Orósio o encontra, aos gritos, no sábado de manhã, véspera da festa do Rosário, na cidade (p. 438); e Nomendomen, quando Pedro Orósio toma consciência da traição dos sete falsos companheiros, avança sobre eles e grita: “—Toma, cão! Viva o Nomendomen (*Ibidem*, p. 433; 467). Este personagem vai causar um transtorno enorme no lugarejo, pois entra no interior da igreja, sobe até o campanário, toca prolongadamente os sinos e quando a igreja está cheia de curiosos, começa a fazer a pregação sobre o fim do mundo e só termina quando os freis chegam

e se dirigem até ele. No contexto de sua pregação, faz a revelação do recado do Morro, a partir da versão que tinha recebido do Guéque e com alguns pequenos acréscimos. Pedro Orósio está presente na pregação do Nominedômine, mas sua preocupação, no momento, é proteger os freis e outras pessoas de possível agressão do pregador!

No caso, o procedimento constelatório, utilizado por Rosa, caracteriza com pertinência sua dimensão religiosa, como o receptor e divulgador da mensagem do Morro, que mescla esse anúncio a uma conotação apocalíptica e de urgência, e, mesmo assim, Pedro Orósio, no momento, não vai captá-la. Só ao final, antes de atacar seus malfeitores, se deixou tomar pela mensagem e fez um agradecimento público ao Nomendomem. Este recebeu, em seu percurso no conto, como vimos, vários apelativos relacionados à religião católica, pelo teor de sua pregação. O termo Nominedômine é extraído de um hino da missa, que intercala fragmentos de dois livros históricos, o velho e o novo Testamento: a profecia de Isaias sobre a vinda do Messias e o evangelho quando narra a entrada de Jesus em Jerusalém, pouco antes de seu julgamento. Diz o hino: “Santo, Santo, Santo, Senhor Deus do universo/ O Céu e a Terra proclamam a Vossa glória/ Hosana nas alturas! Bendito o que vem em nome do Senhor/ Hosana nas alturas!”. Por sua vez, este personagem tinha mais dois apelidos vinculados à sua missão: *Jubileu* e *Santos Óleos*. O *Jubileu*, para os católicos, refere-se à indulgência plenária concedida pelo Papa a cada 25 anos, como remissão das penas temporais cabíveis para pecados cometidos, depois de os mesmos terem sido perdoados²¹. *Santos Óleos* referem-se aos óleos que são bentos na quinta-feira da Semana Santa e com os quais se untam os fiéis em alguns sacramentos: no batismo, a cabeça; na confirmação, a testa; na extrema unção, as partes do corpo relacionadas com os cinco sentidos e ligadas ao pecado²². O Nomendômine fazia, pois, jus a

²¹ HOUAISS, *Dicionário Houais da Língua Portuguesa*, 2001, p. 1688 e 1.608

²² Santos Óleos. Significados. Consulta: 13/03/2017 In: <https://www.google.com.br/search?q=santos+óleos+significado&sa>.

esses apelativos: “Às almas, meus irmãos! O fim do mundo, mesmo, já começou. ... E vem vindo ... Olha os prazos! Vamos rezar, vamos esquentar, vamos ser! Bons jejuos ... Alerta – às almas” (ROSA, 2006, p. 441). E, em determinado momento de sua pregação, ele retoma uma expressão latina da liturgia católica tão cara aos seus fiéis: “Orate fratres ...”; é quando o sacerdote, que reza a missa, se volta aos presentes e convida-os a rezar: “Orai irmãos” (idem, p. 441).

Essa pluralidade onomástica de quem é chamado *Jubileu, Santos Óleos, Nominedômine, Nomindome, Nomendomen*, que em seu discurso fala em Cá traz, Caifaz e Malaquias (mensageiro de Deus), marca o momento mais delirante da linguagem do recado (MACHADO, 2003, p. 102)

Guimarães, ao construir esse personagem, de um lado apresenta com detalhes e propriedade a presença e a influência da religião católica nas comunidades rurais mineiras do início da segunda metade do século XX; ao mesmo tempo, deixa transparecer sua vinculação espiritual com setores da igreja católica, que tiveram presença marcante em sua formação educativa e cultural quando criança, em Cordisburgo, e como estudante do curso ginásial e colegial, em Belo Horizonte, no Colégio Arnaldo, de padres alemães. Na carta endereçada ao Padre João Batista, diz guardar “recordação viva e profunda admiração” pelos missionários redentoristas de Belo Horizonte e de Curvelo; e se lembra do tempo que ajudava missa e comia manga e nêspersas na Chácara dos padres” (1963). Por outro lado, as principais cerimônias religiosas no tempo de Rosa, como, por exemplo, a missa dominical, era celebrada na língua latina.

“*A priori*, antes de suas obras, a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos. Ao dar nome a esse estado de coisas, a arte acredita que está soltando amarras” (ADORNO, 2001, p. 13). Como vimos no conto, há uma

pormenorizada e expressiva descrição da natureza: as lapas, os rochedos, os montes, os animais, as aves, as árvores, as flores; mas surge também, com destaque e continuidade, as manifestações de pobreza, de miséria, que assolam a sofrida vida dos moradores das fazendas e do sertão dos gerais.

“Mas que seria a arte enquanto historiografia, pergunta Adorno, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?” (2011, p. 392). Observemos de perto a condição social dos receptores da mensagem do Morro: Gorgulho, nem casa tinha; morava sozinho dentro de uma gruta, em uma urubuquara – casa de urubus; entre buracos e grotas, há mais de trinta anos; plantava sua roça, colhia; cultivava seu de comer. (ROSA, 2006, p. 399-405); Zaquias ou Catraz ou Qualhacôco, o segundo receptor do recado, irmão de Gorgulho, também morava em uma lapinha. A respeito deles frei Sinfrão comentou que Gorgulho ia “ver o outro espelêu, em sua outra espelunca ...” (*Ibidem*, p. 412). Eis como o narrador apresenta Zaquias:

“Desde isso, porém, veio chegando, saco bem mal-cheio às costas e roupinha brim amarelo de paletó e calça, um camarada muito comprido, magrelo, com cara de sandeu – custoso mesmo se acertar alguma ideia de donde, que calcanhar-do-judas, um sujeito sambanga assim pudesse ter sido produzido. O paletó era tão grande que não se acabava, abotoados tantos botões, mas a calça chegava só, estreitinha, pela meia-canela” (*Ibidem*, p. 418).

Guégue, o quarto receptor do recado, “era o bobo da Fazenda de dona Vininha e seu Nhôto”; tratava dos porcos de ceva, levava a comida dos camaradas da roça, e cuidava de todo o serviço de terreiro; era o portador de bilhetes de dona Vininha para sua filha, que morava em outra fazenda; E o agitado Nominedômine? “Era um homem grenhudo, magro de morte Deitado debaixo de uma paineira, espojado em cima do esterco velho vacuum, ele estava proposto de nu – só tapado nas partes, com um pano de tanga” (*Ibidem*, p. 423; 429).

Os receptores e transmissores do recado são muito pobres, não possuem quase nada, nem moradia e nem vínculos familiares. Quase todos são seres marginais à sociedade; relacionam-se mais intensamente com a natureza.

“Mas a arte não é social apenas mediante o modo da sua produção, (...), nem pela origem social do seu conteúdo temático. Torna-se antes social através da posição antagonista que adota perante a sociedade (...). Critica a sociedade pela sua própria existência” (ADORNO, 2011, p. 340).

É sintomática, em um determinado momento do conto, a reação de Pedro Orósio diante da realidade social que ele contempla, deprimido, na longa viagem pelo sertão. Já tinham passado o São Francisco, a fazenda do Apolinário, na vertente do Rio Formoso e atingido os campos-gerais, para onde o protagonista, saudoso, almejava um dia voltar e lá viver. Mas o que ele mais via “era a pobreza de muitos, tanta míngua, tantos trabalhos e dificuldades. Até lhe deu certa vontade de não ver, de sair dali sem tardança” (ROSA 2006, p. 416).

E mesmo o grande acontecimento, que, no final do conto, movimentava o arraial onde Pedro Orósio e seus falsos companheiros viviam, era a festa dos negros, a congada. Rosa, instigado pela pergunta de Bizzarri: “há jeito de encontrar uma boa descrição da congada?”, assim lhe responde:

“É festa que varia bastante, de lugar para lugar. Organizada pelos pretos, que a representam com sincera devoção e jubilante fanatismo. Os ranchos são independentes. Alguns denotam a origem das antigas estirpes de escravos: moçambiqueiros (Moçambique), congos (Congo). Há um rei e uma rainha na festa, brancos, em geral meninos, de boas famílias. Mas, os realmente respeitados e cridos, são um negro e uma negra: O Rei Congo e a Rainha Conga” (ROSA, 2003, p. 72).

Era, pois, um acontecimento festivo da camada mais pobre e marginal do arraial, mas de muito significado social, sob a proteção dos santos negros: Nossa Senhora do Rosário; São Benedito; Santa Efigênia. O narrador do conto assim comenta: “A festa era de pretos e brancos, mas mais dos pretos: já naquele dia eles espiavam os brancos com sobrançaria de importância maior – pois eram os donos da Santa (*Ibidem*, p. 451). Por certo, um conto denso e significativo como o Recado do Morro – um constructo estético no limiar entre o belo natural e o belo artístico – não poderia deixar de lançar um olhar crítico e esperançoso sobre as contradições sociais que se espalhavam nos espaços rurais do sertão. O escritor Rosa, sem o saber, se inspirava no esteta Adorno: “... valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento, que é a sua expressão e na qual a forma tem a sua substância” (ADORNO, 2011, p. 391).

Seria o “Recado do Morro” uma “estória de formação”? Goethe, com seu livro “Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister”, no início do século XIX, teria dado início ao gênero literário *Bildungsroman* – Romance de Formação. Wilhelm Meister, filho de um exitoso comerciante burguês, não aceita trabalhar nos negócios da família e se volta inteiramente à busca de um lastro cultural, espiritual que a sua classe social, no momento, não lhe poderia fornecer. Suas aspirações formativas se manifestam na carta que escreve a seu cunhado, que o substituíra nos negócios da família. “Instruir-me a mim mesmo”; “inclinação irresistível pela formação harmônica de minha natureza”; “inclinação pela poesia e por tudo o que está relacionada com ela”; “necessidade de cultivar meu espírito e meu gosto”; ... são todas expressões da formação humanista-filosófica de um indivíduo, mas também de uma classe social em constituição, naquele momento, a burguesia. E nas 550 páginas dos 8 livros que compõe *Os Anos de Aprendizado*, Goethe vai alinhavando o percurso do personagem na busca de sua formação, de ser ele mesmo, o mais plenamente possível.²³

²³ GOETHE, *Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, 2011, p. 13-42.

“Recado do Morro” é uma estória de formação; é a estória de um lavrador, que se torna guia de uma expedição por quase um mês, que convive com três personagens cultos, de características e idiossincrasias próprias: um naturalista estrangeiro, que tudo quer saber, indagar, pesquisar e que porta em suas expressões um discurso científico e, ao mesmo tempo, poético; um sacerdote também estrangeiro, mas há tempo morando no arraial mineiro, que se expressa através de um discurso religioso e de catequese; um negociante de bois e de gêneros agrícolas, de pouca conversa e de linguajar pragmático. Todos os personagens, no conto, “são seres em trânsito”, nos lembra Lages (2004, p.215). No longo trajeto em percurso, depara-se com pessoas estúrdias, que captaram a terrível mensagem de um Morro, e que vão dando a essa mensagem forma e plumagens, numa linguagem rústica e enigmática. Pedro Orósio está presente nos momentos de transmissão do recado, mas julga todas as falas “doideiras”. Tem consciência de sua força física e da ajuda que pode dar aos mais fracos, aos que são ameaçados pela violência. Ainda não decidiu o seu amanhã, se volta para as terras de onde veio e tem delas saudades: “seus imaginamentos”; pensa em encontrar uma mulher, se casar, ter filhos, cultivar sua terrinha e viver em paz; mas, ao mesmo tempo, não abandona sua atitude e fama de namorador. Seu trajeto, na viagem, é de alguém que está procurando seu caminho, buscando o seu ser; mesmo sem o saber. E é o Recado do Morro, da natureza, que vai lhe mostrar os perigos iminentes que ameaçam sua existência e lhe dar garra para voltar à sua terra de origem e ser outra pessoa. “O herói é inconsciente de sua heroicidade”, nos diz Bento Prado Junior (1985, p. 217). À medida, porém, que a estória da canção vai se formando, também o protagonista dessa mesma estória vai constituindo sua identidade pessoal. Como diz Ana Cristina Alves, em seu artigo “A viagem em o recado do morro: construção de espaços e identidades”:

Pedro Orósio é o guia dos caminhos a percorrer no sertão, pois o fato de conhecer a geografia do lugar o coloca em evidência, mas o que marca esse texto roseano é a escolha pelo movimento de um

lavrador que se transforma em guia para, no final da estória, perceber que o rei da canção era ele (ALVES, 2003, p. 26).

Ou como diz Susana Lages: “Sendo assim, ao trajeto percorrido espacialmente corresponde um percurso de aperfeiçoamento interior do protagonista: ao ser capaz de traduzir a mensagem do Morro, ele passa da condição de ignorante à de senhor do próprio destino” (2004, p. 219). É a estória de formação de um personagem viajante, que, ao contrário de Wilhelm Meister, não procurou conscientemente seu caminho, mas a vida e as circunstâncias o levaram à sua maioridade.

“A obra de arte como irrupção da objetividade na consciência subjetiva” (ADORNO, 2011, p. 368). Laudelim tinha ido no início da noite de sábado ao hotel do Sinval, “tocar e cantar” para seo Alquiste; estava presente um grande número de pessoas. “Todos batiam palmas”. Pedro Orósio, acompanhado de Ivo Crônico, antes de ir ao “arrasta-pé”, passara pelo hotel, para atender ao convite de seu amigo. Foi saudado, com alegria e admiração, pelo naturalista estrangeiro, que, ao vê-lo entrar no salão, sorriu para ele, levantou o copo de cerveja e o saudou efusivamente: -- “Escola!...”. Laudelim também tinha ficado satisfeito “de ver seu amigo cumprindo de vir, para ajudar a apreciar”. Lá estava presente também o seo Jujuba. E todos ouviram, com emoção e curiosidade, a cantiga que Laudelim tinha composto, sobre o Rei e seus Guerreiros, que retratava, em forma de poesia e música, o recado do Morro, transmitido a ele pelo Coletor, na porta da Matriz.

Laudelim estava como que transtornado: “Após que pigarreou, dedeou de esbarrando, e meteu começo, com rompante, descantou”; ... “a cantiga “era de referver”. ... “Aquela estória era terrível!”. O Rei traído por seus sete guerreiros; ... sangue, uivos! “tudo em estrondo e estraçalho”. “Mas aí o Rei matava o derradeiro sétimo, e ele próprio morria”. E todos estavam emocionados: “... se embaciavam os olhos, quase de cai lágrimas” (ROSA, 2006, p. 455-460). E a cantiga foi apresentada novamente, para os frades ouvirem, pois frei Florduardo e frei Sinfrão chegaram depois. E

Pedro Orósio, mais o Ivo, partiram para o pagode e encontraram logo adiante os outros “companheiros” que os esperavam; seguiram a estrada. “Pedro Orósio regozijava de caminhar de noite, debaixo de lua. Entrementes, ia cantando. ... aquela cantiga do Rei não saía do raso de sua ideia. Canta que canta, até o Ivo também, de falsete (*idem*, 2006, p. 462).

Destaco o momento da estória em que a cantiga, que Pedro Orósio não parava de entoar, se transforma em revelação:

Queria cantar: *Vieram todos de parelha... o Rei ... E em eles tremeram peles ... A sina do Rei é avessa ...* O Rei dava, que estrambelhava – à espada: dava de gume, cota e prancha ...”Remeteram com a fortaleza ...” Aí então os sete matavam o Rei, à traição ... Traição ... Caifaz... Parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda! Palpitava o errado. Traição? Ah, estava entendendo. Num pingão dum instante. Olhou aqueles, em redor. Sete? Pois não eram sete?! Estarreceu, no lugar. Soprou. – Doidou, Pê? Que foi?” Traição, de morte, o dano dos cachorros! – “Pois toma, Crônico!” – e puxou no Ivo um bofetão, com muito açoite. Estavam na ponte do Ribeirão da Onça. – “E que foi, gente? Que foi?” Ele cresceu (ROSA, 2006, p. 466).

Para Guimarães Rosa, Pedro Orósio, que estivera presente todas as vezes que o recado fora transmitido, e que, surdo e sem compreensão, não o percebeu, só consegue receber a revelação (ou a profecia, ou aviso), quando sob a forma de obra de arte. E, mais ainda, só quando ele próprio se *entusiasma* (em *Theos* = em deus) pela canção e canta-a repetidamente (ROSA, 2003, p. 92-3). Enigmático é o recado do Morro, nas expressões de seus sete mensageiros, mesmo quando se transforma em uma obra de arte pelo talento e sensibilidade de seu compositor. A diferença, porém, entre as versões dos primeiros seis receptores e a versão da cantiga do Rei é o campo de forças que aquela obra de arte contém em si mesma: “Todas as obras de arte autênticas são *tour de force*” (ADORNO, 2011). E o protagonista Orósio só vai compreender a mensagem de vida e de morte quando a cantiga toma posse

completamente de seu ser, quando ele, pleno da presença da revelação, entusiasmado (em *Theós*), na tensão entre o somático e o espiritual, desvenda o mistério. Adorno, no curso de Estética de 1958/59, reforça as observações de Rosa:

“... lo que puede designarse con el nombre de entusiasmo estético no es otra cosa que la relación plenificada con la cosa misma, porque en verdad, en cuestiones de arte, no existe ningún otro entusiasmo que el estar completamente en la cosa y el extinguirse en la cosa (ADORNO, 2013, p. 535).

Com a ajuda de Theodor Adorno, podemos entender ainda outros aspectos da *metanoia*, da metamorfose sofrida pelo Pê-Boi no confronto com a cantiga do Rei e seus Guerreiros. O frankfurtiano estabelece, na *Teoria Estética*, de 1970, uma clara distinção entre os conceitos de vivência (*Erlebnis*) e de experiência (*Erfahrung*), na interpretação de uma obra de arte. A vivência é um “sentimento excitado”, “uma emoção subjetiva”, “um momento parcial do processo e não o mais decisivo”. A experiência é muito mais que isso: é fruto da entrega completa do contemplador à obra de arte; quanto mais intensa é a energia com que ele penetra no interior da mesma, tanto maior é a objetividade, o conhecimento que dela recebe. Na expressão de Adorno:

O abalo intenso, brutalmente contraposto ao conceito usual de vivência, não é uma satisfação particular do eu, e é diferente do prazer. É antes um momento da liquidação do eu que, enquanto abalado, percebe os próprios limites e finitude. Esta experiência é contrária ao enfraquecimento do eu, que a indústria cultural promove (2011, p. 369).

E há outro detalhe importante a se destacar no processo da experiência formativa de Pedro Orósio. No instante do plenilúnio do recado, quando sente na pele a atitude de traição dos sete falsos companheiros que se preparavam para matá-lo, nosso personagem-viajante é tomado de uma clarividência incisiva: a

revelação da cantiga “... parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda! Palpitava o errado. Traição? Ah, estava entendendo” (ROSA, 2006, p. 466). Pê-Boi sente nesse momento a elucidação da ambivalência que o perseguiu a viagem toda, sobretudo depois do Recado do Morro, captado por Gorgulho. O incompreensível era-lhe extremamente inquietante (*Unheimlich*), pois, apesar de estranho, não deixava de lhe ser familiar. Cismas, imaginamentos, momentos de desconfianças, sobretudo no contato com Ivo e seus comparsas, se escondem em diversos lugares e momentos na estória. “O estranho ... não nos é indiferente; é-nos *inquietantemente estranho e familiar* a um só tempo”²⁴. Ou como nos manifesta Adorno, na Teoria Estética:

O que parece a todos compreensível é o que se tornou incompreensível; o que os manipulados afastam de si é-lhes simplesmente, secretamente, demasiado compreensível; isto por analogia com a afirmação de Freud segundo a qual o estranhamente inquietante é inquietante (*Unheimlich*), como o que secretamente é demasiado familiar. É por isso que é repellido (2011, p. 278).

Agora tudo parece evidente para Pedro Orósio: “... estava entendendo”. Era hora de assumir-se a si mesmo, de realizar o que sempre o inquietava e, ao mesmo tempo, o atraía. A experiência da arte, enquanto a irrupção, em sua consciência, da objetividade dos fatos anunciados pelo recado do Morro, enquanto explosão de algo vivo que vem de dentro da obra, atinge com intensidade seu contemplador e lhe propicia o contato íntimo como o conteúdo de verdade que ela carrega em suas entranhas, transforma-se nele em força viva e em exuberância. Avança sobre seus inimigos “...Toma câo!”. ... E, depois de vencê-los e desbaratá-los, se manda para onde há muito tempo desejava regressar; agora, porém, não apenas como um simples homem do campo, um enxadeiro; e sim, do mesmo modo, como um guia, como alguém que atingiu sua maioridade, como alguém pronto para iniciar um outro estágio em sua vida;

²⁴ CACHOPO, *Verdade e Enigma*, 2013, p. 262.

como alguém que aprendeu uma importante lição: construir sua família na continuidade do sonho de Adão. “Daí, com medo de crime, esquipou, mesmo com a noite, abriu grandes pernas. Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais (ROSA, 2006, p. 467).

* * * * *

“Quanto mais o contemplador se entrega tanto maior é a energia com que penetra na obra de arte e a objetividade que ele percebe no interior” (ADORNO, 2011, p. 266). Nosso propósito, neste ensaio, foi interpretar o conto “O Recado do Morro” em diálogo com as reflexões estético-filosóficas de Theodor Adorno. E tentamos desenvolver nosso empreendimento destacando cinco eixos teórico-metodológicos não presentes nas obras dos autores tidos por nós como os principais intérpretes do referido conto:

- a tensão entre a mimese e a racionalidade, entre o reino da natureza, da sensibilidade e as dimensões do construtivo e das técnicas;

- a constelação como procedimento metodológico de Rosa na caracterização/constituição de seus personagens; nos detivemos em dois deles;

- A obra de arte como crítica da sociedade de onde ela proveio;

- O Recado do Morro como uma “estória de formação” de seu protagonista;

- A obra de arte como irrupção da objetividade na consciência subjetiva de Pedro Orósio.

Certamente outros eixos poderiam ser destacados e desenvolvidos na contemplação imanente dessa obra de arte.

Pedro Orósio, enquanto seguia caminhando com seus falsos companheiros em direção à festa, em noite de lua cheia, tocado profundamente pela cantiga de Laudelim, lembrava-se dos valores humanos e morais apreçados pelo sábio seu Alquiste: *Kalós kai Agathós*: belo e bom. “Gostava daquela música. Gostava de viver”

(ROSA, 2006, p. 462). Ele tinha ido até os campos-gerais, com a caravana, e lá devia ter permanecido, colhendo em sua roça – era o que “de profundis” lhe dizia a cantiga do Rei e seus Guerreiros, encantada por Laudelim. E um último “imaginamento”, que lhe fazia bem, lhe vem à mente, pouco antes de perceber a traição:

“Um homem chega à porta de sua casa, se rindo de si e escorrendo água, desvestia pesada a croça de fibra de palmeira boa. E uma mulher moça, dentro de casa, se rindo para o homem, dando a ele chá de folha do campo e creme de cocos bravos. E um menino, se rindo para a mãe na alegria de tudo, como quando tudo era falante, no inteiro dos campos-gerais (ROSA, 2006, p. 463).

Talvez esse “imaginamento” final, fruto da cantiga e da vontade de viver, lhe tenha fortemente ajudado a captar a mensagem e dado início a seu intento de uma nova vida.



Morro da Garça, 2008 – Foto do autor

Referências

- ADORNO, T. "A arte é alegre?". In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. et alii. **Teoria Crítica, Estética e Educação**. Campinas: Autores Associados/Piracicaba: Editora da UNIMEP, 2001, p. 11-18.
- ADORNO, T. W. **Dialética Negativa**. Trad. de Marco Antonio Casanova. São Paulo: EDUNESP, 2009.
- ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2a. ed., 2011.
- ADORNO, T. W. **Estética 1958-1959**. Trad. Silvia Schwarzböck. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta, 2013.
- ALVES, A. C. T. "A viagem em o recado do morro: construção de espaços e identidades". In: **Revista Estação Literária**. Londrina, Volume 10B, p. 20-32, jan. 2013.
- BIZZARRI, E. **João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri**. 2 ed. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.
- CACHOPO, J. P. **Verdade e Enigma: Ensaio sobre o pensamento estético de Adorno**. Lisboa: Edições Vendaval, 2013.
- JAEGER, W. **Paidéia: A Formação do Homem Grego**. Trad. de Artur M. Parreira. 4a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LAGES, S. K. "Descaminhos da leitura como escrita e tradução: uma interpretação de "O recado do morro", de João Guimarães Rosa". In: **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, Brasil, 2004, p. 212-222.
- HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva. 2001.
- MACHADO, A. M. "Em Nome do Homem". In: **Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- PERIUS, O. "A filosofia da linguagem em Walter Benjamin". In: **Semana Acadêmica do PPG em Filosofia da PUCRS**, VII Edição, 2011, p. 96-105. Acesso: 16/03/2017. http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/semanadefilosofia/edicao7/Oneide_Perius.pdf.
- PRADO JUNIOR, B. "O Destino Decifrado – Linguagem e Existência em Guimarães Rosa". In **Alguns Ensaios: Filosofia, Literatura, Psicanálise**. São Paulo: Paz e Terra, 2a. ed. 2000.

PUCCI, B. Para Rosa com Adorno: a luta agônica da palavra e do conceito em busca do “quem” das coisas. In **Artefilosofia** (UFOP), v. 8, p. 122-133, 2010.

PUCCI, B. “Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister e a questão da Bildung em Theodor Adorno”. In VERLANG, Júlio César; ROSIN, Nilva (Orgs.). **Theodor Adorno: diálogos filosóficos em educação, ética e estética**. Passo Fundo: Editora IFIBE, 2011, p. 13-42.

PUCCI, B. A Dialética negativa enquanto metodologia de pesquisa em educação: atualidades. **Revista e-Curriculum** (PUCSP), v. 08, p. 01-24, 2012.

REINALDO, G. **Uma cantiga de se fechar os olhos ...** Mito e Música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2005.

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

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

WISNIK, J. M. “O recado do morro [João Guimarães Rosa]” (**vídeo**). Acessado em 14 de março de 2017. In: <https://www.youtube.com/watch?v=BE64BrBt52E>

V

Um encontro de Adorno e Nietzsche nas *Mínima Moralia*, 2009 ¹

Este texto não tem a pretensão de rastrear as influências de Nietzsche em Adorno, nem suas concordâncias e discordâncias. Mesmo porque o autor, recente leitor de Nietzsche, não se sente preparado para tal. Talvez o texto se proponha a ver como Adorno, um atento leitor de Nietzsche, aborda, em alguns de seus escritos, temas e categorias trabalhadas anteriormente por Nietzsche e que ajudam a configurar traços distintivos e constituintes da metodologia incisiva do pensador franckfurtiano: a dialética negativa. Talvez estabelecer entre os dois pensadores alemães um diálogo pertinente sobre os elementos apolíneos e dionisíacos presentes em suas obras. Extratos de dois livros significativos serão levados em consideração: *A origem da tragédia*, de Nietzsche², escrito em Basiléia, em 1871, e prefaciado pelo próprio autor em 1886; e *Minima Moralia*, escrito por Adorno nos USA, no período de 1944 a 1947, durante a guerra, *sob as condições de contemplação*, no dizer do próprio autor³. Mais de setenta anos separam um escrito do outro, no entanto ambos têm muita coisa a dizer, em forma de diagnósticos radicais, sobre a cultura, a filosofia e a arte das sociedades em que viveram, e, quem sabe, sobre as nossas atuais construções espirituais. Vou destacar alguns tópicos de análise:

¹ Bruno Pucci. Um encontro de Adorno e Nietzsche nas *Mínima Moralia*. *Revista Impulso* (UNIMEP/Piracicaba), v. 19, p. 63-74, 2009.

² NIETZSCHE, *A Origem da Tragédia*, 1996.

³ ADORNO, *Minima moralia*: Reflexões a partir da vida danificada, 1992.

O Pessimismo da força contra o otimismo da decadência

Uma das pechas lançadas contra os franckfurtianos clássicos, particularmente contra Adorno, é a de serem eles autores pessimistas, construtores de becos sem saída, amantes das coisas negativas e melancólicas. E quando vamos ler o prefácio de Nietzsche à *Origem da tragédia*, nos surpreendemos com um expressivo elogio à postura pessimista, expresso em questões desafiadoras como estas: será o pessimismo necessariamente sinal de declínio, de decadência? Não existirá no pessimismo uma força, um potencial de vida? Uma predileção intelectual pelo horror, pela crueldade, pela incerteza da existência não é resultante de uma predileção pela vida, pelo excesso da força vital presente no mundo, nas criaturas? Uma visão mais penetrante sobre a realidade não será por si só dotada de uma temeridade irresistível, que busca o terrível como quem busca o inimigo, que procura um adversário digno contra o qual experimentar sua força? Nietzsche, no caso, está examinando a tragédia grega, em seus horizontes primeiros, e a ligação umbilical entre ela e o espírito dionisíaco. Por outro lado e por razão contrária, os gregos, na época de sua dissolução e de seu declínio, se tornaram cada vez mais otimistas, superficiais, racionais, serenos. E pergunta Nietzsche: a vitória do otimismo, o predomínio da razão, a teoria e a prática do utilitarismo, assim como a própria democracia, contemporânea de tudo isso, não serão, talvez, em conjunto, o sintoma do declínio da força, da aproximação da velhice, da degeneração fisiológica? ⁴

Nietzsche está, com a *Origem da tragédia* questionando a filosofia, a arte e a cultura de seu tempo que vinha sublinhando apenas o princípio apolíneo, em que a crueldade da existência cede lugar ao progresso do saber, a febre de viver cede lugar à serenidade da vida. Privilegia-se a ciência em detrimento da arte, da filosofia e o dionisíaco acaba por desaparecer por um longo tempo da face do mundo. Ao mesmo tempo, o escrito nietzscheano

⁴ NIETZSCHE, F. *A Origem da Tragédia*, 1996, p. 20-25.

é um canto tênue e esperançoso pelo retorno do espírito dionisíaco ao coração da filosofia e da arte de seu tempo. Schopenhauer, com *O mundo como vontade e representação* e Wagner com *Tristão e Isolda* eram indícios marcantes desse retorno.

Para Nietzsche, na Alemanha da segunda metade do século XIX tinham desaparecido as inquietações com o cultivo do espírito humano e o desenvolvimento autônomo do indivíduo. A cultura deixa de ser cosmopolita, desinteressada e se transforma em um bem venal, submetida às leis de compra e venda. Os organizadores das instituições artísticas e dos estabelecimentos de ensino, chamados por Nietzsche “filisteus da cultura”, são incapazes de criar, limitam-se à imitação, ao comércio e consumo da cultura. O critério primeiro para avaliar a produção cultural são as necessidades dos consumidores⁵. Transformada em mercadoria, a cultura converte-se em máscara, em engodo, perde sua potencialidade crítica, integra-se cada vez mais na sociedade de troca. Por se considerar a cultura assim, enquanto uma visão otimista e dissimuladora do mundo falso, Nietzsche deflagra contra ela sua impiedosa crítica.

Em nenhuma época artística, — diz ele — a chamada cultura intelectual e a arte verdadeira foram tão estranhas uma à outra, tão divergentes como hoje. Compreendemos por que uma cultura tão miserável odeia a verdadeira arte: receia prever nesta a causadora da sua ruína (1996, p. 161).

Adorno, muito tempo depois, continua a postura pessimista de Nietzsche, não por proselitismo, capricho ou vaidade intelectual, mas por incontestável respeito à verdade e à realidade histórica das coisas. O seu livro *Minima Moralia* não deixa de ser um hino à vida, um canto de louvor à existência humana, expressa em pequenas manifestações, mas versificada e metrificada em notas lúgubres e dissonantes. Uma tentativa de recobrar a esperança, apesar do desespero estampado na face do indivíduo, das

⁵ MARTON, S. *Nietzsche: A transvaloração dos valores*, 1993, p. 17-21.

instituições, das coisas. Já na “Dedicatória” do livro deixa claro que os múltiplos aforismos que o compõem insistem o tempo todo na negatividade. E cita Hegel: “O espírito não é como o Positivo que desvia o olhar do Negativo (...); não, ele só é este poder quando encara de frente o negativo e nele permanece”.⁶ E no último aforismo do livro, tenta mostrar que a predileção ininterrupta pela postura negativa não é apenas sinal de uma visão mais penetrante das contradições da realidade, mas é também o exercício da esperançosa busca de brechas salvadoras para saídas históricas; aí então constata que “a perfeita negatividade, uma vez encarada face a face, se consolida na escrita invertida de seu contrário” (ADORNO, 1992, p. 216).

Mas é no aforismo “A criança com a água do banho – Aforismo 22” que o seu chicote pessimista se manifesta com todo vigor contra os que hipostasiam a cultura como mercadoria. Logo no início do parágrafo observa que o tema da cultura enquanto mentira é central há muito tempo entre os críticos culturais. A cultura é mentira, pois “simula uma sociedade digna do homem, que não existe; (...) encobre as condições materiais sobre as quais se ergue tudo que é humano; (...) ela serve, com seu consolo e apaziguamento, para manter viva a má determinação econômica da existência” (*idem*, 1992, p. 36-37). Para Adorno, essa é a concepção de cultura como ideologia — entendida como falsa consciência —, comum aos intelectuais burgueses e também a seus adversários, Nietzsche e Marx. De fato, para Nietzsche, na *Origem da tragédia*, “a arte surge como um deus salvador que traz consigo o bálsamo benfazejo: só ela tem o poder de transformar o aborrecimento do que há de horrível e de absurdo na existência, e transforma-o em imagens ideais que tornam agradável e possível a vida” (1996, p. 77).

Mas, continua Adorno, essa concepção da cultura como ideologia, e mesmo todas as críticas que se dirigem à cultura

⁶ HEGEL *apud* ADORNO, Theodor. W. *Mínima moralia*: Reflexões a partir da vida danificada, 1992, p. 9.

enquanto mentira, tendem a se tornar elas próprias ideologia. Restringem a uma dimensão única a realidade complexa e ambígua da formação -- *Bildung*. De um lado, é verdade que a dimensão da troca, com todas as suas tensões e contradições, afeta até as “mais delicadas relações eróticas e as mais sublimes relações espirituais”. Nada escapa ao mercado no mundo capitalista em que vivemos; e em todas as relações humanas, que se assentam no elemento material, encontramos manifestações ou resquícios de insinceridade, de interesse, de amor vil. Porém, se olharmos apenas por esse viés, corremos o risco de extirpar também com o falso, que existe na cultura, tudo o que é verdadeiro, tudo o que, mesmo de maneira indigente, danificada, procura se furtar à pressão universal, toda a antecipação quimérica de uma situação mais nobre. Absolutizaríamos a mentira entranhada na cultura. E com isso, diz Adorno, “passaríamos imediatamente à barbárie, que se acusa a cultura de propiciar” (ADORNO, 1992, p. 36-37).

Adorno não poupa de suas críticas contundentes os marxistas ortodoxos, contemporâneos seus, que, imbuídos de uma visão linear de cultura, e, por amor à “tendência objetiva”, em face da barbárie crescente, acentuaram os elementos determinantes da infra-estrutura material, na esperança de que, com isso, por contradições, de maneira cega e misteriosa, se desse a mudança radical da sociedade. Essa perspectiva antes favoreceu o crescimento da própria barbárie. Eles, no poder, desenvolveram uma afinidade eletiva com a economia política, abriram mão da utopia socialista, submeteram a teoria às determinações da práxis e se tornaram demasiadamente pragmáticos. E aí, retruca Adorno, “o medo da impotência da teoria fornece o pretexto para se entregar ao todo-poderoso processo de produção, com o que então se admite plenamente a impotência da teoria”. E a cultura se identificaria, então, com a aparência, com a mentira, com a mercadoria (*idem*, 1992, p. 37).

Para Adorno, porém, se identificar a cultura com a mentira já era uma visão falseada da realidade, em tempos de um capitalismo predominantemente concorrencial, a situação se tornou mais

funesta ainda no presente momento da sociedade administrada, — com a onipresença do espírito alienado — em que a cultura estva, efetiva e inteiramente, se convertendo em mentira. Exigir tal identificação significaria comprometer todo pensamento que se propõe a resistir, por mais frágil e incipiente que seja. Essa atitude indicia antes uma postura fatalista que crítica. “Se se denomina realidade material o mundo do valor de troca, cultura, porém, aquilo que se recusa a aceitar a dominação do valor de troca, então semelhante recusa é decerto ilusória” na presente circunstância. Ilusória por que, de fato, a cultura está se transformando quase que totalmente em um valor venal; e por que, mesmo resistindo à universalização do mercado, ela só poderá se expressar, crítica e criativamente, envolvida pelas leis do mercado. “Como, no entanto, a própria troca livre e justa é uma mentira, — na verdade é uma troca de desiguais, onde o mais forte sempre leva vantagem — “aquilo que a nega fala também em defesa da verdade: em face da mentira que é o mundo da mercadoria, a mentira que o denuncia torna-se um corretivo”. Se a cultura se integrar totalmente na sociedade administrada pelo mercado, ela perderá sua potencialidade auto-reflexiva e se transformará em seu contrário. Se ela, apesar do cerco total da dominação, não perder seu discurso pungente, poderá ser ainda um antídoto à tendência generalizada de alienação do espírito objetivo. Adorno termina esse aforismo apresentando uma orientação prática sobretudo para os que vivem nas cercanias da cultura, que se alimentam dela, que ainda lutam pela sua sobrevivência: “As pessoas que pertencem a um mesmo grupo não deveriam nem silenciar seus interesses materiais, nem nivelar-se a estes últimos, mas integrá-los em suas relações e assim ultrapassá-los” (*idem*, 1992, p. 37).

Este aforismo, negativo ao extremo contra todos os críticos da cultura, é uma expressão histórica da questão colocada anteriormente por Nietzsche: não existirá no pessimismo uma força, um potencial de vida? Uma visão mais penetrante sobre a realidade não será por si só dotada de uma temeridade irresistível, que busca o terrível como quem busca o inimigo, que procura um

adversário digno contra o qual experimentar sua força? Ou seja, não existirá na potencialidade negativa das análises adornianas uma esperança de vida, de transformação? O fato de ele chamar pelo nome a dureza e a inflexibilidade do real não é para que esse real permaneça como está e sim para que ele seja desnudado em sua pretensão de poder. Uma feliz expressão, colocada quase no final do aforismo, nos devolve a esperança ativa no resgate do espírito objetivo: “o fato de que a cultura tenha fracassado até os dias de hoje não é uma justificativa para que se fomente seu fracasso” (*idem*, 1992, p. 37).

E como Adorno vê a tensão entre o espírito apolíneo e o espírito dionisíaco? Poderíamos afirmar que as *Minima moralia* são uma tentativa, do começo ao fim, de manter viva e fecunda a polaridade entre o apolíneo (em sua negatividade dialética rigorosamente elaborada) e o dionisíaco (no contato mediado com as mais densas expressões da vida e da natureza), entre o conceito e a imagem, entre o filosófico e o estético. Quero apenas expor e comentar duas citações em que essa relação híbrida aparece de modo evidente. A primeira é extraída de “Lacunas – Aforismo n. 50”, em que o autor analisa o caminho não retilíneo, e até não-racional, que o pensamento percorre em seu processo de vir-a-ser. Diz ela:

Ainda que se lhe concedesse aquela recomendação discutível de que a exposição deve reproduzir exatamente o processo de pensamento, este processo não seria uma progressão discursiva de etapa em etapa, assim como, inversamente, tampouco os conhecimentos caem do céu. Ao contrário, o conhecimento se dá numa rede onde se entrelaçam prejuízos, intuições, inervações, autocorreções, antecipações e exageros, em poucas palavras, na experiência, que é densa, fundada, mas de modo algum transparente em todos os seus pontos (ADORNO, 1992, p. 69).

Embora no juízo — expressão lógica do pensamento — predomine a coerência, a racionalidade, a clareza, o seu processo de constituição pressupõe elementos emocionais, idas e vindas, silêncios, solavancos, irracionalidades. Se se abafar esses elementos

vitais em nome da ordenação lógica, o pensamento se torna rígido, vazio, insensível. Os pensamentos bem elaborados nem se deixam tragar pelo *standard* estabelecido, pois aí perderiam sua função antitética, e nem se deixam isolar dos demais elementos somáticos e existenciais, pois aí perderiam sua força expressiva.

A outra citação é extraída do aforismo “Segunda colheita – n. 72”:

Numa noite de tristeza inconsolável, eu me surpreendi fazendo uso do subjuntivo ridicularmente errado de um verbo que, ele próprio, já não pertencia de todo ao alemão padrão, mas faz parte do dialeto de minha cidade natal. Desde os primeiros anos escolares não havia mais ouvido essa forma errada tão familiar, menos ainda empregado. Uma melancolia, que me arrastava de maneira irresistível para o abismo da infância, despertou esse antigo som, que aguardava impotente lá no fundo. Como um eco, a linguagem devolveu-me a humilhação que a infelicidade me infligiu esquecendo o que eu sou (ADORNO, 1992, p 96).

Esse extrato adorniano, de uma sutileza inebriante, expõe o como a língua oficial (o alemão padrão), a educação formal escolar, em nome de uma racionalidade técnica e padronizada, produzem, como efeito colateral, mas corrosivo, o abafamento de expressões da fala (do dialeto), carregadas de experiências da vida familiar, de contato com a comunidade originária. E aquela expressão de fala, incorreta oficialmente, mas “tão familiar, que faz parte do dialeto de sua cidade natal, só vem à tona numa noite de tristeza inconsolável, quando uma melancolia o arrasta de maneira irresistível para o abismo da infância”. Parece que é nos momentos de grande tristeza, quando o indivíduo não tem mais argumentos ou justificativas em que se apegar, quando se sente abandonado como uma criança, que o espírito dionisíaco explode com força e violência, mostrando mesmo quem o indivíduo é, e como é frágil e insignificante a pura racionalidade.

Adorno, em diversos momentos das *Minima moralia* deixa claro como o *principium individuationis*, tomado sob a distensão do

apolíneo-dionisíaco, e sob as bençãos da racionalidade instrumental da sociedade administrada, gerou uma situação em que, de um lado o indivíduo deixa de ser, desaparece, de outro se desenvolve um individualismo desenfreado, onde tudo é possível (idem, 1992, p. 131). Não é como na tragédia grega primordial, em que o mergulho do indivíduo no todo da espécie e da natureza, se dava, a partir da atuação do espírito apolíneo, como um momento fundamental de sua própria constituição enquanto ser humano. Agora não, com a eliminação da diferença, com a padronização dos gestos, dos corpos e das mentes, a decadência do indivíduo se dá a partir de uma tendência irreversível da pressão do social sobre o particular. Não obstante, Adorno vê nessa tendência um desafio para todos os que ainda acreditam no resgate das forças apolíneas e dionisíacas:

Se hoje os últimos traços de humanidade parecem prender-se apenas ao indivíduo, como algo que se encontra em seu ocaso, eles nos exortam a por fim àquela fatalidade que individualiza os homens tão somente para poder quebrá-los por completo no seu isolamento (ADORNO, 1992, p. 132).

Gostaria ainda de apresentar, neste tópico, citações centrais do aforismo *"Intellectus sacrificium intellectus – n. 79 –*, em que Adorno critica a fundo a exclusão no pensamento dos elementos dionisíacos. Num primeiro momento, o autor expõe com rara felicidade a indissociável interação entre todas as faculdades do indivíduo: o pensamento, a emoção, a memória, o desejar, o ato de amar, a fantasia, enfim a percepção em suas diferentes manifestações. Elas só se desenvolvem nesse processo associativo e interativo; debilitam-se, regridem quando separadas ou absolutizadas. Diz ele:

Supor que o pensamento tira proveito da decadência das emoções com uma crescente objetividade ou que apenas permaneça indiferente a isso, já é uma expressão de estupidificação. (...) As faculdades, elas mesmas desenvolvidas através da interação, atrofiam-se quando são dissociadas umas das outras (...). Não é a

memória inseparável do amor, que pretende conservar o que passa? Não é cada impulso da fantasia engendrado pelo desejo, que, deslocando os elementos do existente, transcende-os sem traí-los? (ADORNO, 1992, p. 106).

Adorno argumenta que o conhecimento nem deve se deixar conduzir exclusivamente pela chamada razão positiva, que visa tornar o processo e seus produtos assépticos, com medo da contaminação dos instintos, nem deve se deixar conduzir passivamente pelo irracionalismo das pulsões. É no respeito crítico por esses dois momentos, o lógico e o ilógico, o racional e o instintivo, que ele se faz mediador e frutífero. E mostra que até no idealismo kantiano, que prioriza a razão, enquanto faculdade do entendimento, o ato mesmo de conhecer — a apercepção sintética — não pode ser segregada da imaginação, da rememoração. Assim diz o texto:

Certamente o sentido objetivo dos conhecimentos despreendeu-se, com a objetivação do mundo, cada vez mais da base pulsional; certamente o conhecimento falha quando seu esforço objetivante permanece sob o encanto dos desejos. Mas se as pulsões não são ao mesmo tempo suprassumidas no pensamento, que escapa desse encantamento, o conhecimento torna-se impossível, e o pensamento que mata o desejo, seu pai, se vê surpreendido pela vingança da estupidez. A memória é transformada num tabu como algo de imprevisível, não confiável, irracional. A falta de fôlego intelectual que daí decorre e que culmina na perda da dimensão histórica da consciência, rebaixa de imediato a apercepção sintética, que, segundo Kant, não pode ser separada da “reprodução na imaginação”, da rememoração (ADORNO, 1992, p. 107).

Na última parte do aforismo, Adorno continua esmiuçando as consequências desastrosas, para o pensamento, de sua segregação das outras faculdades intelectivas e perceptivas. Ele torna-se estéril, repetitivo, banido.

Apenas a fantasia, hoje consignada ao domínio do inconsciente e no conhecimento como um rudimento infantil e sem juízo, institui

aquela relação entre objetos que é a fonte irrevogável de todo juízo: se ela é banida, então o juízo — o ato de conhecimento propriamente dito — também se vê exorcizado. Mas a castração da percepção pela instância de controle, que lhe recusa toda antecipação desejante, obriga-a por isso mesmo a inserir-se no esquema da repetição impotente do que já é conhecido. (...) Uma vez suprimido o último traço de emoção, o que resta do pensamento é apenas a absoluta tautologia (ADORNO, 1992, p. 107).

Uma vez suprimido do pensamento o espírito e os elementos dionisíacos, o que resta a ele? O próprio momento apolíneo, já vimos, se fragiliza também. Na verdade, este se constitui plenamente em sua realização, no dizer de Nietzsche, a partir do momento em que começa a “derrubar um império de titãs, vencer monstros, e triunfar graças à poderosa ilusão dos sonhos jubilosos, sobre o horror profundo do espetáculo existente e sobre a sensibilidade mais apurada para o sofrimento” (NIETZSCHE, 1996, p. 53). Portanto é só no combate ininterrupto com as manifestações dionisíacas que o apolíneo se realiza e não no esquecimento ou na exclusão dessas manifestações.

O momento letárgico-negativo do homem dionisíaco.

Nietzsche afirma que na embriaguez estática do estado dionisíaco são abolidas as separações e os limites ordinários da existência, se dá um momento letárgico, durante o qual desaparecem as lembranças pessoais do passado. E entre o mundo da realidade dionisíaca e o mundo da realidade cotidiana cava-se um abismo do esquecimento que os separa um do outro. Mas logo que o indivíduo volta a ter consciência da realidade cotidiana, esta é sentida com tal aborrecimento que gera uma disposição ascética, inibidora das forças de reação da vontade (NIETZSCHE, 1996, p. 76).

Houaiss descreve o significado do termo *letargia* como um estado patológico que se caracteriza por um sono profundo e duradouro do qual só com dificuldade, e temporariamente, pode o paciente despertar. Mas acrescenta ainda significados próximos,

como: estado de insensibilidade característico do transe mediúnic; apatia (figurado); estado de abatimento moral ou físico, depressão; inércia, torpor.⁷

Esse momento letárgico é o momento do despojar-se do eu, das circunstâncias, da história, do esquecer-se de si, mergulhar na essência das coisas, atingir a verdadeira realidade da existência. É o momento trágico por excelência, porque aí o homem dionisíaco se depara com a crueldade da vida, conhece a fundo o sofrimento do mundo, e esse conhecimento primordial lhe traz profunda melancolia, inércia, torpor. Nietzsche compara o homem dionisíaco a Hamlet:

ambos penetraram com olhar profundo na essência das coisas; ambos viram, e estão desencantados da ação, porque não podem alterar em nada a essência eterna das coisas; parece-lhe ridícula ou vergonhosa a pretensão de endireitar o mundo (NIETZSCHE, 1996, p. 76).

A verdade contemplada face a face mostra com toda força o aspecto horrível e absurdo da existência. É por isso que a experiência dionisíaca dá ao homem possibilidade de ser extremamente negativo, crítico, pessimista. Ao mesmo tempo, porém, o conhecimento/visão da verdade horrível anula no indivíduo todos os impulsos e motivos de agir. Ele se sente inútil, impotente. O conhecimento verdadeiro mata a ação; para agir é indispensável que sobre o mundo paire o véu da ilusão. A intervenção do momento apolíneo é fundamental, então, para despertar o homem dionisíaco de seu torpor letárgico e trazê-lo de volta, reforçado, liberado, para as dificuldades terríveis do cotidiano. E a arte apolínea é uma forma de se garantir isso: pois ela é a prodigiosa potência “que transfigura a nossos olhos as coisas mais horríveis, graças à alegria que sentimos ao ver as aparências, graças à felicidade na libertação que para nós nasce da forma exterior, da aparência” (NIETZSCHE, 1996, p. 109). O espírito apolíneo carrega em si uma dimensão formativa, educativa, auto-

⁷ HOUAISS, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2001, p. 1746.

reflexiva; ele nos faz sair da universalidade viscosa do estado dionisíaco, ajudando a nos constituir como indivíduos, autônomos; desenvolve e potencializa em nós o instinto estético, ávido de formas belas e sublimes; incita nosso pensamento a ir além da aparência e a apreender o significado mais profundo das coisas.

Com a progressiva dominação do homem teórico sobre o homem trágico, nos séculos posteriores a Sócrates, com a vigência da crença de que o mundo pode ser totalmente endireitado por meio do saber e que a vida deve ser governada pela ciência, a filosofia e a arte apolíneo-dionisíaca se tornaram danificadas, a vida e as relações humanas quase que integralmente regulamentadas, as reações padronizadas. O homem dionisíaco na segunda metade do século XIX é um espírito isolado, demasiadamente solitário, quase inexistente, e Nietzsche simboliza na figura do cavaleiro acompanhado da morte e do diabo, tal como no-la desenhou Dürer:

o cavaleiro coberto com a sua armadura, de olhar duro, mas tranquilo, que, só com o seu cavalo e o seu cão, prossegue impassivelmente no seu caminho fantástico, sem cuidar dos seus companheiros horríveis, mas também sem esperança. O nosso Schopenhauer foi esse cavaleiro de Dürer: não tinha esperança alguma, mas preferia a verdade. Esse homem não tem par (NIETZSCHE, 1996, p.162).

No entanto, apesar da descrença de Nietzsche na civilização filisteia de seu tempo, ele mantém firme a esperança de que o espírito dionisíaco, pela exuberância de vida, de sofrimento e de alegria que ele contém em si, como um furacão volte a revolver as coisas mortas, apodrecidas, mostre sua força de vida e liberte o homem das garras do socratismo.

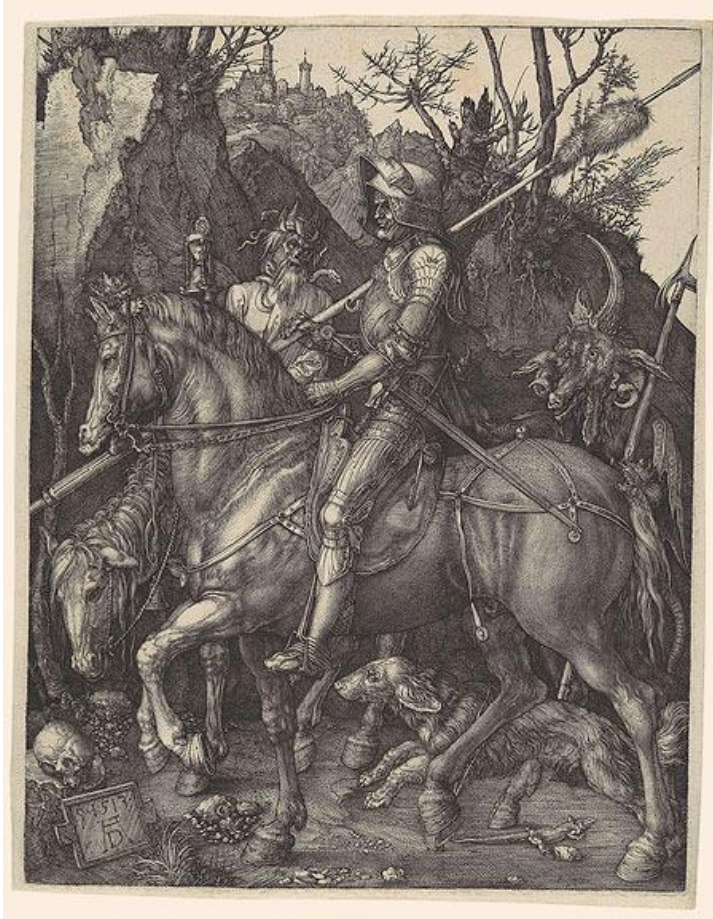


Fig. 1: O Cavaleiro, a Morte e o Diabo. Albrecht Dürer, 1513 (calcogravura)

A nossa esperança mais ardente — diz ele — está em vir a reconhecer em breve que, debaixo da inquietação e da desordem da nossa vida civilizada, debaixo das convulsões da nossa cultura, se esconde uma força primordial, soberba, profundamente sã, que, decerto, não se manifesta poderosamente em seguida e continua em sonhos até nova ordem de despertar (*Idem*, 1996, p. 180-181).

E Adorno, à semelhança de Nietzsche, também lança um olhar dionisíaco ou hamletiano à horrível realidade da existência? Parece-me que sim. Sua tentativa de esmiuçar os objetos, mergulhando no

interior deles e ensaiando extrair dos mesmos sua história ali enrustecida, é uma manifestação disso. Expressões espalhadas pelos aforismos afora nos confirmam esse olhar negativo, atento e estonteante. Cito algumas: “Não há vida correta na falsa”; “o todo é o não verdadeiro”; “quando são calculadas matematicamente, todas as ações adquirem ao mesmo tempo um aspecto estúpido”; “verdadeiros são apenas aqueles pensamentos que não se compreendem a si mesmos”. (ADORNO, 1992, p. 33; 42; 93; 168). Gostaria de analisar, porém, nessa perspectiva, o aforismo 5, de *Mínima moralia*: “Isso é bonito de sua parte, senhor doutor”, um dentre os mais críticos do autor. Vou dividi-lo em partes:

 Não há mais nada de inofensivo. As pequenas alegrias, as manifestações da vida que parecem excluídas da responsabilidade do pensamento não possuem só um aspecto de teimosa tolice, de um impiedoso não querer ver, mas se colocam de imediato a serviço do que lhes é mais contrário. Até a árvore que floresce sem sombra de sobressalto; até o inocente “Que beleza!” torna-se expressão para a ignomínia da existência que é diversa, e não há mais beleza nem consolo algum fora do olhar que se volta para o horrível, a ele resiste e diante dele sustenta, com implacável consciência da negatividade, a possibilidade de algo melhor. É de bom alvitre desconfiar de tudo o que é ingênuo, descontraído, de todo descuidar-se que envolva condescendência em relação à prepotência do que existe (ADORNO, 1992, p. 19).

A participação nas expressões da vida, na explosão da natureza, é uma falsidade no mundo falso em que vivemos. A vida imediata, em todas as suas configurações, se mostra alienada, tecida ideologicamente por poderes objetivos que a determinam, de fora e de dentro, até no mais escondido de si. Não há mais vida. A vida já não vive mais. Todo olhar lançado à vida se tornou enviesado, tenta, em vão, afirmar o que não existe mais. É por isso que o olhar dionisíaco deve ser extremamente desconfiado até das pequenas manifestações de “vida”, de “beleza”, de “ingenuidade”, de “descontração”, pois todas essas mais “puras” expressões

podem estar a serviço de seu contrário, da prepotência do sistema, da dominação. Só há beleza e consolo no olhar que vai além da aparência, da mentira, e se volta para o horrível, para o ignominioso, e permanece nele com implacável consciência de negatividade. Apenas esse olhar redentor, salvífico, permite revelar fendas, rachaduras, e possibilidade de algo melhor. Continuando o raciocínio, o autor diz:

De cada ida ao cinema, apesar de todo cuidado e atenção, saio mais estúpido e pior. A própria sociabilidade é participação na injustiça, na medida em que finge ser este mundo morto um mundo no qual ainda podemos conversar uns com os outros, e a palavra solta, sociável, contribui para perpetuar o silêncio, na medida em que as concessões feitas ao interlocutor o humilham de novo na pessoa que fala. (...) Ajustando-nos à fraqueza dos oprimidos, confirmamos nesta fraqueza o pressuposto da dominação e desenvolvemos nós próprios a medida da grosseria, obtusidade que é necessária para o exercício da dominação. Quando, na fase mais recente, o gesto de condescendência desaparece e só o ajustamento se torna visível, é então precisamente, nesta completa ofuscação do poder, que a relação de classe disfarçada se impõe de maneira implacável (*idem*, 1992, p. 19-20).

Toda participação no mundo social, cultural, construído e administrado historicamente pelos dominantes e regido pelas relações de interesses, está eivada pelo vírus da falsidade. O processo de exploração do homem pelo homem não existe apenas no mundo do trabalho, das leis, da repressão estatal, na estrutura da família, da igreja, da escola, na manipulação dos meios de comunicação; dá-se em todas as manifestações de “vida”, no próprio ato de socialização, de conversação, de ajuda ao necessitado, de condescendência. Enxergar criticamente isso é um passo inicial para se tentar reverter as relações sociais de dominação presentes no cotidiano. Como é que um olhar enviesado pelo véu da ideologia vigente, que encobre e envolve todas as expressões socio-culturais, pode atingir a entranha das coisas e revelar suas relações perversas e mentirosas?

E Adorno finaliza o aforismo apelando para a responsabilidade dos intelectuais, daqueles que são desafiados pelo próprio conceito a entrar dentro (*intus legere*) das coisas e chamar-lhes pelo nome.

Para o intelectual, a solidão inviolável é a única forma em que ele ainda é capaz de dar provas de solidariedade. Toda colaboração, todo humanitarismo por trato e envolvimento é mera máscara para a aceitação tácita do que é desumano. É com o sofrimento dos homens que se deve ser solidário: o menor passo no sentido de diverti-los é um passo para enrijecer o sofrimento (ADORNO, 1992, p. 20).

Há muita semelhança dessa citação final com o espírito dionisíaco de Hamlet – que penetra com olhar profundo a essência das coisas, se desencanta da ação, porque não pode endireitar o mundo –, com a atitude negativa do cavaleiro de Dürer – que prossegue seu caminho impassivelmente, com olhar duro mas tranquilo, sem cuidar de seus companheiros horríveis, mas também sem esperança –. Solidão, solidariedade. Só o sofrimento, os horrores da vida é que merece ainda sua atenção, sua intervenção, mesmo assim, negativamente.

Considerações Finais

Nietzsche que reencontra Dionisos, mais de dois mil anos após, e desse encontro surge um mosaico dissonante de aforismos e tragédia; Adorno que se encontra com Nietzsche, setenta anos depois, e desse encontro são construídos, apolineamente, ensaios, expressões, reflexões dionisíacas E a audição do tom dionisíaco, habilmente entretecido pelo olhar ordenador apolíneo, se transforma em instrumento eleito na composição da dialética negativa. Só tem condições de encarar a essência das coisas, em suas terríveis manifestações, aquele que “encara de frente o negativo e nele permanece”. (ADORNO, 1992, p. 9)

Não sei se Nietzsche influenciou Adorno na elaboração dos aforismos das *Minima Moralia*. Não fui capaz de observar se Adorno se utiliza de alguma categoria-chave nietzscheana e a trabalha crítica e criativamente, como ele costuma fazer com Kant, Hegel, Marx, Husserl etc. Apenas levanto a hipótese de que, pela abordagem que fiz, Adorno foi um rigoroso leitor de Nietzsche e se tornou mais expressivo, analítico e filosófico depois dessas leituras. A forma, também, com que compõe as *Minima Moralia* é a mesma com que Nietzsche construiu a *Origem da Tragédia*: o aforismo, um protesto contra a maneira acadêmica padronizada de escrever e contra os sistemas fechados e “completos”.

A configuração que este texto foi tomando durante a sua elaboração expressa uma intencionalidade primeira: colocar lado a lado esses dois pensadores alemães e ouvir deles algumas de suas criações originais sobre a dialética negativa. E a melodia que eles nos fizeram ouvir foi maviosa, apesar de elaborada quase que inteiramente por harpejos sombrios e dissonantes.

Referências

- ADORNO, T.W. **Minima moralia**: Reflexões a partir da vida danificada. Trad. de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.
- HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editor Objetiva Ltda, 2001.
- MARTON, S. **Nietzsche**: A transvaloração dos valores. São Paulo: Moderna, 1993.
- NIETZSCHE, F. **A Origem da Tragédia**. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, sétima edição, 1996.

VI

A Com(tra)posição Arte-Filosofia, 1999 ¹

Neste pequeno ensaio abordamos alguns tópicos que, na contraposição e na composição de seus conteúdos, querem expor a indispensável contribuição da expressão estética ao discurso filosófico. São eles: a oposição entre o pensamento dialético e o pensamento mimético; ao mesmo tempo, a composição fecunda entre essas duas formas de conhecimento; e como essa tensão é benéfica à arte e, sobretudo, à filosofia. Utilizaremos para tanto a colaboração de diferentes pensadores, particularmente Theodor Adorno.

A oposição entre o pensamento dialético e o pensamento mimético²

O pensamento dialético, na versão hegeliana, é regido pela lógica da linearidade da dimensão temporal, em que os momentos antitéticos se contrapõem e se compõem sucessivamente, expressando, através da negação, a tentativa da razão de apreensão da realidade e de apreensão de si mesma, nesse processo conflituoso e ao mesmo tempo harmonizador. Seu instrumento operacional são os conceitos. “Somente os conceitos podem realizar aquilo que o conceito impede. (...) O erro determinável de todo conceito obriga a

¹ PUCCI, Bruno. A Com(tra)posição Arte-Filosofia. *Comunicações*, PPGE/UNIMEP - Piracicaba, SP, v. 06, n.02, p. 235-243, 1999.

² Jeanne Marie Gagnebin, no ensaio “Do conceito de Mímesis no Pensamento de Adorno e Benjamin”, trabalha, de maneira precisa e agradável, as categorias “pensamento dialético e pensamento mimético”. GAGNEBIN, *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*, 1997, p. 81-105.

que se evoque outros”.³ E os conceitos, no uso de suas funções, para serem dialéticos, para serem críticos, têm que superar (*aufheben*) o momento subjetivo-intuitivo do estético. A busca de um sistema racional sem lacunas, a exigência de se ser completo e de se ter continuidade no itinerário totalizador do espírito, a fúria metódica que não deixa fora nada, a intolerância contra o ambivalente – que não pode ser subsumido de modo impecável –, constituem o procedimento do pensamento dialético hegeliano.

O conhecimento mimético, por sua vez, se processa a partir de um outro tipo de lógica, a lógica de “reconhecer e produzir semelhanças”. Era o dom dos oráculos, das pitonizas, dos astrólogos, o fundamento da clarividência, que, segundo Benjamin, “migrou gradativamente, no decorrer dos milênios, para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo um arquivo completo de semelhanças extrassensíveis”⁴. É o conhecimento produzido pelas manifestações estéticas, particularmente pela poesia, pela literatura. É a experimentação do lúdico, da imagem, do não sucessivo, das rupturas, do aberto, da fantasia. Escapa à lógica interna e formal das categorias filosóficas, mesmo que dialéticas.

A contraposição entre o pensamento dialético e o pensamento mimético procede de um longo percurso histórico na construção da cultura dos homens, em que imagem e conceito progressiva e violentamente se romperam, até atingir o paroxismo na civilização contemporânea. É assim que Adorno se expressa em seu livro *Teoria estética*:

O princípio peripatético de que apenas o semelhante conhece o semelhante, liquidado pela crescente racionalidade até se transformar num valor limite, distingue o conhecimento que é a arte e o conhecimento conceitual: o essencialmente mimético aguarda o comportamento mimético. Se as obras de arte nada imitam a não ser a si mesmas, só pode compreendê-las quem as imita.⁵

³ ADORNO, *Dialética Negativa*, 2009, p. 53.

⁴ BENJAMIN, *A doutrina das semelhanças*, 1993, p. 112.

⁵ ADORNO, *Teoria estética*, 2011, p. 145.

Na análise da capacidade suprema de o homem “reconhecer e produzir semelhanças”, Benjamin levanta a dúvida de que talvez não haja nenhuma das funções superiores do homem que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética (1993, p. 108). Essa intuição/dúvida benjaminiana nos apresenta a perspectiva de que o pensamento dialético possa ser contagiado internamente pela faculdade mimética. Por outro lado, Adorno, em diversos momentos de sua *Teoria estética*, nos mostra que a construção é, na obra-de-arte, o representante da lógica e da causalidade, transferida para fora do conhecimento objetivo (2011, p. 72). As alternativas acima postas, nos levam ao segundo tópico deste ensaio:

A composição fecunda entre o pensamento dialético e o pensamento mimético.

Para Adorno, deve existir no pensamento dialético um momento mimético, como no pensamento mimético deve existir um momento racional. As obras de arte estão perpassadas de momentos intelectivos. Necessitam ser interpretadas. Precisam da filosofia para compreender-se a si mesmas, para dizer o que elas não conseguem dizer. Apresentam-se como enigmas, para serem decifradas. Por que não falam, são incapazes de fornecer respostas a seu caráter enigmático. A reflexão filosófica se aproxima continuamente delas na tentativa de captar seu conteúdo de verdade, a resolução objetiva do enigma. Eliminar da arte a reflexão pela “politização da estética”, por sua transformação em *design* e indústria cultural, ou por outra razão qualquer, é fazê-la capitular diante do heterônimo. “Somente uma arte que se supere a si mesma como crítica radical da própria desestetização social pode renascer para a vida”.⁶

Por sua vez, a filosofia precisa da arte para corrigir sua própria rota, desgastada pela profusão de categorias dos mais diferentes *ismos* e resgatar seus traços de admiração, de estranheza,

⁶ KURZ, *O fantasma da arte*, 1999, p. 5.

de emoção (ADORNO, 1998, p. 147). Baumgarten (1714-1762) falava da gradual aquisição do hábito de pensar com beleza:

Os talentos mais eminentes e universais de todos os tempos – Orfeu e os iniciadores da filosofia poética; Sócrates, chamado o Irônico; Platão, Aristóteles, Grotius, Descartes, Leibniz – ensinam a posteriori que a aptidão para pensar de modo belo e a aptidão para pensar de modo lógico se ajustam bem e podem coexistir em um único espaço, não demasiadamente estreito; o mesmo vale também para a disciplina mais rigorosa dos filósofos e dos matemáticos.⁷

Por sua vez, Schiller (1759-1805) evocava o bem que a arte faz aos sentidos e à razão:

Todos os outros exercícios dão à mente uma habilidade particular qualquer, mas colocam-lhe para isso também um limite particular; somente o estético conduz ao ilimitado. (...) Depois de uma bela música ficamos com a sensação ativa, de uma bela poesia, com a imaginação viva, de uma bela obra pictórica e belo edifício, com o entendimento desperto.⁸

Adorno reserva na *Teoria estética* diversos aforismos para tratar especificamente de cada um dos momentos constitutivos da obra de arte, – a mimese e a racionalidade. Há uma contraposição entre elas: a mimese é o momento do pré-espiritual, da magia, do não-conceitual, da inspiração; a racionalidade é o momento do espírito, da construção, do *metier*, da experimentação. Ao mesmo tempo que se contrapõem, se interpenetram fecundamente. Mimese e racionalidade pertencem-se uma à outra na obra de arte. Adorno assim se expressa no aforismo homônimo:

A arte é o refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele

⁷ BAUMGARTEN, *Estética*, 1997c, p. 87.

⁸ SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 1997a, p. 123 e 125.

separado e, no entanto, não inteiramente separado. A sua recusa das práticas mágicas, dos seus antepassados, implica participação na racionalidade. Que ela, algo de mimético, seja possível no seio da racionalidade e se sirva dos seus meios, é uma reação à má irracionalidade do mundo racional enquanto administrado (ADORNO, 2011, p. 68).

E por que não dizer também que a racionalidade e a mimese podem pertencer-se mutuamente uma à outra na composição filosófica? Os aforismos estético-filosóficos das *Minima Moralia* são uma manifestação impar disso. A “Dialética Negativa”, em diferentes momentos, se deixa fertilizar pela infiltração do estético. Diz ele, no aforismo “Retórica”:

(...) a filosofia não pode sobreviver sem seu esforço linguístico. (...) é somente enquanto linguagem que o similar é capaz de conhecer o similar. (...) A dialética, segundo o sentido literal do termo a linguagem enquanto *organon* do pensamento, seria a tentativa de salvar de maneira crítica o componente retórico: aproximar uma da outra a coisa e a expressão, até a indiferenciação. (...) Na dialética, em contraposição à concepção vulgar, o componente retórico toma partido do conteúdo. (...) Um conhecimento que quer o conteúdo, quer a utopia. (...) O colorido que não pode ser apagado procede do não-ente. A ele serve o pensamento, uma parte da existência que, como sempre negativamente, alcança o que não é. A proximidade só começa na distância mais extrema; a filosofia é o prisma que capta suas cores (ADORNO, 2009, p. 55-56).

Vale a pena ainda, neste tópico, levantar outra observação: A dialética mimese–racionalidade não pode ser interrompida, nem a favor de uma e nem a favor de outra, pois isso engendraria a morte da arte e da filosofia e/ou a integração de ambas na ideologia. Assim, por exemplo, se a técnica passa a ser absolutizada na obra de arte, e mesmo na filosofia; se a construção se torna total e anula aquilo que a incendeia e que lhe é contrário – a expressão; então a arte, e também a filosofia, se irmanam à reificação cientificista e debilitam a virtualidade crítica nelas presente (ADORNO, 2009, p.

62-63). A obra-de-arte e o pensamento filosófico, puramente construídos, estritamente objetivos, transformar-se-iam, em virtude de sua mimese de formas funcionais, em algo decorativo, em pensamento edulcorado (*idem*, 2011, p. 73). Ao contrário, tanto na obra-de-arte, como na filosofia, a exposição da dialética move-se mais pelos extremos. É o que Adorno afirma nas *Minima Moralia*⁹ e neste belíssimo extrato da *Teoria estética*:

Na arte moderna (*podemos acrescentar, na filosofia moderna, BP.*) foi frutuoso o que se dirigiu para um dos extremos (entre o mimético e o racional) não o que ficou no meio; quem se esforçasse por realizar a síntese entre os dois seria recompensado por um consenso suspeito. A dialética desses momentos assemelha-se à dialética lógica, em que é apenas num que o outro se realiza, não no meio. A construção não é correção ou certeza objetivante da expressão, mas deve, por assim dizer, acomodar-se sem planificação aos impulsos miméticos (ADORNO, 2011, p. 58).

Há nesta observação uma diferença clara entre “ir aos extremos” na tensão dialética entre o mimético e o racional e hipostasiar, absolutizar, dicotomizar um dos momentos do processo. A abordagem da composição fecunda entre o pensamento dialético e o pensamento mimético nos encaminham ao terceiro tópico deste nosso ensaio.

Como a com(tra)posição arte–filosofia é benéfica à arte e, sobretudo, à filosofia.

Pensamos que a categoria “expressão”, tão bem desenvolvida por Adorno nas análises da obra de arte e da reflexão filosófica, possa ser o eixo condutor deste tópico. A “expressão” contém no interior de si a sensibilidade do artista e o rigor do pensador, faz parte constituinte da obra de arte e da composição filosófica, é, ao mesmo tempo, produto da mimese e da racionalidade.

⁹ ADORNO, *Minima moralia*: reflexões a partir da vida danificada, 1992, p. 74

De um lado, “a filosofia faz bem à arte”, pois, é na aparente irracionalidade do momento expressivo que a obra de arte manifesta o esforço da razão estética. Diz Adorno na *Teoria Estética*:

A mimese é na arte o pré-conceitual, o contrário do espírito e, por outro lado, aquilo a partir do qual ele se incendeia. Nas obras de arte, o espírito tornou-se o seu princípio de construção, mas só satisfaz o seu *telos* onde se eleva a partir do que deve ser construído, dos impulsos miméticos e neles se integra em vez de se lhes impor de um modo autoritário (ADORNO, 2011, p. 139).

A verdadeira expressão da arte é “sem palavras”, no sentido ambíguo do termo: prevalece nela o momento averbal, ao mesmo tempo em que a imagem que dela brota gera estranheza, inquietação, negação. É por isso que a face manifesta da expressão estética é a dissonância, “o choro a que faltam as lágrimas”. A dor, expressão de sofrimento dos vivos, se transforma mimeticamente em si mesma, como denúncia, na obra-de-arte (*idem*, 2011, p. 130; 138) e como exigência na composição filosófica: “A necessidade de emprestar uma voz ao sofrer é a condição de toda verdade” (*idem*, 2009, p. 203).

Adorno argumenta que a mediação do pensamento na obra de arte se processa duplamente. A primeira é aquela que faz com que a obra de arte seja diferente de sua simples aparência. O outro momento, que ele chama de “segunda reflexão”, se dá quando o conceito se debruça, enquanto *medium*, sobre o pormenor artístico para sondá-lo minuciosamente. “Só uma filosofia que conseguisse apreender estas figuras micrológicas e o que elas têm de mais profundo na construção do todo estético, manteria suas promessas” (*idem*, 2011, p. 393).

De outro lado, “a arte faz bem à filosofia”. Esta, em sua angústia solitária de tentar exprimir conceitualmente o não-conceituado, o não-conceituável, precisa da arte para se recuperar enquanto sabedoria, sabor das coisas. Na quase impossível busca da verdade, o pensamento encontra pelo estético a possibilidade de expressar o inefável. O filósofo Schelling (1775-1854), certamente

desiludido com as expressões vazias e/ou por demais precisas do pensamento de sua época, especulava sobre o retorno da filosofia à arte, sua fonte de vida. Dizia ele:

Se somente a arte consegue tornar objetivo com validade universal o que o filósofo só é capaz de apresentar subjetivamente, então, (...), é de se esperar que a filosofia, assim como na infância da ciência nasceu da poesia e foi nutrida por ela, e com ela todas aquelas ciências que ela levou à perfeição, após o seu acabamento reflua como muitas correntes singulares ao oceano universal da poesia, de onde partiram.¹⁰

Banhada, quem sabe, nas águas férteis da arte, a filosofia descobrirá nos objetos que estão diante de si nuanças, cores, odores nunca dantes constatados, nem expressos.

Adorno, ao projetar as imagens de seus textos ensaísticos, nos faz ver que a presença do mimético no filosófico não é puramente um enfeite que vem de fora (algo “ornamental, comercial, feio”), e nem uma vestimenta multicolor com que se cobre o conteúdo; é algo imanente à própria ideia da filosofia. E “seu momento expressivo integral, que é mimético e não-conceitual, só se objetiva através da exposição” (ADORNO, 2009, p. 20-21). Mas não só. A expressão na filosofia, que é carne de sua carne, é o resultado da precisão obsessiva do pensador no trato com os procedimentos técnicos. É um esforço escrupuloso e responsável do escritor de “aproximar a coisa e a expressão até indiferenciá-la”. Ao contrário de um deixar-se levar pelo curso familiar da fala, a linguagem filosófica escrita exige, da parte de quem escreve, rigor e pureza na articulação linguística, e da parte de quem lê, a suspensão dos juízos habituais e um esforço conceitual de compreensão (*idem*, 1992, p. 88). É porque

expressão e rigor não lhe são possibilidades dicotômicas. Ambas se necessitam com reciprocidade, nenhuma existe sem a outra. (...).

¹⁰ SCHELLING, *System des transzendentalen Idealismus*, 1997b, p. 147.

O pensamento só se conclui quando expresso na exposição verbal. A expressão impõe o rigor ao expressado. O que é dito com desleixo é mal pensado (ADORNO, 2009, p. 20-21).

Em outro texto já teria dito: “Quem (...) sob o pretexto de servir com abnegação a uma causa, negligencia a pureza da expressão, está por isso mesmo traindo a própria causa” (*idem*, 1992, p. 74).

Este ensaio é antes de tudo uma montagem de expressões estético-filosóficas de pensadores e poetas que acreditam que a filosofia – promessa negada, mas ainda possível – pode coabitar a mesma casa com a arte – promessa de felicidade –, e juntas, fundidas, mas não confundidas, na diferença de suas especificidades, podem compor uma música alternativa à balada sonolenta e repetitiva que invade nossas vidas e a cultura da sociedade.

Referências

ADORNO, T. W. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Editora Ática, 1992.

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

ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

BAUMGARTEN, A. G. Estética. Trad. Míriam Sutter Medeiros. In DUARTE, Rodrigo. (Org.) **O Belo Estético**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997c.

BENJAMIN, W. A doutrina das semelhanças. In Obras Escolhidas: **magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 6ª ed., 1993.

GAGNEBIN, J. M. **Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

KURZ, R. O fantasma da arte. Trad. de José Marcos Macedo. In **Folha de São Paulo**. 04 de abril de 1999, Caderno Mais!

SCHILLER, F. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Trad. de Verlaine Freitas. In DUARTE, Rodrigo (Org.) **O Belo Estético**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997a.

SCHELLING, F. W. J. System des transzendentalen Idealismus. Trad. de Romero Alves Freitas. In DUARTE, R. (Org.) **O Belo Estético**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997b.

VII

Afinidades eletivas: os irmãos Taviani recriam Goethe, 2010¹

A objetividade de minha poesia
devo a uma grande atenção e
exercício do olhar (Goethe)

As Afinidades Eletivas (Wahlverwandtschaften) foi escrito por Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) entre 1808 e 1809 e publicado em 1809. Goethe tinha então 60 anos de idade e já havia escrito poemas, romances, dramas em prosa, entre os quais *Os Sofrimentos do jovem Werther* (1774), *Fausto Zero* (1775), *Ifigênia em Táuride* (1787); já tinha iniciado a escrita de outros livros reconhecidos, publicados mais tarde, como *Fausto* (1790), *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* (1796), uma obra auto-biográfica, *Poesia e Verdade* (1808).

Goethe: um romântico, um classicista? Participou ele, junto com Schiller e Herder, nos anos 1771-1775, como protagonista central, do movimento pré-romântico *Sturm und Drang* (“Tempestade e Ímpeto” ou “Tempestade e Paixão”), que se contrapunha frontalmente à valoração da ciência, da tecnologia, do progresso pela *Aufklärung*, exaltando em seu lugar a natureza e os sentimentos, a religião, as crenças populares, as mitologias gregas, germânicas e nórdicas. No clima do *Sturm und Drang* é publicado *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, um romance em cartas – como a *Nova Heloísa* de Rousseau ou *Pâmela* de Richardson –, em que o tema da natureza, enquanto contato e refúgio humanos (não a

¹ Este ensaio, escrito em parceria com Dra. Josianne Francia Cerasoli (UNICAMP), foi publicado como capítulo do livro *A Teoria Crítica vai ao Cinema*, organizado por Robson Loureiro e Antonio Zuin e publicado pela Editora da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória/ES, em 2010, p. 177-204.

natureza estudada pela ciência), e as vivências íntimas do amor e da amizade contagiam o leitor do início ao fim. “O sentimento é tudo”, dizia Goethe no *Fausto Zero*, escrito também nesse período. E Backes comenta:

Construído sobre um arcabouço quase dramático, os acontecimentos sucedem-se num crescendo quase martirizante, anunciando e preparando a catástrofe. (...) Altissonante na forma e dolorido na exposição de sua tragédia, o personagem (Werther) ata o nó da nossa garganta por várias vezes, dói fundo no peito e invoca a solidariedade do sofrimento².

Mas, e depois do *Werther*, deixou ele o romantismo? Segundo alguns autores, sim. A longa viagem que faz pela Itália, entre 1786 e 1788, da qual resultou o livro *Viagem à Itália*, publicado em 1829, seria decisiva na vida de Goethe e assinalaria sua passagem da fase romântica para a fase clássica.³ Logo, *As Afinidades Eletivas* (1809) teria sido escrita sob os parâmetros do classicismo: equilíbrio, ordem, harmonia, objetividade, ponderação, proporção, serenidade, disciplina, todas elas características apolíneas. Aos excessos do sentimento, a correção da razão clássica. Porém, uma análise detida do livro não confirma a tranquilidade de tal assertiva e revela novamente ambivalências. Dimensões românticas o invadem do começo ao fim. Entre os alemães, Goethe tem sido destacado como classicista, talvez o maior de seu tempo; para os franceses Goethe é, sobretudo, um romântico. E há argumentos válidos para se defender os dois pontos de vista. Para Otto Maria Carpeaux, “o subjetivismo de Goethe é romântico, mas sua forma de expressão é indubitavelmente clássica”.⁴

O livro *As Afinidades Eletivas* inicia-se com um retrato da sociedade, no começo do século XIX; os elementos de uma

² BACKES, *Prefácio, Notas e Comentários*, 2001, p. 11.

³ BACKES, *A Arte do Combate: a literatura alemã em cento e poucas chispas poéticas e outros tantos comentários*, 2003.

⁴ CARPEAUX, *Prosa e Ficção do Romantismo*, 2005, p. 157.

burguesia apoiada numa cultura racional e esclarecida se fazem presentes na vida e nas ações de um casal, Eduard e Charlotte, que, detentores por herança de propriedades prósperas, se dão ao prazer de se afastar da vida pública e dedicar o tempo todo às preocupações íntimas do espaço privado. O ambiente é rural, pacato, e a natureza constantemente transformada pela ciência, pela técnica, a serviço da harmonia e da beleza. Deslocamentos de terra, de cursos d'água, de colinas produzem vistas benfazejas, ora na construção de um refúgio campestre, ora na remodelação de um cemitério. “Os lugares profanos destinados à diversão e ao trabalho, e os locais sagrados do recolhimento e do luto são submetidos à mesma busca da bela aparência”.⁵ A presença dos saberes do engenheiro, do arquiteto, do técnico no cultivo dos projetos decorativos da propriedade do casal será uma constante no romance. Nos protagonistas são ressaltadas as boas maneiras, a formação e a cultura; nada de exageros. Em Charlotte – não obstante pressentimentos, “estímulos obscuros”, dissimulações, atos falhos – predomina a racionalidade de seus atos:

Mas Charlotte sabia como se ajustar; ela parava e deixava-se levar por ele, cumprindo assim o duplo dever de um bom regente e de uma esposa inteligente, que no geral sabe conservar a medida, ainda que em várias passagens nem sempre mantivesse o compasso.⁶

Eduard – “um barão rico em plena virilidade”; “filho único, mimado, de pais ricos” (GOETHE, 1992: p. 21; 28) – ao lado de suas virtudes apolíneas, expressava contínuas manifestações de impaciência, de entusiasmo, de sentimentos exacerbados. A paixão o consumirá até a morte:

Ah! ... Como sou infeliz! Toda a minha busca não passa de uma imitação, de um esforço inútil! O que para ela foi bem-aventurança,

⁵ ROSENFELD, *Prefácio e Notas*. In GOETHE, *As Afinidades Eletivas*, 1992, p. 11.

⁶ GOETHE, *As Afinidades Eletivas*, 1992, p. 36.

para mim é tormento; e, no entanto, é em nome desta bem-aventurança que devo aceitar esse tormento. ... É uma tarefa terrível imitar o inimitável. Percebo muito bem, meu amigo, é preciso genialidade para tudo, inclusive para o martírio (*idem*, 1992, p. 265).

O conceito “afinidades eletivas”, no romance, é enunciado inicialmente como um fenômeno químico da natureza:

“Imaginem – replicou o capitão – um (elemento) A intimamente ligado a um B e incapaz de se separar dele, nem pela força; suponham um C que esteja na mesma situação com um D; coloquem então os dois pares em contato; A atirar-se-á para D, e C para B, sem que se possa afirmar quem abandonou quem e se uniu ao outro primeiro” (GOETHE, 1992, p. 54).

Ao longo da narrativa, o mesmo conceito vai expressar, de maneira dilacerante, um fenômeno social. A presença de Capitão e Ottilie, dois novos elementos, estranhos à convivência cotidiana do casal, provoca um processo que vai além da livre decisão das pessoas, em contraposição à moral da época e com consequências funestas para as quatro personagens. É o eixo condutor que revolucionará os sonhos de uma vida tranquila e as manifestações de boas maneiras dos proprietários rurais.

Trata-se do confronto dilacerante que se põe para o herói, Werther, num caso, e Eduardo, no outro, entre o impulso amoroso e a interdição decorrente da moralidade, do decoro que a ética impõe. Entre o imperativo da natureza, que solicita e deseja, e o imperativo moral, que constrange e dignifica, o herói oscila e padece, sem remissão. O amor não se realiza num caso pelo suicídio de Werther, e no outro pela morte de Otília, a amada de Eduardo, atormentada por uma culpa que afinal ela não tem.⁷

E o Goethe do “Werther”, com 25 anos de idade, do *Sturm und Drang*, se encarna no Eduard de *As Afinidades Eletivas*, agora

⁷ DE PAULA, *Afinidades eletivas e pensamento econômico: 1870-1914*, 2005, p. 3.

com 60 anos de vida, e envolvido de modo significativo com o chamado classicismo alemão.

Os atos de generosidade e desprendimento de Eduard e Charlotte, que introduzem Capitão e Ottilie nas propriedades e no mundo privado do casal, se transformam em prisão e tortura, particularmente para esta última. O Capitão, companheiro dos tempos de internato de Eduard, em situação financeira desconfortável, é acolhido pelo casal, como que contratado para os serviços de reorganização e embelezamento da propriedade rural. Não consta, no romance, que fosse engenheiro ou arquiteto, mas “Ele tinha os olhos treinados” (GOETHE, 1992, p. 37). E logo após o conhecimento do local, mostra sua competência e contemporaneidade: “A primeira coisa que deveríamos fazer ... seria medirmos a região com agulha magnética ...”. E, acrescenta o onisciente narrador: “O capitão tinha muita prática nesse tipo de levantamento. Havia trazido a aparelhagem necessária e começou imediatamente” (*idem*, 1992, p. 39-40). Fiel companheiro de Eduard e, ao mesmo tempo, apaixonado por sua mulher, Charlotte, permanecerá cativo nas teias do amor, sem condições de usufruí-lo plenamente. Ao mesmo tempo, como um fenômeno químico, sem que se possa saber quem atraiu a quem, Ottilie, sobrinha de Charlotte e sua filha adotiva, mesmo perdidamente apaixonada por Eduard, permanecerá prisioneira dos humores e das conveniências de sua tia/mãe, não se realizando como mulher e se deixando levar pelas amarras da fatalidade: deixou-se morrer, anoréxica. De beleza indescritível, cognominada como *das Kind* (a criança), cuja formosura os contemporâneos de Goethe comparavam-na à dos quadros de Masaccio ou de Giotto, no texto é descrita como “colírio para os olhos”, ou, traduzindo *ispis litteris* o termo *Augentrost*, “consolo para os olhos” (ROSENFELD, 1998, p. 13).

Baseado no romance de Goethe em uma co-produção Itália e França, o filme *As Afinidades Eletivas* (*Le Affinità Elettive*, 1996), roteirizado e dirigido pelos irmãos Paolo e Vittorio Taviani (1931; 1929), tem como atores principais o italiano Fabrizio Bentivoglio e três franceses (Isabelle Huppert, Jean-Hugues Anglade, Marie

Gillain). A recriação é filmada após mais de três décadas de atuação dos Taviani como cineastas, depois de várias outras produções, debatidas e reconhecidas amplamente ao longo desse tempo.

O cinema dos irmãos Taviani começou a se destacar internacionalmente em 1977 com o filme *Pai Patrão (Padre Padrone)*, premiado com a Palma de Ouro do Festival de Cinema de Cannes desse mesmo ano, cujo júri foi presidido pelo produtor cinematográfico Roberto Rossellini, impulsionador do neorealismo italiano com obras-primas como *Roma, cidade aberta (Roma, città aperta, 1945)*. *Padre Padrone* leva em suas veias o sangue dos filmes tardios do neo-realismo italiano. Em entrevista para a *Folha de São Paulo*, os irmãos Taviani disseram que foram levados a fazer cinema quando, logo depois da guerra, assistiram ao filme *Paisà (1946)*, de Rossellini, e compreenderam muito melhor o que tinha sido a guerra, mesmo tendo sofrido na pele as conseqüências dela: “Se o cinema tinha esse poder, queríamos fazer cinema”⁸. Naturais de San Miniato, na Toscana, estrearam no cinema em 1960 com o documentário *L'Italia non è Povera*. Em 1967, dirigiram um tipo de filme manifesto: *Os Subversivos (I Sovversivi)*. Ancorados inicialmente também na filosofia marxista, que lhes proporcionava subsídios teóricos para criticar a sociedade e sonhar com dias melhores, e em grande medida identificados com essa ideologia, se tornaram ícones do cinema político italiano dos anos 1970.

O reconhecimento dos críticos veio com outros dois filmes que compõem com *Os Subversivos* uma trilogia sobre o lugar político da utopia: *Um Grito de Revolta (San Michele aveva un Gallo, 1972)*, baseado em *O Divino e o Humano*, de Liev Tolstoi (1828-1909), que inaugura o diálogo do cinema dos Taviani com a literatura universal; e *Allonsanfàn (1974, com Marcello Mastroianni)*, sobre as desilusões revolucionárias do período napoleônico. Depois disso, na década de 1980, filmaram *A Noite de São Lourenço (La Notte di San Lorenzo, 1982)*, narrando a resistência de um vilarejo italiano à ocupação nazista em 1944; *Kaos (1984)*, episódios baseados em

⁸ SACCOMANDI, *Entrevista Taviani*, 1995, p. 5.

Luigi Pirandello (1867-1936); e *Bom dia, Babilônia* (*Good Morning, Babilonia*, 1987), sobre dois irmãos que deixam a Itália para trabalhar na Califórnia. A partir da década de 1990 compõem *Aconteceu na Primavera* (*Fiorile*, 1992), obra inspirada em uma lenda toscana sobre a saga de gerações de uma família e revisitam a literatura universal. Retomam Tolstoi em *Noites com Sol* (*Il Sole Anche di Notte*, 1990) e *Ressurreição* (*Ressurrezione*”, 2002, último romance do escritor russo); inspiram-se no último romance histórico escrito por Alexandre Dumas Pai (1802-1870), *La San Felice*, em *Luisa Sanfelice* (2004); além de trabalharem com Goethe em *Afinidades Eletivas* (1996).⁹

Taviani: cinema político, poesia visual? Os irmãos representantes do “cinema político italiano da década de 70”, ícones do “neorrealismo tardio italiano”, filmam um romance dos inícios do século XIX, aparentemente apolítico. Para alguns críticos, na condição de herdeira do neorrealismo, a própria obra dos Taviani teria perdido aos poucos sua dimensão utópica, esvanecida juntamente com as desilusões políticas ao longo da carreira dos cineastas. Para outros, a inspiração e a precisão do cinema dos irmãos, sobretudo na leitura que fazem do patrimônio cultural europeu, tem gerado beleza e poesia, uma “catedral cinematográfica” que, à semelhança de uma obra renascentista, traz reiteradamente “ao fundo os campos da Toscana” (SACCOMANDI, 1995). Teria o engajamento que vislumbrava o

⁹ Não se trata da primeira versão de *Afinidades Eletivas* transposta da literatura de Goethe para a narrativa fílmica. Duas produções para televisão foram feitas anteriormente na Itália (direção de Gianni Amico, em 1979) e na França (em 1982, uma co-produção França-Tchecoslováquia-Alemanha, dirigida por Claude Chabroul – mesmo diretor à frente de “*Madame Bovary*”, produzida para o cinema em 1991, baseado no romance de Gustave Flaubert, no qual a personagem principal é também interpretada por Isabelle Huppert). Além dessas, várias outras obras de Goethe têm sido tomadas por diretores como base para dezenas de filmes, desde a primeira década do século XX, quando o diretor norte-americano Edwin S. Porter levou às telas “*Fausto*” (1909) e o francês Henri Pouctal filmou “*Werther*” – duas das obras de Goethe mais recorrentes em filmes desde então. Informações sobre os filmes baseadas no acervo virtual *Internet Movie Database* (2007).

futuro se convertido em passadismo resignado? Mesmo no reiterado diálogo com a literatura do século XIX, o cinema dos Taviani parece confirmar sua forte inclinação política, enunciada de modo mais ou menos explícito, como na recriação de um romance anti-monarquista de Dumas, ou na fiel relação com o inconformado Tolstói. *As Afinidades eletivas* parecem acrescentar sentidos menos evidentes a esse percurso. Como a maioria de seus filmes, este também se desenvolve em um ambiente tipicamente rural, mas focaliza problemas relacionados à vida sentimental, ao encontro e desencontro de casais, em que prevalecem as manifestações interiores e psicológicas das personagens, restritas às esferas privadas de suas vidas. O que levaria os Taviani a se voltar para essa obra de Goethe, oscilante entre um subjetivismo angustiante e apontamentos de uma racionalidade objetiva? Esta questão acompanha nossas reflexões sobre *As Afinidades Eletivas*. Pretendemos apresentar dois eixos condutores para orientar nossa análise: 1. O filme *As Afinidades Eletivas*, em que os irmãos Taviani expressam um agudo senso de poesia visual-sonora, é antes de tudo uma recriação, em linguagem cinematográfica, uma interpretação do romance escrito por Goethe e não uma mera adaptação; 2. Há uma densa dimensão política no clássico texto literário do início do século XIX, bem como os irmãos Taviani, ao recriarem em seu tempo uma obra de arte fílmica, se posicionam artística e criticamente em relação à sociedade vigente, mesmo sem o nomear. A percepção de que a obra artística, aqui literária ou fílmica, não se desvela por completo ante uma análise crítica permeia toda esta reflexão.¹⁰

Há uma tensão fecunda entre o texto literário *As Afinidades Eletivas* e sua expressão cinematográfica. Esta, por ser uma interpretação, uma recriação em outra forma narrativa, se mantém

¹⁰ Os apontamentos de Benjamin sobre o papel da crítica e do comentário no entendimento da verdade e do belo na obra de arte, presentes em seu ensaio sobre a obra “*Afinidades Eletivas*”, foram fundamentais para esta percepção. Cf. BENJAMIN, *As afinidades eletivas de Goethe*, 2009.

fiel ao romance, porém não o capta plenamente. Aquele, pelos detalhes descritivos, pela precisão e, ao mesmo tempo, pela dubiedade das palavras, pela ambiguidade das figuras, das ações e dos acontecimentos, dá densidade à narração, provoca a imaginação de seus leitores e produz situações e contextos que a linguagem e o ritmo do cinema não conseguem recompor. Ou seja, o romance é muito mais do que o filme que insiste em levar o seu nome. Mas também, por sua vez, não é esta a intencionalidade do filme, se identificar com seu ser original, uma mera cópia. Quando ele se torna uma recriação competente e esteticamente realizada, por trabalhar simultaneamente com imagens, sons, cores e movimento, pode intensificar e vivificar a compreensão do texto original, com outros matizes; e por ser uma interpretação, não pretende esgotar a compreensão do enredo, mas, num diálogo contínuo com a obra — ou como diz Luiz Fernando Carvalho, “numa comunhão fervorosa com o texto original”¹¹ —, reinventar possibilidades múltiplas de expressão e configuração. Interpretar, para Adorno, é desenvolver a “*ars inveniendi*”, a arte de inventar, que se serve da fantasia e das ideias para exprimir suas imagens e metáforas. “A arte necessita da filosofia, que a interpreta, para dizer o que ela não consegue dizer, enquanto que, porém, só pela arte pode ser dito, ao não dizê-lo”.¹²

Assim, não aparecem no filme, por exemplo, personagens que são devidamente destacados no romance e que ajudam a entender melhor o encadeamento das ações, como o senhor Mittler, com sua presença constante e medianeira, sempre que o casal Eduard e Charlotte “havia necessidade” de resolver algum apuro ou embaraço; como a figura de Luciane, filha biológica de Charlotte, que se contrasta com Otília, não só pela origem social, mas também pela maneira de ser e de agir. No filme, ainda, o Marquês e a Baronesa — no romance se apresentam como Conde e Baronesa —, que tecem considerações sobre o casamento

¹¹ CARVALHO, *Sobre o filme Lavoura Arcaica*: entrevista, 2002.

¹² ADORNO, *Teoria Estética*, 2011, p. 89.

avançadas para a época, e que terão uma função estratégica na tentativa de solução dos problemas matrimoniais de Eduard e Charlotte, só aparecem uma vez nas terras de Eduard, quando são amantes; no romance aparecerão outra vez, agora devidamente esposados. Esses casos merecem consideração.

O senhor Mittler havia sido outrora eclesiástico e se distinguira por conseguir solucionar todas as desavenças, tanto domésticas quanto entre vizinhos. Enquanto ocupou esse posto, nenhum casal por ele atendido se separou. Percebeu a necessidade de estudar as leis, lançou-se inteiramente nesse estudo e se sentia à altura dos advogados mais hábeis da época. Visitava os amigos e conhecidos e não se demorava em nenhuma casa onde não houvesse nada para apaziguar ou dar assistência. Goethe vai colocá-lo no romance em cinco momentos tensos. Quando Charlotte, tomada por pressentimentos, retarda em aceitar a sugestão de Eduard de trazer seu amigo Otto, o capitão, para morar na propriedade rural (GOETHE, 1992, p. 32-34); no filme, ela simplesmente cede aos argumentos, mantendo-se preocupada. Por ocasião da primeira visita do Conde e da Baronesa, então amantes: Mittler recrimina os amigos por terem no mesmo teto dois seres que ultrajam o matrimônio: "... eles só trazem desgraças". ... "O casamento é o princípio e o ápice de toda a cultura" (*idem*, 1992, p. 84); a relação entre casamento e civilização é mantida no filme, mas na conversa entre os casais, à mesa.

Outra aparição se dá quando Eduard, apaixonado por Ottilie, mas obrigado a separar-se dela, curte solitariamente sua dor; Mittler visita-o, enxuga a contragosto suas lágrimas, mas corre até Charlotte para conhecer melhor os fatos. E quando esta lhe diz que espera um filho de Eduard, ele se exulta: "Mil vezes abençoada seja essa notícia! ... Conheço a força desse argumento no coração do homem. Quantos casamentos vi serem antecipados, consolidados e restabelecidos, por esse motivo!" (*idem*, 1992, p. 128-134). Mittler será o primeiro amigo a aparecer para felicitar Charlotte pelo nascimento do filho; na festa do batizado, segura a criança como padrinho; e, mesmo notando, perplexo, nos traços do bebê uma

semelhança tão evidente com os do capitão, mantém-se controlado e assume o lugar do velho padre num discurso animado que expressa seus deveres de padrinho e as esperanças de tudo voltar à normalidade (*idem*, 1992, p. 197-198).

A última aparição de Mittler se dá no capítulo final, quando ele questiona a maneira negativa e pernicioso como os mandamentos da igreja são apresentados. Eduard, Charlotte e o capitão, agora major, ouvem suas considerações. O ambiente nesse momento é completamente outro. Juntos estão os amigos e o casal, mas cada um vivendo a sua solidão e dor. E bem na hora em que Ottilie entra na sala, Mittler exclama: “Não cometerás adultério!” ... Que coisa grosseira, indecorosa! Não seria melhor se dissesse: “Respeitarás os laços conjugais e, onde vires esposos que amam, alegra-te e compartilha disso, como da felicidade de um dia sereno” (Goethe, 1992, p. 258).

Uma nota de rodapé, por ocasião da primeira entrada de Mittler no romance, explica o sentido do nome: “A palavra alemã *Mittler* significa “mediador”. Mas no adjetivo *Mittell* ressoa também a conotação do mediano, do medíocre e do vulgar” (Goethe, 1992, p. 34). O que diria a ausência de Mittler na recriação dos Taviani? No filme, essa personagem conservadora, defensora incondicional do casamento e de sua manutenção, a todo custo, é ignorada; os cineastas privilegiarão a presença do Marquês e da Baronesa, críticos da instituição do casamento, um contraponto aos apelos conservadores de valores cristãos. E ainda mais: o Marquês e a Baronesa só se hospedam nas propriedades de Eduard e Charlotte uma vez, enquanto amantes, justamente na noite em que, no nível dos desejos e da imaginação, consuma-se a entrega de A para D e de B para C, profetizada na analogia química no início do romance e do filme. Mittler aguça a oposição entre moral e inclinação, entre civilização e natureza, mas o ocultamento dessa mediação na narrativa fílmica pode sublinhar ainda mais tal oposição, devolvendo ao leitor a tensão entre os impulsos e o decoro exterior. Talvez na leitura dos Taviani a ausência do mediador, contraponto de moral e valores da civilização, acentue

ainda mais a tonalidade crítica de Goethe a instituições como o casamento – crítica tão cara à recepção da obra quando publicada.¹³

Luciane e Ottilie, filhas de Charlotte, a primeira biológica, de seu primeiro casamento, a segunda, adotiva, são apresentadas ao leitor logo no primeiro capítulo pela mãe:

Coloquei a minha única filha no internato, onde ela, sem dúvida, recebe uma formação mais ampla do que em uma instância campestre; e não somente ela, também Ottilie, minha querida sobrinha, internei-a lá, embora pudesse sob minha orientação desenvolver-se melhor como ajudante em casa” (GOETHE, 1992 p. 25).

No internato, a filha biológica continua sendo “a primeira em todos os sentidos”, segundo carta da diretora; Ottilie, pelo contrário, “não obteve nenhum prêmio e está entre aquelas que não receberam certificado”, atesta uma carta do assistente. A sobrinha é chamada por Charlotte para substituir a “fiel administradora e governanta que deixou a casa para se casar” (*idem*, 1992, p. 55). E Luciane, após deixar o internato, se hospeda na casa de uma irmã de Charlotte e se aproxima de um jovem muito rico que “sentiu uma atração irresistível de possuí-la” (*idem*, 1992, p. 155). Luciane e sua comitiva passam um tempo nas propriedades da mãe e, com sua chegada e estadia, causa uma “tempestade sobre o castelo e sobre Ottilie” (*idem*, 1992, p. 155). É importante notar não apenas a diferença que separa Ottilie de Luciane, mas a oposição que faz delas duas faces de uma mesma moeda. Luciane, como o próprio nome já o diz, é como a luz ofuscante do sol. Goethe a descreve assim: “... parecia sempre um cometa incandescente arrastando atrás de si uma enorme cauda” (Goethe, 1992, p. 156). Representava com perfeição o brilho dos prazeres terrestres. Organiza, no castelo, bailes, representações cênicas e apresentações musicais.

Ottilie, para Rosenfield, seu nome remete a *Odilienberg*, convento consagrado à padroeira dos que são afligidos nos olhos.

¹³ BENJAMIN (2009, p. 11-55) esmiúça a recepção à obra e aborda cuidadosamente a figura de Mittler e a discussão moral à época.

“Os meios-tons, as nuances da luz que se apaga ou que ilumina de maneira suave e parcial, permitem que grandes véus de penumbra impeçam a visão clara e nítida — este é o universo de Ottilie” (*idem*, 1992, p. 13). Luciane está mais para os costumes mundanos da sociedade da corte francesa, enquanto que Ottilie representa antes a sobriedade, a contemplação retraída da burguesia alemã do século XVIII. Perpassa ela *As Afinidades Eletivas* do primeiro ao último capítulo e se torna personagem central na segunda parte do romance. Por sua vez, Goethe reserva dois densos capítulos – cerca de vinte páginas – para descrever a presença festiva de Luciane no castelo. Mas explicita – e nem precisava fazer isso – a preferência por Ottilie que “... mesmo vestindo-se simples... continuava sendo a mais bela para os homens” (GOETHE, 1992, p. 166). No filme, Luciane simplesmente não existe; não só não aparece como personagem, como em nenhum momento é citada. Os cineastas, em sua reinvenção do romance, não sentiram necessidade de sua presença para iluminar os atalhos da construção cinematográfica. Preferiram, ao esplendor da luz irradiada por Luciane, os meios-tons e as penumbras emitidas por Ottilie.

De fato, a utilização das cores, sombras e luzes no filme é um dos pontos altos da obra de arte criada pelos irmãos Taviani. Nas cores, acolhem e aproveitam, com maestria e precisão singular, algumas das mais instigantes reflexões de Goethe, nas quais examina as relações simbólicas e refletidas entre o mundo e o sujeito. As cores, afirma o autor, “dependem da capacidade do olho de agir e reagir”; na medida em que são percebidas, “despertam a atenção”; e são notáveis “na medida em que podemos pensá-las como parte do objeto”.¹⁴ *A Doutrina das Cores (Farbenlehre, 1810)*, um estudo sobre o fenômeno cromático elaborado ao longo de vários anos, desde o retorno da viagem de Goethe à Itália, em 1791, oscila entre o discurso científico e a linguagem poética. Pretende confrontar-se aos estudos sobre óptica de Isaac Newton (1643-1727) e demonstrar as dimensões do fenômeno cromático que escapam à

¹⁴ GOETHE, *Doutrina das Cores*, 1993, p. 46.

física e à objetividade dos cálculos matemáticos, além de contestar que as cores derivem da luz: as cores são produzidas a partir de luz e sombra, são estimuladas junto à luz e dependem ainda da luminosidade e ação do olho. “As cores são ações e paixões da luz” (GOETHE, 1993 p. 35). As afinidades imediatas entre luz e cor, bem como as ações e reações do olho no desenrolar do fenômeno cromático, aproximam sujeito e objeto, reabilitam a percepção e as cores com seus efeitos sensíveis e morais. As manifestações das cores, para Goethe, produzem efeitos sobre o sentido da visão e, por meio deste, agem sobre a alma, de modo definido e significativo, ligado à moralidade. “É por isso que as cores, consideradas como um elemento da arte, podem ser utilizadas para os mais altos fins estéticos” (GOETHE, 1993, p. 139).

À semelhança do pintor J. William Turner (1775-1851), que se inspirou na “Doutrina” de Goethe para explorar cores novas, luminosidades inéditas e efeitos estéticos precisos em suas obras,¹⁵ os irmãos Taviani dialogam ao longo de toda a filmagem e montagem com os efeitos estéticos das cores. Empregam as cores como conceitos, como se considerassem sua essência: “cores do lado positivo”, como o amarelo, o laranja, o vermelho-alaranjado, são cuidadosamente associadas a momentos estimulantes e vivazes no filme. Aproveitam o “sentimento de inquietação, ternura, nostalgia” proporcionado pelo azul, azul-avermelhado e vermelho-azulado, “cores do lado negativo” (GOETHE, 1993, p. 40-42), para tecer cenas inquietantes e momentos sombrios. Parecem aceitar a leitura simbólica e fenomenológica de Goethe: a linguagem jamais exprime diretamente os objetos, mas somente reflexos; a linguagem das cores só pode ser figurada, simbólica, e assim estimular, como a poesia, o sentimento de cada um. Sensibilidade não seria, portanto, somente receptividade, mas também percepção e impulsividade (GIANNOTTI *apud* GOETHE, 1993, p. 14). Se tais aproximações podem ser deduzidas de uma

¹⁵ Na tela *The evening of the deluge*, 1843, Turner explora combinações de cores a que Goethe atribuía sensações contraditórias.

interpretação indireta das intenções dos Taviani em *Afinidades Eletivas*, os próprios cineastas permitem confirmar a pista. Ao mostrarem as quatro personagens principais durante uma reunião de estudo no interior da propriedade, inserem deliberadamente um longo trecho da *Doutrina das Cores* na leitura de Charlotte:

Pode-se dizer que o azul tem uma natureza obscura. Esta cor afeta os olhos de um modo singular, indefinível. Enquanto cor, é energia, é uma contradição, composta de excitação e paz. Assim como o azul do céu e das montanhas distantes ... O azul nos dá uma impressão de frio, aliás, lembra-nos a sombra. Em seu estado mais puro, o amarelo contém em si a essência do claro. Tem uma qualidade discretamente estimulante, de seriedade e de alegria.¹⁶

* * * * *

O filme inicia-se com uma alegoria. A primeira cena, sobre a qual são estampados os nomes dos diretores, produtores, compositores e artistas, se demora em um ambiente aquático, talvez um fundo de mar ou lago, misto de claro e escuro. No azul esfumado e sombrio das águas, entre peixes e plantas, descansa uma clara estátua de mármore, escultura de uma mulher com traços clássicos. Há muito deixada nessas profundezas, encoberta pela flora marinha, segura no colo restos de um ramallete agora sem vida. A câmera balança com a água e o som. Dois homens nadam até ela e a resgatam, enlaçando a peça com simples cordas. A cena é envolvida por uma melodia de fundo suave e ao mesmo tempo inquietante, permeada por uma tensão que antecipa momentos angustiantes, enquanto acompanha os movimentos da água, dos nadadores e da estátua. Como se os Taviani mergulhassem para trazer à luz, de profundezas turvas, o clássico de Goethe, emaranhado por polêmicas e ambiguidades desde sua

¹⁶ Com pequenas diferenças, provavelmente dividido às traduções, o trecho está em Goethe, 1993, p. 139-143.

edição, em 1809. Na cena seguinte, à luz do dia, a obra clássica resgatada está limpa e visível, e inicia-se a narrativa. É cessada a música, ouve-se um sino. Homens e mulheres, com roupagens do final do século XVIII, desfilam, contemplativos, em frente à harmoniosa estátua, agora exposta ao ar livre em uma cidade, no alto da escadaria frontal de um edifício neoclássico. A câmera explora as simetrias: construções, escadarias, colunas, luz e sombra. É nesse ambiente que Eduard reencontra, depois de muitos anos, Charlotte, sua namorada de juventude. Logo a seguir, os dois enamorados se unem matrimonialmente, em uma igreja que agradava aos dois, “mas por razões opostas: Charlotte, pela racionalidade de sua concepção geométrica. Eduard, pela impressão misteriosa e mágica que essa geometria despertava nele” – esclarece o narrador-*off* (voz de Giancarlo Giannini), enquanto se focaliza a cerimônia e as linhas neoclássicas e geométricas do templo. Estariam os irmãos Taviani, já nas primeiras cenas, expressando as características estéticas marcantes do autor e do romance que eles querem reinventar?

A bela trilha sonora que acompanha o desenrolar dos acontecimentos, mesclando melodias envolventes com temas dissonantes, é de Carlo Crivelli.¹⁷ Na verdade, o musicista italiano vai buscar inspiração em um dos *lieder* de Schubert, *Gretchen am Spinnrade* (*Gretchen na roca de fiar*). Naturalmente os compositores e os estudiosos de música imediatamente entenderiam a origem da inspiração de Crivelli. Mas o filme é para o grande público. Assim como em relação à leitura da *Doutrina das Cores*, os irmãos Taviani fazem questão que seus receptores tenham informação sobre a música no filme. O *lied* é tocado duas vezes por Charlotte ao piano e Eduard ao clarinete. Na primeira vez, quando as quatro personagens estão reunidas em uma das salas de estar da moradia, tudo é felicidade: novas afinidades eletivas estão sendo gestadas;

¹⁷ É o único filme dos Taviani em que a trilha sonora é composta por Crivelli – músico preferido do premiado e polêmico diretor Marco Bellochio em seus filmes, também considerado tributário do cinema militante italiano.

na segunda vez, um pouco antes do final da narrativa, as quatro personagens repetem a cena musical, na mesma sala, quando as consequências trágicas das novas afinidades eletivas tinham se abatido sobre todas elas. Nesta, os diretores da película fazem, por via de uma ventania intensa, a partitura da música rolar até o chão e a câmera, num *close* aparentemente desprezioso, deixa ver os nomes do autor e da música. Na composição cinematográfica dos irmãos Taviani nada é gratuito.

Eles vão buscar, como tema principal da trilha sonora, um *lied* (1814) da época em que Goethe escreveu *As Afinidades Eletivas* (1809); ainda mais, eles vão buscar um *lied* de Schubert (1797-1828), contemporâneo de Goethe (1749-1832), que dá vestimentas musicais a uma ode do poeta. O *lied* é um termo geralmente usado para canção de câmara romântica. “É o casamento da musicalidade alemã com a mais alta poesia – de Goethe, Heine, Schiller, Rückert”¹⁸. E Schubert compôs cerca de 600 *lieder*, e, entre eles, muitas poesias de Goethe.

Beethoven pode ser considerado o criador do *lied* romântico, mas foram as partituras de Schubert para *Gretchen am Spinnrade* (1814) e *Erkönig* (1815), de Goethe, as primeiras a concretizar uma identificação estreita entre poeta, personagem, situação e cantor, bem como a concentração de idéias líricas, dramáticas e pictóricas em um todo integrado, características dos melhores *lieder* do século XIX.¹⁹

Nos *lieder* schubertianos, em que as emoções e os estado de alma recebem melodia, a música respeita, mas não se subordina ao texto; o acompanhamento de piano não é um mero suporte da poesia; voz e piano se tensionam na expressão da melodia.

Mas Gretchen não é uma personagem de *As Afinidades Eletivas* e sim do drama em poesia, *Fausto*, de Goethe, um projeto literário que ocupou o poeta e dramaturgo quase que a vida toda. A primeira versão da obra, escrita entre 1772 e 1775, em plena era

¹⁸ HORTA, *Música Clássica em CD: guia para uma discoteca básica*, 1997, p. 185.

¹⁹ SADIE, S. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*, 1994, p. 376.

do movimento estético *Sturm und Drang*, recebeu mais tarde, quando o texto foi reencontrado pelo escritor Erich Schmidt, a designação de *Urfaust*.²⁰ Em 1808, mais de trinta anos após a primeira versão, é publicado “Fausto, 1ª parte”, em que o autor mescla fecundamente a estética do Classicismo de Weimar com os traços pré-românticos do *Sturm und Drang*. A 2ª parte de Fausto só será concluída poucos meses antes de sua morte, em 1832. O cântico *Gretchen am Spinnrade* faz parte do “Fausto, 1ª parte” e se compõe de versos cheios de inquietação, pronunciados por Gretchen, enamorada de Fausto, sozinha, em seu quarto: a quadra “Fugiu-me a paz/ do coração;/ já não a encontro,/ procuro-a em vão” é três vezes retomada no interior do poema. É o canto da mulher apaixonada, que anseia loucamente pelo seu amado: “Só por ele olho/ do quarto afora, / só por ele ando/ na rua agora (...) Meu peito anela/ por seus abraços. / Pudesse eu tê-lo/ sem fim nos braços”.²¹ Há alusões, nos versos, à lírica amorosa do *Cântico dos Cânticos*, de Salomão, que Goethe teria traduzido parcialmente em 1775. *Gretchen am Spinnrade* se localiza no Fausto duas cenas antes de ser consumada a relação amorosa de Gretchen e Fausto, da qual resultaria o nascimento de um filho. Esses versos amorosos pronunciados por Gretchen junto à roca de fiar, sozinha, foram musicados por outros compositores, além de Schubert: por Berlioz, Wagner, Verdi. E na música de Schubert, a inquietação, o lirismo e a dramaticidade, que acompanham os anseios de Gretchen, invadem as notas, os acordes, as combinações melódicas.

Mas por que *Gretchen am Spinnrade* e não outro *lied* de Schubert/Goethe? Os irmãos Taviani, pensamos nós, vislumbraram afinidades trágicas e eletivas entre as personagens Otilie e Gretchen. Ambas são consideradas infanticidas: Otilie, mesmo que sem culpa, por ter deixado morrer, afogado, o filho de Eduard, seu amado. Como punição a seu ato desastrado, renunciou para

²⁰ Em português denominada: Fausto Zero (no Brasil, tradução de Christine Röhrig, editada pela primeira vez em 2001 pela Cosac Naify).

²¹ GOETHE, J. W. *Fausto: uma tragédia* — Primeira Parte, 2006, p. 373.

sempre ao amor de sua vida. Assim ela se expõe à Charlotte: “Estou decidida (...) e quero que saiba agora o que decidi. Jamais serei de Eduard. De maneira cruel, Deus me abriu os olhos, fazendo-me ver o crime em que me envolvi. Quero expiá-lo; e que ninguém tente dissuadir-me de meu propósito!” (GOETHE, 1992, p. 238). Gretchen, desesperada, humilhada por seu irmão como prostituta, abandonada por Fausto, mata por afogamento a criança. Nos versos de *Fausto*, a criança morta assim se expressa: “Minha mãe, a perdida,/ que me matou!/ Meu pai malandro,/ que me trouxe!/ Minha irmãzinha pequenina/ a ossada na campina/ guardou, junto à lagoa;/ Passarinho fiquei que no ar se empina;/ Voa-te embora, voa, voa” (GOETHE, 2006, p. 503).

Ambas, jovens e bonitas, sofrem infinitamente as dores de um amor frustrado, que só a morte trágica imortalizá-lo-á: Otilie se deixa morrer por inanição; Gretchen é decapitada. “Só então a moral celebra seu triunfo” (GOETHE *apud* BENJAMIN, 2009, p. 41).

Inspirado na dramaticidade literária e musical de *Gretchen am Spinnrade*, de Schubert, Carlo Crivelli, compõe, a partir de variações e recomposições do tema, a marcante trilha sonora do filme que, em momentos tensos e agônicos, potencializada pela mistura infinda do jogo das cores e sombras, acompanha os olhares atentos e penetrantes da câmera. Por exemplo, ao saber da carta de recomendação que poderia resultar na partida do Capitão, Charlotte é tomada de temores e pressentimentos, perde o controle por instantes, caminha como se pudesse fugir ao que antevê, e sua vertigem parece tomar conta da tela. O tema musical volta intenso pela primeira vez, desde a alegoria da abertura, e se aliam vários recursos que envolvem o público nas sensações da personagem. A composição é tensa, com roupagens dissonantes, alterna-se luz e penumbra; a câmera é inquieta e vaga entre os corredores da propriedade como se tateasse os passos em uma fuga por um labirinto; a sombra retumbante avança, até que se imprime pelos olhos da câmera uma variação nos sentidos. A tensão desse movimento/momento é ainda mais aguda dadas a suavidade e harmonia com que a câmera, desde o início da narrativa, permite

ao olhar passear tranquilamente pelas cenas. Os Taviani utilizam todos os elementos de que dispõem para imprimir certo efeito estético, sensível.²²

As lentes são os olhos dos cineastas, partilhados com o público. Agem e reagem, aguçando a sensibilidade, a percepção e a reflexão. Na emblemática cena em que se realizam, na intimidade da imaginação e do desejo de cada personagem, as atrações que provocam as trocas dos casais, a câmara é capaz de conduzir o espectador pela subjetividade de cada um. Enquanto Charlotte recebe em seu leito o marido, mas com o coração inteiramente dedicado ao Capitão, e Eduard a encontra em meio aos desejos lancinantes que o lançam a Ottilie, a luminosidade é sombria, azulada, opaca. No ambiente onírico, a música parece acompanhar um trágico pesadelo e a câmara surpreendentemente só revela os desejos de cada um: como se penetrasse os pensamentos mais secretos, nos faz ver Capitão e Charlotte, Ottilie e Eduard, numa dupla traição, fruto de afinidades incontrolláveis para os quatro, que jamais se concretiza a não ser na mais íntima subjetividade, na visão dos desejos de cada um.

* * * * *

E os elementos políticos e críticos presentes no romance *As Afinidades Eletivas*, bem como em sua recriação cinematográfica? Para Adorno a sociedade aparece na obra de arte tanto mais autenticamente quanto menos é intentada; em toda a arte ainda possível, a crítica social deve ser erigida em forma de diminuir o conteúdo social manifesto; nela é social o seu movimento imanente contra a sociedade. O engajamento não se revela diretamente nas obras de arte; estas não podem adotar uma posição política de forma explícita. Se elas, no entanto o fazem, isto só se dá de maneira

²² Não vamos aqui analisar enquadramentos, planos, angulações, detalhes, panoramas, mas destacar alguns elementos importantes para a construção da narrativa fílmica, sobretudo focalizando aspectos sensoriais, ligados à produção de sentidos.

periférica; o seu verdadeiro efeito social é indireto: participação no espírito que contribui, por processos subterrâneos, para a transformação da sociedade. E exemplifica, mostrando que

“Obras sem tendência política, como o *Werther* contribuíram consideravelmente para a emancipação da consciência burguesa na Alemanha. Ao apresentar o choque entre a sociedade e o sentimento daquele que se sentia mal amado até à sua aniquilação, Goethe protestava eficazmente contra o espírito pequeno-burguês endurecido, sem o nomear” (ADORNO, 2011, p. 254; 271; 277).

Coisas semelhantes se poderiam dizer de *As Afinidades Eletivas* de Goethe. Este romance/novela foi considerado “fatalista” pelos críticos do início do século XIX, preocupados com os fundamentos cristãos da civilização europeia, e “imoral” pelo senso comum da época, zeloso na manutenção dos princípios éticos vigentes. Mas de onde vem o escândalo que silencia ou enraivece os contemporâneos de Goethe? Segundo a comentarista Rosenfield,

Os ataques dos mais diversos críticos visam, frequentemente, a ambiguidade das figuras, das ações e dos acontecimentos que parecem escapar das categorias convencionais da sensibilidade ética da época. Aquilo que pensam, dizem e querem as personagens sempre sofre uma leve torção na alquimia da execução prática, revertendo-se e assumindo feições que contradizem as intenções e os desígnios conscientes de seus autores (ROSENFIELD *apud* GOETHE, 1992, p 11).

Para Rosenfield, a ambiguidade aparece nas personagens na afirmação de duas atitudes que se aproximam, mas que se contrapõem substancialmente: *Wahl* (escolha) e *Entscheidung* (decisão). O título mesmo do romance *Wahlverwandtschaften*²³ (*Afinidades Eletivas*) remete a esse problema, à dimensão ética da ação humana, que pode ser chamada “livre” e “racional” apenas

²³ *Verwandtschaft* = afinidade, parentesco e *Wahl* = escolha.

quando consegue fazer o salto das “escolhas” naturais e espontâneas para as “decisões”. Por mais educadas, esclarecidas e bem intencionadas que sejam as personagens do romance, elas não parecem jamais passar de suas escolhas espontâneas e irracionais para decisões pessoais. A explicação da realidade química (quatro elementos, unidos até então dois a dois, que, entrando em contato, abandonam a sua união anterior e formam novas) através de metáforas antropomórficas (atração e união entre homens e mulheres) sugere a possibilidade de a ordem dos fenômenos naturais invadir a ordem humana, influenciando as escolhas e retardando ou dificultando as decisões.

É importante observar – diz Rosenfield – que os acontecimentos funestos são menos as consequências de atos apaixonados e impulsionados por uma necessidade inevitável do que o resultado de intermináveis hesitações, recuos e adiamentos que postergam qualquer decisão (1992 p. 17-18).

O romance de Goethe funciona como um sismógrafo que detecta os paradoxos da consciência racional que se afirmou com a *Aufklärung*. No simulacro da liberdade e da racionalidade triunfantes do Século das Luzes, ele nos mostra continuamente os atos falhos da razão: as relutâncias, as dissimulações, os pressentimentos da racional Charlotte; as oscilações abruptas e constantes do mimado Eduard; as penumbras, as sombras e o silêncio obstinado de Otilie. O romance de Goethe, mesmo eivado de dimensões trágicas, é o avesso da tragédia grega. Nesta, a personagem se transforma em herói por não se deixar levar passivamente por seu destino. Assume-o como se fosse sua vontade e não apenas como uma necessidade divina, e paga seu ato de soberba com a própria morte. Mas nessa ousadia radical, se livra dos decretos míticos e afirma a liberdade da razão humana. As personagens de *As Afinidades Eletivas* não conseguem passar das “escolhas” para as “decisões”, se deixam levar pelas forças naturais e psicológicas e se refugiam no esquecimento da vida (Eduard e Otilie se deixam morrer) ou na frustração do desencontro (Charlotte diz ao

capitão: “Não é nossa a culpa se fomos infelizes, mas também não merecemos ser felizes juntos” (GOETHE, 1992, p. 237)).

O debate sobre o estatuto ético do casamento perpassa os movimentos do romance. Logo no primeiro capítulo da primeira parte, Goethe destaca algumas razões do casamento civil burguês, todas elas de ordem material e exteriores à vontade e ao livre agir do sujeito:

Quando jovens – diz Charlotte a Eduard – amávamo-nos de todo o coração; fomos separados; você de mim, porque a cobiça insaciável de seu pai uniu-o a uma mulher rica e mais velha; eu de você, porque sem muitas perspectivas, tive de dar minha mão a um homem abastado e honrado, mas a quem não amava. Ficamos livres de novo; você primeiro, ao herdar de sua mãezinha uma grande fortuna; eu mais tarde, justamente na época em que você retornava de suas viagens. Aí nos reencontramos” (GOETHE, 1992, p. 25).

Eduard e Charlotte são apresentados como um casal esclarecido e experiente; reencontram-se na maturidade e se unem na liberdade, virtudes que deveriam precavê-los contra os excessos da paixão e das perturbações irracionais; mas é justamente o que não acontece. No capítulo nono da primeira parte, no contexto do surgimento de novas afinidades eletivas, Goethe introduz a presença indiscreta de um outro casal, o Conde e a Baronesa. Eles já eram casados, quando se apaixonaram um pelo outro. A Baronesa conseguiu o divórcio, mas o Conde não. Como tinham dificuldade em se encontrar durante o inverno, no verão compensavam-se com viagens de recreio e em estações balneárias. Eram amigos de Eduard e Charlotte. Durante a refeição que ofereceram ao casal visitante, a conversa se voltou para as dificuldades da manutenção do casamento. E o Conde assim falou:

Adoramos imaginar as coisas terrenas como duradouras, sobretudo as uniões matrimoniais, e, nesse caso, as comédias vistas repetidas vezes induzem-nos a tais ilusões, que não condizem com a marcha do mundo. Na comédia, vemos o casamento como objetivo último de um

desejo adiado, ao longo de vários atos, por obstáculos, e, no momento em que é alcançado, cai o pano, e essa satisfação momentânea fica repercutindo em nós. A realidade é diferente; a representação continua atrás do pano e, se ele se reerguesse, preferiríamos não ver, nem ouvir mais nada” (GOETHE, 1992, p. 86).

Goethe nos faz entender que não são apenas as personagens que questionam o casamento, mas ele mesmo se mostra, em suas entranhas, como uma instituição norteadada pela cobiça e coerção das pessoas e das famílias. Distintas pela nobreza dos títulos, permanecem envoltas nos dilemas que o decoro social e os sentimentos lhes imprimem. E enquanto, de um lado, no desenrolar da novela, Eduard e Charlotte — que se reencontraram na maturidade depois de uma primeira experiência matrimonial — se apaixonam por outras pessoas que com eles convivem, mas não conseguem realizar com elas o sonho de felicidade, porque circunstâncias externas ou forças naturais e psicológicas não o permitem; de outro lado, o senhor Mittler, que no romance representa o senso comum da época, é um defensor convicto do casamento, fundamentado antes na enumeração de comodidades que em razões propriamente éticas. O romance e a recriação fílmica avançam assim por questões cruciais e colocam frente a frente dilemas intensos que perpassam as relações entre os homens, entre a subjetividade e a objetividade, entre o impulso dos sentimentos e a coerência racional. Aproximam-se das afinidades eletivas, da natureza e dos homens, e diante do limite, expõem dilemas de morte e vida. No dizer de Germaine de Staël em *D'Allemagne* (1810), “a obra revela um conhecimento profundo e desalentador do coração humano, na qual a vida aparece indiferente” (*apud* BENJAMIN, 2009, p. 36).

Para Adorno, a obra de arte diz sempre algo sobre o estado do mundo; ela é historiografia inconsciente de seu tempo; o trabalho do crítico é decifrar essa operação. E a obra de arte se manifesta como historiografia através de sua formalização estética. A forma é, para Adorno, conteúdo sedimentado, formalização da

experiência histórica; decifrando a forma estão-se decifrando aspectos decisivos do mundo em que a obra de arte foi construída. “A forma age como um ímã que organiza os elementos da empiria de um modo que os torna estranhos ao contexto de sua existência extra-estética, e só assim eles podem assenhorear-se da sua essência extra-estética” (2011, p. 254). No trabalho do crítico permanece, em certo sentido, a proposta benjaminiana de iluminar a obra por ela mesma.²⁴ Para Benjamin, a dimensão estética expressa no belo de uma obra de arte não se dá a revelar por inteiro, pois o conteúdo objetivo é visível, mas o “conteúdo de verdade” da arte se mantém sempre oculto”. (Cf. BENJAMIN, 2009, p. 13-14). O enigmático e o misterioso na obra de arte intensificam a consciência e aguçam as possibilidades de percepção sobre o estado do mundo.

Em *Afinidades Eletivas* dos Taviani toda expressão poética e política, lírica e crítica, está presente, perpassada pela inter-relação forma-conteúdo. Agostina, a serviçal que, ao atender o pedido de Otilie de não lhe servir qualquer alimento, foi cúmplice involuntária da agonia e morte da jovem, ocupa nas cenas finais do filme um lugar de destaque. Com a consciência tomada pela culpa e pelo arrependimento, transtornada diante da intensificação dos acontecimentos, lamenta em prantos a morte de Otilie e, com medo do próprio destino, foge pela mata. No livro (aliás, onde seu nome é Nani), sai de cena aí. No filme, porém, mobiliza os sentidos do público até o último quadro e desfila na tela seu tormento, atravessando as colinas da propriedade com suas vestes vermelhas, sem destino.

O vermelho, cor grave e solene para Goethe, é pincelado com meticuloso cuidado pelos Taviani ao longo de todo filme. Acompanha sutilmente os caminhos de Otilie, colorindo pouco a pouco cada uma de suas vestes até tomá-las densamente em seu cortejo fúnebre; contrasta em sangue com o branco da neve quando Eduard, numa espécie de martírio, é ferido durante uma guerra na Europa; está também enfaticamente presente em dois momentos

²⁴ Tarefa, aliás, que o crítico e filósofo alemão buscou realizar no ensaio sobre *As Afinidades Eletivas*, citado neste trabalho.

cênicos que retratam grande contrariedade das personagens: quando Charlotte, na primeira vez, e Ottilie, na outra, esmigalham uma rosa e uma fruta vermelha, exprimindo intensa consternação; está nas vestes de Agostina. Além de seriedade e distinção, na *Doutrina das Cores* o vermelho exprime a tensão máxima; é, como cor, alcançável apenas por meio da intensificação das duas cores puras, o azul e o amarelo. Resulta da tensão de duas polaridades: da intensificação da ação, luz e força do amarelo; da intensificação da privação, sombra e fraqueza do azul (GOETHE, 1993, p. 123). “É bem possível que no dia do Juízo Final essa tonalidade se espalhe pelo céu e pela terra” (*idem*, 1993, p. 145).

Ao falar dos efeitos sensíveis e morais – estéticos – das cores por atuarem sobre a visão e sobre a alma, Goethe deixa uma provocação para os artistas que parece ter inspirado os Taviani em sua recriação sóbria e harmoniosa de *Afinidades*. Seja no romance, do qual parecem ter lido tanto a dimensão clássica quanto a romântica, seja na Gretchen de Fausto, na qual inspiraram toda dramaticidade que ressoa na narrativa, seja na leitura sensível do fenômeno das cores, traduzida na tela com delicada aplicação, os cineastas acompanham passo a passo esse Goethe, como se quisessem dizer algo com ele, além dele. Sem o nomear, deslocam a percepção entre som, luz, imagem, texto; mobilizam os sentidos do poético ao político, com uma sutileza mais rara que em *Os Subversivos* do início da carreira, por exemplo.

O último quadro, culminância da narrativa, não tem propriamente desfecho. Vem logo depois que Charlotte, já viúva, despede-se do capitão e dissipa a preocupação com o desaparecimento da atormentada Agostina: “ela vai voltar”. A câmera acompanha a saída do capitão, a cavalo, pela estrada e desloca-se pelas colinas, ampliando o horizonte. Na paisagem, a figura errante de Agostina grita e chora sua dolosa angústia, cortando a tela em seu vestido vermelho – da esquerda para a direita, como se escrevesse algo. A culminância, afirma Goethe sobre as cores, resulta de uma intensificação progressiva, e esta do

adensamento, da saturação. Mas há mobilidade nas cores goethianas. O vermelho pode tender ao equilíbrio.

Se no amarelo e no azul vimos uma intensificação progressiva até o vermelho e se então observarmos nossos sentimentos, pode-se supor que na união dos polos intensificados ocorrerá um apaziguamento, que podemos definir como satisfação ideal” (GOETHE, 1993, p. 144).

Goethe escreve sob o impacto das invasões napoleônicas e o “desmonte” revolucionário da passagem do XVIII para o XIX — tema caro também aos Taviani. Os irmãos compõem sua narrativa numa Europa ainda surpresa ante os efeitos de uma outra unificação, sem armas, mas com acordos e ideologias poderosas. Alegoricamente, na errância rubra de Agostina, talvez digam algo sobre essa expectativa, na ambivalência entre o apaziguamento e a intensificação. Deslocam-nos, assim, da simbologia à política, da forma para o conteúdo, da experiência estética à história.

Referências

- ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BACKES, M. Prefácio, Notas e Comentários. In GOETHE, J. W. **Os Sofrimentos do Jovem Werther**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001.
- BACKES, M. **A Arte do Combate**: a literatura alemã em cento e poucas chispas poéticas e outros tantos comentários. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- BENJAMIN, W. As afinidades eletivas de Goethe. In **Ensaio reunidos**: escritos sobre Goethe. Trad. Mônica K. Bornebusch et alii. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- CARPEAUX, O. M. Prosa e Ficção do Romantismo. In GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARVALHO, L. F. **Sobre o filme Lavoura Arcaica**: entrevista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

DE PAULA, J. A. Afinidades eletivas e pensamento econômico: 1870-1914. In **Kriterion**, vol. 46, nº 111. Belo Horizonte Jan/Jun 2005.

GOETHE, J. W. **As Afinidades Eletivas**. Trad. de Erlon José Paschoal. Prefácios e Notas de Kathrin H. Rosenfield. 3ª edição. São Paulo: Nova Alexandria, 1998.

GOETHE, J. W. **Doutrina das Cores**. Apresentação, tradução, seleção e notas de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOETHE, J. W. **Fausto: uma tragédia** — Primeira Parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentário e notas de Marcus Vinicius Mazzari. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOETHE, J. W. **Os Sofrimentos do Jovem Werther**. Tradução, Prefácio, Comentários e Notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001.

GOETHE, J. W. **Viagem à Itália 1786-1788**. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HORTA, L. P. **Música Clássica em CD**: guia para uma discoteca básica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

ROSENFELD, K. H. Prefácio e Notas. In GOETHE, J. W. **As Afinidades Eletivas**. Tradução de Erlon José Paschoal. 3ª edição. São Paulo: Nova Alexandria, 1998.

SACCOMANDI, H. Entrevista, Taviani. **Folha de São Paulo**, 16 mai. 1995, Ilustrada, p. 5.

SADIE, S. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editot, 1994.

SCHUBERT, F. **Gretchen am Spinnrade**. In SCHUBERT, F. Goethe Lieder, vol. 2, Naxos, 2002.

TAVIANI, P. e TAVIANI, V. **Le Affinità Elettive**. Filme. Co-produção: Itália/França. 1996. Distribuidora: Versátil. Duração: 134 minutos; colorido.

VIII

A formação emancipadora no admirável mundo globalizado, 2009 ¹

A questão que coloco para refletir sobre a temática desta mesa-redonda – Formação emancipadora e racionalidade instrumental – é a seguinte: é possível ainda uma formação emancipadora em época de capitalismo global? Vou analisar essa questão a partir de dois pensadores críticos do vertiginoso desenvolvimento da tecnologia e de suas influências impiedosas nas relações sociais da contemporaneidade: Aldoux Huxley e Theodor Adorno.

Huxley, em seu romance *Brave New World – Admirável mundo novo* –, escrito em 1932, na Inglaterra, imagina um futuro no qual o domínio quase total das técnicas e do saber científico, o culto à máquina e à racionalização, produzem uma sociedade integralmente administrada, em que as pessoas não conhecem o esforço e nem a dor, e também são privadas das emoções e da liberdade. O lema planetário do admirável mundo novo se expressa nesta tríade: Comunidade, Identidade e Estabilidade. Pela “comunidade”, o indivíduo fica incondicionalmente submetido ao funcionamento do todo: “cada um pertence a todos”; “cada um é de todos” são as expressões (des)individualizantes que falam pelos homens-massa. “Identidade” significa a extinção das diferenças individuais, fato esse que tem início *ab ovo*, a partir da procriação artificial pelo Processo Bokanovsky – um mesmo ovo que produz vintenas de gêmeos de uma só vez: “Homens e mulheres

¹ Este ensaio foi publicado como capítulo do livro *Sobre Filosofia e Educação: racionalidade, diversidade e formação pedagógica*, organizado por Ângelo Vítório Cenci, Claudio Almir Dalbosco e Eldon H. Mühl e publicado pela Editora da Universidade de Passo Fundo, na cidade de Passo Fundo, RS, em 2009, p. 239-252.

padronizados, em grupos uniformes. Todo o pessoal de uma pequena usina constituídos pelos produtos de um único ovo bokanovskizado. Noventa e seis gêmeos idênticos fazendo funcionar noventa e seis máquinas idênticas!”².

A estabilidade se manifesta pelo desaparecimento das tensões econômicas e pelo conformismo integral dos membros desse novo planeta. Homens e mulheres padronizados, em grupos uniformes que amam o destino social a que não podem escapar. E o instrumento principal para a realização do lema planetário e para a formação do novo homem para o mundo novo tinha nome próprio: *conditioning* – condicionamento. Pelo controle técnico do consciente e do inconsciente nos primeiros estágios de vida, pelo uso intensivo e constante do processo neopavloviano e da hipnopedia (aprendizagem durante o sono) se obtinha a adaptação perfeita ao novo sistema e a ordem social era mantida. “Em suma, a hipnopedia. A maior força moralizadora e socializante de todos os tempos” (HUXLEY, 2005, p. 39-40). Em 1937, cinco anos após a publicação do *Brave New World*, Huxley deixa a Inglaterra e foi em busca do mundo novo. Mudou-se, inicialmente, para Los Angeles, Califórnia, e, um ano depois, no auge de sua carreira como escritor, chegou a Hollywood como um de seus mais bem remunerados roteiristas.

Theodor W. Adorno, alemão, filho de judeu, de formação marxista, filósofo e músico, refugiado político nos Estados Unidos desde 1938 – fugira das garras do nazismo de Hitler –, contemporâneo de Huxley na Califórnia, escreveu o ensaio *Aldous Huxley e a utopia* (1942), em que analisa criticamente o livro *Admirável mundo novo*, na época, *best seller*. O ensaio foi elaborado no contexto de um seminário do Instituto de Pesquisa Social, organizado em Los Angeles em 1942, no qual Herbert Marcuse se referiu à obra de Huxley e Adorno apresentou suas “Teses sobre a Necessidade”. Adorno era bolsista-pesquisador do Instituto, na ocasião, dirigido por Max Horkheimer. 1942 foi o ano em que os dois pensadores frankfurtianos iniciaram a elaboração do

² HUXLEY, A. *Admirável Mundo Novo*, 2005, p. 14.

memorável *Dialética do Esclarecimento*. 1943 foi o ano em que Adorno conhece Thomas Mann, em Los Angeles, e participa com o escritor da construção do romance *Doutor Fausto*: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo.

O ensaio de Adorno *Brave New World* prima pela beleza na expressão, pela densidade da análise e na competência pela crítica. Para Adorno,

O romance é uma fantasia futurista que procura aprender o choque a partir do princípio do desencantamento do mundo, elevar esse princípio ao extremo do absurdo e derivar da compreensão da desumanidade a ideia da dignidade humana. O ponto de partida parece ser a percepção da semelhança universal de tudo o que é produzido em massa, sejam coisas ou homens.³

Huxley, mesmo construindo uma sociedade de homens e mulheres padronizados, em grupos uniformes, em que as diferenças individuais são extintas, não projeta uma sociedade de iguais, como previra Marx; antes, mantém artificialmente pela técnica a divisão de classes, que é estabelecida já no ato da reprodução. São os dirigentes que, através da dosagem maior ou menor de oxigênio, decidem no estado embrionário sobre o pertencimento a esta ou àquela casta, designada com uma letra do alfabeto grego. Os alfas e os betas são membros das castas superiores e os gamas, os deltas e os ípsilones das castas inferiores. Vejam esta observação de um dos pertencentes à casta superior:

As crianças Alfas vestem roupas cinzentas. Elas trabalham muito mais do que nós porque são formidavelmente inteligentes. Francamente, estou contentíssimo de ser um Beta, porque não trabalho tanto. E, além disso, nós somos muito superiores aos Gamas e aos Deltas. Os Gamas são broncos. Eles se vestem de verde e as crianças Deltas se vestem de cáqui. Oh, não, não quero brincar

³ ADORNO, *Aldous Huxley e a utopia*, 1998, p. 92.

com crianças Deltas. E os ípsilones são ainda piores. São demasiado broncos para saberem (HUXLEY, 2005, p. 39).

A continuidade da existência de classes é mantida pela procriação artificial, pela educação/cooptação ideológica, pela diferenciação administrativa na distribuição do produto social. Em meio a possibilidades infindas proporcionadas pela técnica, os dirigentes do mundo novo, raciocina Adorno, organizam a humilhação e a regressão (1998, p. 95-96).

A tecnificação da sociedade enquanto expressão primeira da galopante racionalidade instrumental foi trabalhada com detalhes na *Dialética do Esclarecimento*. A *ratio* se fez máquina pela mediação do número, do cálculo, da equação, da padronização e desenvolveu *ad infinitum* sua potencialidade instrumental. Dizem naquele livro Adorno e Horkheimer:

O saber que é poder não conhece nenhuma barreira (...) está a serviço de todos os fins da economia burguesa na fábrica e no campo de batalha (...) A técnica é a essência desse saber (...) o que os homens querem aprender com a natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens. Nada mais importa. (...) O que importa é a *operation*, o procedimento eficaz (1985, p. 20).

Entretanto, essa questão já aparece com força persuasiva no ensaio de Adorno sobre Huxley. Afinal o romancista inglês tinha dado à ciência e a seus peritos o poder infindo de criar um mundo absolutamente tecnologizado. O culto da ferramenta enquanto tal, dissociada de qualquer finalidade objetiva e o amor fetichista a equipamentos – traços evidentes de loucura que marcam as pessoas que se orgulham de seu senso prático – são elevados plenamente a normas de vida no admirável mundo novo. Então, a técnica pode ser compreendida como um processo autônomo? Possui sua própria legalidade? Para Adorno, Huxley atizou o confronto entre o homem e a máquina. Ele atribui à técnica uma culpa que não reside nela mesma, mas é consequência de seu entrelaçamento com as relações sociais de produção (1998, p. 110).

Uma década depois, em 1953, na palestra “Sobre Técnica e Humanismo”, apresentada aos acadêmicos da universidade técnica Kalsruhe, Adorno reforça a afirmação acima num longo, mas brilhante parágrafo:

Sociedade e técnica se encontram entrelaçadas desde o início da nova era, de tal modo que perguntar sobre a prioridade da economia em relação à técnica ou vice-versa significa o mesmo que questionar quem nasceu primeiro: o ovo ou a galinha. E, se eu não me engano, a composição interna do trabalho técnico também é afetada por conta deste fato. Os objetivos sociais não são nada alheios àquilo que teriam que considerar. Não estou me referindo ao fato de que, particularmente, os desenvolvimentos tecnológicos mais decisivos de nosso tempo foram imediatamente criados através de uma paradoxal necessidade social, ou seja, a destruição dos meios de vida. Parece-me que a interdependência social vai mais além: a centralização do poder econômico forçou a própria técnica a tomar, de modo unilateral, o rumo de um sentido centralizado, de tal forma que a racionalização dos procedimentos técnicos é mais benéfica à produtividade do trabalho do que aos próprios trabalhadores.⁴

Para o frankfurtiano, por um lado, se a técnica moderna da humanidade promoveu a prosperidade ou a ruína, isso não se limita à ação do técnico ou da própria técnica em si, mas sim ao uso que a sociedade faz dela e esse uso depende das estruturas sociais objetivas. Por outro lado, a técnica em si poderia voltar-se para si mesma numa sociedade civilizada. Diz ele: “Quando hoje o horror assalta algumas vezes o técnico diante do que gostaria de realizar com seus inventos, então a melhor reação diante do horror seria tentar contribuir para a construção de uma sociedade mais civilizada” (ADORNO, 2000, p. 06). E na *Dialética do Esclarecimento*, já aparece essa reflexão: “No trajeto da mitologia à logística, o pensamento perdeu o elemento da reflexão sobre si mesmo, e hoje a maquinaria mutila os homens mesmo quando os alimenta” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 48). Ou

⁴ ADORNO, *Sobre Técnica e Humanismo*, 2000, p. 02.

seja, no coração da própria técnica, aparentemente neutra, que pode ser usada para o bem ou para o mal, quando integrada a um sistema de opressão, já contém um direcionamento que gera frieza, manipulação e destruição.

A racionalidade instrumental, embutida no e carregada pelo desenvolvimento técnico, se manifesta em todas as outras dimensões do admirável mundo novo. Huxley as explora bem. A racionalização do sexo é uma delas. As crianças são orientadas desde cedo a manterem relações sexuais com parceiros variados, pois “cada um pertence a todos”. Um dos dirigentes do mundo novo contava aos estudantes/estagiários “fatos incríveis” sobre a história do sexo. Dizia ele que durante um período muito longo e até no decurso de gerações ulteriores, os brinquedos eróticos entre as crianças eram considerados anormais e até positivamente imorais e que, portanto, eram rigorosamente reprimidos. E os estudantes davam gargalhadas ao ouvirem essas coisas inusitadas (Huxley, 2005, p. 23). E o mesmo contador de histórias incríveis continua entreteendo os estudantes afirmando que nesse período de repressão sexual havia a família: maridos, esposas, amantes; havia a monogamia e o romantismo. Em toda parte dominava o sentimento de exclusividade entre os casais, a concentração de interesses na família, uma estreita canalização dos impulsos e da energia. E conclui sua conversa exclamando: “Felizes jovens! Nenhum trabalho foi poupado para lhes tornar a vida emocionalmente fácil, para os preservar, tanto quanto possível, até mesmo de ter emoções” (*idem*, 2005, p. 57).

Adorno comenta a maneira como Huxley projeta as relações sexuais nessa sociedade racionalmente avançada, em que os tabus sexuais perderam sua força interna, cedendo espaço à permissão do não-permitido, degradando o prazer a um divertimento mesquinho, ocasião para a satisfação narcisista de quem “ficou” com esta ou aquela pessoa. O aspecto afetivo é cancelado como desperdício de energia sem utilidade social. Deve-se evitar a qualquer preço a emoção. E conclui Adorno seu comentário: “Ao atacar o êxtase, ele ataca ao mesmo tempo o núcleo de qualquer

relação entre os seres humanos, a tentativa de escapar à existência monadológica. Huxley reconhece a relação complementar entre coletivização e atomização” (1998, p. 98-99).

E o interessante nisso tudo é que a racionalização do sexo nos tempos em que Huxley escreveu seu livro tinha se transformado em uma preocupação fundamental para os “progressistas” proprietários dos meios de produção do mundo que se inovava. Antônio Gramsci analisa bem essa questão em seu fragmentário texto “Americanismo e Fordismo”, escrito igualmente na década de 1930. Diz ele:

Deve-se destacar o relevo com que os industriais (especialmente Ford) se interessaram pelas relações sexuais dos seus dependentes e pela acomodação de suas famílias; a aparência de “puritanismo” assumida por este interesse não deve levar a avaliações erradas; a verdade é que não é possível desenvolver o novo tipo de homem solicitado pela racionalização da produção e do trabalho, enquanto o instinto sexual não for absolutamente regulamentado, não for também ele racionalizado.⁵

Huxley encontrou a forma ideal de racionalizar o sexo no novo mundo que se projetava: liberação total para o homem e para a mulher, mas sempre após o horário de trabalho; neste os exércitos de gêmeos produziam organizadamente a subsistência da sociedade.

Os ponteiros dos quatro mil relógios elétricos das quatro mil salas do Centro de Bloomsbury marcavam duas horas e vinte e sete minutos. “Esta colméia industriosa”, como gostava de chamar-lhe o Diretor, estava em pleno zumbido de trabalho. Todos estavam ocupados, tudo se achava em movimento ordenado (*idem*, 2005, p. 179).

Para Adorno, a representação da orgia organizada no romance possui um subtexto que desperta dúvidas sobre a intenção

⁵ GRAMSCI, *Americanismo e Fordismo*, 1980, p. 392.

satírica de Huxley, pois, sua consciência, como a de tantos ingleses emancipados, é pré-formada pelo próprio puritanismo que ele abjura (idem, 1998, p. 99).

Outra dimensão do romance infestada pela racionalidade instrumental são as falsas necessidades, criadas pelo sistema para favorecer o consumo e, por decorrência, a estabilidade. Ouçam a fala de um dos Diretores a um grupo de estudantes:

Nós condicionamos as massas a detestarem o campo, mas, simultaneamente, as condicionamos a adorarem todos os esportes ao ar livre. Ao mesmo tempo, providenciamos para que todos os esportes ao ar livre exijam o emprego de aparelhos complicados. De modo que elas consomem artigos manufaturados, assim como transporte. (HUXLEY, 2005, p. 34).

As falsas necessidades criadas para o consumo dos habitantes dessa sociedade “convenientemente organizada” aparecem em vários momentos do romance. As necessidades materiais básicas teriam sido resolvidas pelo progresso das técnicas; o admirável mundo novo propiciou a seus habitantes comida, trabalho, habitação, locomoção e lazer. As guerras, a fome, o sofrimento, as penúrias foram superadas pela civilização tecnológica; mas o processo de cooptação e de adaptação integral ao sistema exigia para a administração da ordem a criação das falsas necessidades, como, entre outras, a prática de esportes, o cinema sensível, a cópula sem restrição, a ração de soma⁶ e a duração prolongada do próprio processo de trabalho (as sete horas e meia de trabalho diário poderiam ser diminuídas para quatro horas, mas isso aumentaria sobremaneira o consumo de soma). Portanto, o mundo novo tinha resolvido as necessidades materiais básicas de seus habitantes, mas em troca da supressão da liberdade, da eliminação

⁶ O soma é uma droga que permitia fugir da realidade: “E sempre há o soma para acalmar a cólera, para nos reconciliar com os inimigos, para nos tornar pacientes e nos ajudar a suportar os dissabores” (HUXLEY, 2005, p. 137)

da emoção, da padronização da vida. E precisava criar falsas necessidades para evitar possíveis rebeldias.

Toda necessidade humana é medida historicamente no contexto de sua configuração concreta; antes de ser uma invariante biológica, ela se constitui em sua dimensão histórica. A incapacidade de distinguir entre necessidades autênticas e falsas se tornou difícil e sutil na fase atual do capitalismo, em que o consumo e a indústria cultural nos impingem um volume expressivo de mercadorias como necessárias para nos tornarmos indivíduos de nosso tempo. Diz Adorno:

A ideia de que o cinema seja necessário, ao lado da habitação e da alimentação, para a reprodução da força de trabalho é “verdadeira” apenas em um mundo que prepara os homens para a reprodução da força de trabalho, violentando as necessidades humanas de acordo com o interesse da oferta e do controle social.⁷

A televisão, o celular, o note book, a internet, se transformaram em “necessidades” petrificadas e mediadas pelo mercado deste admirável mundo globalizado para manter seus usuários constantemente conectados no ritmo insano do sistema e não terem tempo para pensar, questionar, resistir. No ensaio sobre Huxley, Adorno traz uma afirmação de Horkheimer que merece destaque. Diz o diretor do Instituto de Pesquisa social:

Nós criticamos a cultura de massa não porque ela oferece demais às pessoas ou porque torna suas vidas demasiado seguras (...), mas porque ela contribui para que os homens recebam muito pouco e muita porcaria; para que camadas sociais inteiras vivam, interna e externamente, em uma miséria terrível; para que os homens se resignem a aceitar a injustiça; para que o mundo seja mantido em uma situação tal, que apenas reste a alternativa entre uma catástrofe gigantesca e a conspiração das elites para a garantia de uma paz duvidosa (HORKHEIMER *apud* ADORNO, 1998, p. 105-106).

⁷ ADORNO, *Tesis sobre La necesidad*, 2004, p. 367.

Há uma relação íntima entre as falsas necessidades e a adaptação ao sistema que oprime. Na verdade, as necessidades são geradas e fabricadas em função da adaptação integral no todo e em contraposição à busca da autonomia do indivíduo. Já era assim no tempo de Adorno e Horkheimer, quando criaram a categoria “indústria cultural”. Huxley testemunha sobejamente essa constatação em seu *Brave New World*. E nós podemos divisá-la com toda força em nosso admirável mundo globalizado. O homem contemporâneo se tornou antes de tudo um ser de consumo; se ele não consome é inútil para a sociedade.

O grande cineasta Pasolini, nos anos sessenta do século passado, observou que a sociedade italiana tomava um rumo lamentável e irreversível, padronizando sua população através dos meios de comunicação de massa. E isso constituía para ele um verdadeiro genocídio. A tradição humanista era destituída pela nova cultura de massa e pela nova relação que a tecnologia instituiu entre a produção e o consumo. O poder estava na totalização dos modelos industriais que geravam uma espécie de possessão global das mentalidades pela obsessão de produzir e consumir. Era um poder histórico que tendia a massificar a linguagem e o comportamento, a normalizar os espíritos através da simplificação frenética de todos os códigos, num pragmatismo que caracterizava a sociedade como um tumor central, que atacava o espírito e não poupava ninguém. Nascia o novo homem italiano, obcecado em consumir. Para Pasolini, “esse homem já não tem mais raízes, é uma criatura monstruosa do sistema; eu o creio ‘capaz de tudo’”.⁸

Adorno, na continuidade de seus comentários sobre as falsas necessidades traz uma afirmação, aparentemente ingênua, de Karl Kraus, mas que questiona a fundo a massificação da sociedade capitalista contemporânea: “Deus não criou os homens como produtores e consumidores, mas como homens”. Se assim é, a falta de utilidade não deveria mais ser considerada como uma vergonha. E a adaptação nos moldes consumista perderia o seu sentido. E

⁸ NAZARIO, *Todos os corpos de Pasolini*, 2007, p. 53; 84-85.

conclui Adorno o parágrafo: “Somente então a produtividade agirá sobre a necessidade em um sentido autêntico, não desfigurado: não para saciar o insatisfeito com coisas inúteis, mas para possibilitar que a satisfação se relacione com o mundo sem ter de guiar-se pelo princípio da utilidade universal (1998, p. 107).

Passados quase oitenta anos desde a publicação do livro uma série infinda de fatos confirmam o diagnóstico de Huxley. As novas tecnologias invadiram, soberanas, a sociedade, as igrejas, as escolas, os lares, nossos corpos e espíritos, recriando-nos a sua imagem e semelhança, tornando-nos seres rápidos, precisos, ativos, flexíveis, em perpétuo movimento de adaptação. O sexo, explorado com toda a potencialidade dos novos inventos, entrou de vez em nosso cotidiano, como um processo naturalizado, fácil de ser desejado e consumido, desde que não atrapalhe o processo de produção e de circulação das mercadorias. Uma infinidade de necessidades artificiais foi gerada para satisfazer e locupletar nossa busca insaciável de consumo e nos proporcionar felicidade, a perversa felicidade, manifestada constantemente na loquacidade repetitiva dos protagonistas do admirável mundo novo: *Everybody's happy now*. Por outro lado, uma série infinda de fatos contestam a utopia de Huxley, fazendo deste nosso admirável mundo globalizado uma imitação pífia daquele admirável mundo novo: a fome, as guerras, a destruição, a diferença entre as classes sociais aumentaram e continuam aumentando ainda mais, não obstante as condições concretas criadas pela civilização tecnológica de se acabar com tudo isso.

E a questão educacional por nós colocada no início deste texto – é possível ainda uma formação emancipadora em época de capitalismo global? Adorno, no texto “Educação – para quê?”, de 1966, caracterizava a educação/formação como “a produção de uma consciência verdadeira”. Para ele, dois momentos específicos, que se tensionam entre si, constituem a educação/formação: a autonomia e a adaptação. Diz ele:

A educação seria impotente e ideológica se ignorasse o objetivo de adaptação e não preparasse os homens para se orientarem no mundo. Porém ela seria igualmente questionável se ficasse nisto, produzindo nada além de *well adjusted people*, pessoas bem ajustadas, em consequência do que a situação existente se impõe precisamente no que tem de pior. Nestes termos, desde o início existe no conceito de educação para a consciência e para a racionalidade uma ambiguidade. Talvez não seja possível superá-la no existente, mas certamente não podemos nos desviar dela.⁹

A educação/formação deveria dar condições ao homem de ser autônomo, sem deixar-se de se submeter à realidade do mundo que o circunscreve; e, ao mesmo tempo, de se submeter a esse mesmo mundo, sem, contudo, perder sua autonomia.

No *Admirável Mundo Novo* de Huxley não é possível a produção de uma consciência verdadeira, pois a adaptação ao sistema se fez tão integral que os espaços para a afirmação da autonomia foram comprimidos. Essa realidade administrada é destaque na intervenção sentenciosa de um de seus Diretores: “esse é o segredo da felicidade e da virtude: amar o que se é obrigado a fazer. Tal é a finalidade de todo o condicionamento” (Huxley, 2005, p. 24). Ao final do Romance, Huxley introduz a presença de um “selvagem”, filho de uma civilizada com um habitante de uma longínqua reserva natural, que tinha sido educado, ao mesmo tempo, pela mãe e pelos costumes dos aborígenes, que passara sua infância e juventude entre os indígenas. Encontrados, posteriormente, pelos civilizados, a mãe e o selvagem são conduzidos ao “mundo novo”, mas, como era de se esperar, o “selvagem” não se adapta a ele. Ao mesmo tempo em que ele se encanta com o prodigioso desenvolvimento da civilização tecnológica, se indispõe ferozmente contra os valores dos civilizados. Saliento dois momentos dessa angustiante perturbação.

O “selvagem” tenta impedir a distribuição de soma para os infundáveis gêmeos, que tinham terminado o expediente de trabalho em uma fábrica, e se mete em confusão. “— Mas vocês

⁹ ADORNO, *Educação – para quê?* 1995, p. 143-144.

gostam de ser escravos? Seu rosto estava rubro, seus olhos chamejavam de ardor e indignação. — Gostam de ser bebês? Sim, bebês, choringas e babões. (...) . — Vocês não querem ser livres, ser homens? Nem sequer compreendem o que significa ser homem, o que é a liberdade? (HUXLEY, 2005, p. 258).

O outro momento acontece no encontro do “selvagem” com Mustapha Mond, o dirigente e ideólogo mor do local, aquele que, segundo Adorno, encarna a consciência mais articulada que o *Brave New World* tem de si mesmo. Diante da objeção do “selvagem” de que o homem foi degradado pela civilização total, o dirigente argumenta que numa sociedade adequadamente organizada, como a deles, todos são condicionados de tal modo que ninguém pode deixar de fazer o que deve. E o que se deve fazer é, em geral, tão agradável, deixa-se margem a tão grande número de impulsos naturais, que não há tentações a que se deva resistir. E se alguma vez, por algum acaso infeliz, ocorrer qualquer coisa de desagradável, então há o *soma*, que permite reconciliar-se com os inimigos, tornar-se pacientes e suportar os dissabores. Mas o “selvagem” retruca:

— Mas eu não quero conforto. Quero Deus, quero a poesia, quero o perigo autêntico, quero a liberdade, quero a bondade. Quero o pecado (...) — Sem falar no direito de ficar velho, feio e impotente; no direito de ter sífilis e câncer; no direito de não ter quase nada que comer; no direito de ter piolhos; no direito de viver com a apreensão constante do que poderá acontecer amanhã; no direito de contrair a febre tifóide; no direito de ser torturado por dores indizíveis de toda espécie (*idem*, 2005, p. 290-291).

No *Brave New World* existem as antinomias: de um lado o “hipercivilizado” e bem longe dele, o “selvagem”. Mas não existem as contradições. Elas foram amainadas pelo *conditioning*, pelo enquadramento, pelo soma. A história foi administrada pelo espetacular avanço tecnológico.

Adorno também admite o domínio quase integral do todo sobre o indivíduo no mundo capitalista de seu tempo. Isso se reflete

na continuidade de seu argumento sobre a educação/formação; esta não é abstrata, é histórica, e sua importância em relação à realidade muda progressivamente. E a realidade de seu tempo se tornou tão poderosa ao impor-se sobre o indivíduo, desde a infância, que o processo de adaptação se realiza então de um modo como que automático. E se assim é, avança Adorno, o processo educacional tanto na família, como na escola, na universidade, teria neste momento de conformismo onipresente muito mais a tarefa de fortalecer a resistência que a adaptação. Pelo fato de o processo de adaptação ser tão desmedidamente forçado por todo o contexto em que os homens vivem, “eles precisam impor a adaptação a si mesmos de um modo dorido”, exagerando o realismo em relação a si mesmo. E uma das tarefas educacionais mais decisivas a ser implementada e, já na primeira infância, é a crítica desse realismo supervalorizado (ADORNO, 2003, p. 144-145). Ou seja, para Adorno, apesar de todo dominar de modo desmesurado o indivíduo, ainda há possibilidade de mudança, de resistência.

Huxley, em 1931, traz, como epígrafe do *Brave New World*, uma instigante ponderação de Berdiaeff:

As utopias aparecem como muito mais realizáveis do que se acreditava antigamente. Encontramo-nos atualmente diante de uma questão muito angustiante. Como evitar a sua realização efetiva?... as utopias são realizáveis. A vida marcha em direção às utopias. E talvez um século novo começa, um século em que os intelectuais e as classes ilustradas pensarão os meios para evitar as utopias e para retornar a uma sociedade não utópica, menos “perfeita” e mais livre.

Berdiaeff, pensador russo (1874-1948), inicialmente associado à revolução comunista, de 1917, foi posteriormente, como dissidente, exilado na França. O pensador soviético se referia ao início do século XX. Teria razão ele se os intelectuais e os cientistas no decorrer desse século estivessem realmente preocupados com a condição da humanidade. Mas o que se presenciou, de um modo atroz e descarado, foi a íntima articulação da *intelligentzia* e da

ciência com os interesses do capitalismo global. Dificilmente “os intelectuais e as classes ilustradas” deste novo século, agora o XXI, poderão contribuir para o retorno de uma sociedade menos perfeita, mas mais livre.

Não obstante a constatação dessa triste realidade e mesmo, a partir dela, é preciso, para aqueles que ainda acreditam, continuar desenvolvendo o potencial transformador da educação/formação, que se coloca nos dias de hoje de maneira mais premente que nos dias de Adorno. Emancipar-se, falar com a própria boca, cultivar o inconformismo e a individualidade, desenvolver a arte de fazer experiência e de pensar, são mais do que nunca objetivos fundamentais de uma educação que quer ser crítica, formativa e contribuir para que o indivíduo avance nesse difícil e angustiante processo histórico de se tornar *individuum de facto* numa sociedade que o consome continuamente.

Referências

ADORNO, T.W. Aldous Huxley e a utopia. In ADORNO, T.W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 91-116.

ADORNO, T.W. **Sobre Técnica e Humanismo**. Trad. de Antônio Zuin. São Carlos: UFSCar, 2000 (publicação interna).

ADORNO, T.W. Educação – para quê? In **Educação e Emancipação**. Tradução e Introdução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995, p. 139-154.

ADORNO, T.W. Tesis sobre La necesidad. In ADORNO T.W. **Escritos sociológicos I**. Obra Completa, 8. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 365-368.

GRAMSCI, A. Americanismo e Fordismo. In **Maquiavel, a política e o estado moderno**. Trad. de Luiz Mário Gazzaneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 4ª edição, 1980, p. 375-414.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W. **Dialética do Esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Trad. de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

HUXLEY, A. **Admirável Mundo Novo.** Trad. de Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Editora Globo, 2005.

NAZARIO, L. **Todos os corpos de Pasolini.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

IX

O riso e o trágico na indústria cultural: a catarse administrada, 2006¹

Introdução

Theodor Adorno, no ensaio “Teoria da Semiformação”², escrito em 1959, constatava que a burguesia, quando conquistou o poder nos países europeus, estava mais desenvolvida culturalmente do que os senhores feudais e que sua formação foi um dos fatores fundamentais para sua afirmação como classe hegemônica e para o desempenho de tarefas econômicas e administrativas. Por outro lado, o proletariado inicial, oriundo de camponeses sem propriedade, de pequenos comerciantes e artesãos, mergulhado em prolongadas jornadas de trabalho e em precárias condições de vida, não teve tempo e nem condições para se dedicar às coisas do espírito, para se formar culturalmente. Diz o frankfurtiano: “a desumanização implantada pelo processo capitalista de produção negou aos trabalhadores todos os pressupostos para a formação e, acima de tudo, o ócio” (ADORNO, 2010, p. 14).

O ócio – *il dolce far niente* – seria o tempo livre destinado à restauração das forças desgastadas pelo trabalho, e, sobretudo, o tempo que o trabalhador deveria dispor para reorganizar seus momentos de vida, a partir de seus interesses e necessidades, em atividades que lhe dessem prazer, crescimento espiritual, conhecimentos novos, gosto pela vida; momentos integrais de sua

¹ Este ensaio foi publicado como capítulo do livro *Sociologia da Educação: Leituras e Interpretações*, organizado por Alonso Bezerra de Carvalho; Wilton Carlos L. Silva e editado pela AVERCAMP, São Paulo, 2006, p. 97-112.

² ADORNO, *Teoria da Semiformação*, 2010, p. 07-40.

existência. No entanto, a burguesia, por meio da impotência econômica e da exclusão do ócio, manteve, por muito tempo, o proletariado pobre e ignorante. E quando os trabalhadores, após muitas lutas e revoltas, conseguiram diminuir progressivamente a jornada de trabalho, melhorar o salário e as condições de vida, a burguesia continuou o processo de exclusão, dos trabalhadores, da formação (*Bildung*) pela semiformação (*Halbbildung*). Permaneceu-lhes negando as condições de formação e, em seu lugar, possibilitou-lhes um arremedo de formação.

O tempo livre, agora aparentemente liberado como uma reserva para as coisas do espírito, transforma-se em prolongamento do trabalho e se torna plenamente preenchido pelos encantos da indústria cultural. É conhecida a afirmação de Adorno e Horkheimer de que a indústria cultural se encarrega de “ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noite, até a chegada ao relógio-de-ponto, na manhã seguinte”³. E, nessas condições, como exigir dos trabalhadores que realizem alguma coisa produtiva em seu tempo livre, já que lhes minaram a capacidade criativa e suas expressões de espanto e de resistência?

O “riso e o trágico” são duas manifestações humanas habilmente trabalhadas pela indústria dos bens culturais para manterem as pessoas ocupadas e distraídas e, ao mesmo tempo, interconectadas às infundas informações que invadem seus lares e suas vidas. Por meio do riso e do trágico os trabalhadores, mas não só eles, aliviam suas tensões, apaziguam suas consciências, extravasam seus sentimentos. E não se sentem nem um pouco acrescidos espiritualmente. E o que vamos ver neste ensaio, a partir das análises de Adorno e Horkheimer.

O termo *katharsis* tem origem na medicina antiga. Significa liberação do que é estranho ao organismo e lhe causa perturbações. Purgação, desembaraço, alívio. De bem-estar físico—somático se passa, em Orfeu, para o bem-estar espiritual: catarse é uma forma

³ ADORNO; HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*, 1986, p. 123.

de purificação e absolvição dos atos injustos através de sacrifícios e jogos prazíveis. O homem se sente em paz consigo mesmo e com os outros, se sente livre da culpa que o perseguia, do mal que o incriminava. Em Platão, catarse confirma o sentido primeiro de purificação, de conservação do que traz bem-estar espiritual, de desembaraço de tudo que gera distúrbios, e, além disso, ganha conotações novas: designa libertação da alma em relação ao peso da materialidade corporal, aos prazeres, aos desejos, recolhimento da alma em si mesma, reencontro com a sabedoria.

Aristóteles utiliza frequentemente o termo “catarse” no sentido médico, como purificação, purgação. É também o primeiro a lhe dar uma expressão estética, uma espécie de libertação ou serenidade que a poesia e a música provocam no homem. A tragédia, pela imitação sublime e próxima dos conflitos humanos, por meio das vozes da música e da poesia dramática, suscita nos participantes o terror e a piedade, e, com isso, leva-os à purificação de tais afetos, gerando calma, serenidade. Na Política, ele observa que algumas pessoas, fortemente influenciadas por emoções como piedade, medo e entusiasmo, ao ouvirem os cantos sacros que impressionam a alma, sentem-se como que curadas, purificadas. A purificação, o agradável alívio, manifestações sensíveis da catarse, realizam-se, então, enquanto um fenômeno estético.

Goethe retorna à interpretação aristotélica da catarse, enfatizando o equilíbrio das emoções que a arte trágica traz ao espectador, depois de ter suscitado nele essas mesmas emoções. O fenômeno conserva sua dimensão médica, sana o espírito e o corpo; não anula as emoções humanas, mas reduz as tensões nelas presentes a um nível em que a razão possa, serenamente, administrá-las. À semelhança da tragédia grega, as obras de arte, particularmente a música e a literatura, podem desenvolver nos leitores e nos ouvintes uma função catártica.⁴

Para Nietzsche -- que lamenta o desaparecimento, no mundo contemporâneo, do potencial libertador da tragédia grega --, na

⁴ ABBGNANO, *Dicionário de Filosofia*: verbete “Catarse”, 1970, p. 113.

arte dionisíaca, o homem era arrebatado até a exaltação máxima de todas as suas faculdades, experimentava e queria exprimir sentimentos até então desconhecidos, e, ao mesmo tempo que participava integralmente do sofrimento da existência, participava também da sabedoria, e, no fundo da alma do mundo, anunciava a verdade. Articulava-se nele as dimensões do prazer, do sofrimento, do conhecimento e da liberação.⁵

No processo de onipresença da semiformação cultural no mundo contemporâneo, o que se percebe é a progressiva despoticização da catarse. Aquilo que perturba, que é estranho ao organismo, ao espírito, não é mais purgado, pela arte, e sim camuflado, escondido atrás de luzes e cores cintilantes. Tem-se uma aparente e momentânea sensação de alívio. As paixões terríveis que derrubavam os homens e lhes mostravam toda sua fragilidade, apresentando-lhes os aspectos da crueldade da existência, são agora edulcoradas, de forma corriqueira e vibrante, durante e principalmente nos finais felizes dos filmes e das novelas. E com isso repassa-se ao espectador, continuamente, a mensagem de que a vida humana, qualquer que seja ela, é concomitantemente um affaire perigoso e agradável, passível sempre de um final feliz, desde que se possa, nesse trajeto, dominar, com maior segurança, impulsos irracionais e estar de acordo com a existência reproduzida.

A arte séria, bem como a filosofia antiga, são frutos da cisão entre intelectuais e trabalhadores manuais. Para que uns poucos pudessem realizar expressões imortais da alta cultura ou usufruir esteticamente da essência purificadora das obras-primas era preciso que a maioria dos mortais trabalhasse duro, gerando alimento, calor, segurança. Hoje, a arte degenerada industrial — ao mesmo tempo em que o usufruto de suas produções se encontra cada vez mais à disposição de todos os clientes — leva ao extremo a contradição entre produtores e consumidores de cultura: estes últimos não têm necessidade de elaborar a mais simples cogitação, a equipe de produção pensa o tempo todo por eles. Enquanto a arte

⁵ NIETZSCHE, *Origem da tragédia*, p. 49; 84.

séria, expressão estética de um sofrimento sublimado, assume contradições reais, aponta dissonâncias de seu tempo, e, como *promesse de bonheur*, mesmo vivendo na era da troca, antecipa um mundo não mais regido pelo mercado, a obra aligeirada industrial extirpa, de sua forma estética, os elementos críticos presentes na cultura, explicita a todo momento seu caráter afirmativo e glorifica perenemente o sempre dado.⁶ A televisão, o rádio, o cinema e as mais “diferentes” revistas das milhares de bancas espalhadas pela pólis entoam, festivas, sempre ao mesmo tempo e sintonizadamente, o repetido refrão: eis a realidade como é, como deve ser e como será. O que é salutar é o que se repete, como os processos cíclicos da natureza e da indústria. As modelos desnudadas nas revistas eternamente sorriem para os passantes agitados do dia a dia; a toda hora ecoa, nos milhares e diversificados aparelhos de som, a música de sucesso do momento (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 124 e seguintes). Se um dos resultados benfazejos da catarse estética era gerar, em seus participantes, a purgação espiritual para que pudessem aguçar os elementos de resistência e de confronto à realidade adversa, na arte sem sonho destinada ao consumo, o que se processa é uma catarse às avessas: sua pseudopoética leva os participantes à identificação integral com o todo, à fusão impessoal com o real.

As obras de arte são ascéticas e sem pudor; a indústria cultural é pornográfica e puritana, afirmaram os pensadores frankfurtianos na *Dialética do Esclarecimento* (*idem*, 1986, p. 131). São ascéticas, as obras de arte, enquanto desafiam seus criadores e recriadores a se elevarem (ascenderem), por meio de exercícios efetivos de recolhimento e interpretação, além dos aspectos imediatos e grosseiros do artefato, em busca da plenitude de seu sentido, nunca dado, nunca esgotado. E nesse ensaio de elevação, enlevação, ascetismo, elas desenvolvem, em seus admiradores a sensibilidade crítica, a dimensão ética, a expressão estética. As obras de arte são também sem pudor, porque enquanto apresentam

⁶ ROUANET, *Teoria Crítica e Psicanálise*, 1998, p. 118-119.

a realidade ultrajada, com suas vestes rompidas, desnudam sua intimidade e revogam a humilhação de sua paixão. O olhar nu, que lhe gera tristeza pelo conhecimento das mazelas da vida, desperta-lhe prazer pela perspectiva de uma promessa de mudança, mesmo que ainda não realizada.

A indústria cultural, por sua vez, é *pornográfica e puritana*. Ao mesmo tempo em que explora o lado luxurioso dos indivíduos e das circunstâncias, expondo repetida e explicitamente o objeto do desejo, banalizando-o, nega-o, astutamente, a seus consumidores; expõe de maneira ostensiva as cenas de sexo, excitando, assim, o prazer preliminar nos espectadores, porém os deixa frustrados pela não realização desse mesmo prazer⁷. A indústria cultural não eleva asceticamente seus frequentadores, não sublima suas pulsões, e, no fundo, torna-se rigorosa na aplicação da moral sexual, pois a desordem e a orgia são prejudiciais ao próprio sistema, perturbam o trabalho e a produção. O indivíduo, no interior de si mesmo e de seus recintos reservados, tem todo direito de explorar sua *performance* sexual, com imagens, aparências, objetos fabricados e consumidos *ad hoc*. Mas ter acesso àquela bela mulher que se lhe oferece a todo momento nas revistas, nas telas, no recinto privativo da internet, isso é coisa para a imaginação, não para as circunstâncias do dia a dia.

Se, na ideia de “formação”, ressoam momentos de finalidade que deveriam levar os indivíduos a ser afirmarem como racionais numa sociedade racional e como seres livres em uma sociedade livre, na realidade da “semiformação”, desenvolvida com a pronta e integral ajuda da indústria cultura], incorpora-se a onipresença do espírito alienado e tudo fica aprisionado nas malhas de socialização. “Por inúmeros canais se oferecem às massas bens de formação cultural. Neutralizados e petrificados, no entanto, ajudam a manter no devido lugar aqueles para os quais nada existe de muito elevado ou caro” (ADORNO, 2010, p. 16).

⁷ TÜRCKE, *Prazeres preliminares – virtualidade – expropriação: indústria cultural hoje*, 1999, p. 55-80.

A dimensão catártica do trágico.

A arte trágica, enquanto processo purificador do indivíduo, encontra-se densamente analisada nos escritos de Nietzsche (1996), particularmente no de 1871. Ao escrever sobre a origem da tragédia grega, ela observa que a criação e o desenvolvimento da arte resultam de seu duplo caráter: ela é, ao mesmo tempo, apolínea e dionisíaca. Apolo é o deus do sonho; Dioniso, o da embriaguez. Com Apolo, a aparência, cheia de beleza, do mundo do sonho, é a condição primeira de todas as artes plásticas, como também uma parte essencial da poesia. O artista examina minuciosamente os sonhos e consegue descobrir, nessa aparência, a verdadeira interpretação da vida; com a ajuda de tais imagens, ele se exercita a tomar contato com a realidade. E não são apenas imagens agradáveis e deliciosas as que o artista descobre dentro de si; também o sombrio, o triste, o sinistro, as contrariedades, as expectativas se desenvolvem sob seu olhar. Apolo, o deus da faculdade criadora de formas, portanto, da expressão, é também o deus da adivinhação, diria, da interpretação a partir dos indícios da aparência. Mais ainda: vamos encontrar, em Apolo, intimamente vinculado às faculdades anteriores, uma outra linha delicada que é a extrema ponderação, o livre domínio de si nas emoções mais violentas e a serena sabedoria nas ações da vida. É o deus da lógica, da coerência interna, do equilíbrio perfeito (NIETZSCHE, 1996, p. 37-43).

Dioniso, por sua vez, representa o mundo da embriaguez, do estado narcótico, em que os homens se liberam de suas amarras culturais, cantam seus hinos, expressam febrilmente seus desejos; representa o excesso de vitalidade presente na renovação primaveril, aquela que alegremente explode em toda a natureza, desperta a vontade de viver no indivíduo, convida-o insistentemente a se aniquilar no total esquecimento de si mesmo, no mergulho absoluto na unidade cósmica.

As características que configuram o espírito apolíneo e o espírito dionisíaco se negam frontalmente, se consideradas em si mesmas. No entanto, na tragédia grega primordial, a tensão entre esses dois espíritos lhe dá força, beleza e expressão artística. “Mas vede” — diz Nietzsche — “Apolo não podia viver sem Dioniso. O titânico ou bárbaro era finalmente uma necessidade tão imperiosa como o olímpico (1996, p. 57). Ele vai mais longe em sua análise ao observar que, se, de um lado, o mito trágico deve ser compreendido como uma representação simbólica da sabedoria dionisíaca, que assume formas próprias graças ao auxílio de processos artísticos apolíneos; de outro, ele conduz o mundo da aparência — da forma artística apolínea — até os limites em que procura negar a si próprio e buscar refúgio no seio da verdadeira e única realidade. E mesmo a manifestação artística, assumindo uma configuração apolínea específica, continuava sempre enxertada e fertilizada pelo húmus da exuberância da vida. Era essa interdependência que dava ritmo, melodia e capacidade de arrebatamento à tragédia grega. E nesse campo intenso de forças, nem o indivíduo era simplesmente tragado pelo todo, da espécie ou da natureza, desintegrando-se, nem o todo perdia sua força poderosa sobre o indivíduo, chamando-o sempre para a espécie, para a natureza (NIETZSCHE, 1996, p. 172-174).

Na com(tr)posição do dionisíaco e do apolíneo, pela arte trágica, realizava-se o processo de elevação, purgação, liberação do ser humano: o processo catártico. Nietzsche reconhece

(...) nas orgias dionisíacas dos Gregos uma significação superior, a de ser festas da redenção liberadora do homem e dias de transfiguração. (...) Nelas, pela primeira vez, o alegre delírio da arte invadiu a natureza; pela primeira vez, nelas, o aniquilamento do princípio de individuação tornou-se um fenômeno artístico (...) a música dionisíaca excitava esses sonhadores com um arrepio de terror (NIETZSCHE, 1996, p. 48-49).

É por isso que a experiência dionisíaca dá ao homem possibilidade de ser poderosamente negativo, crítico, pessimista. Ao mesmo tempo, porém, o conhecimento/visão da verdade horrível anula, no indivíduo, todos os impulsos e motivos de agir. Ele se sente inútil, impotente. O conhecimento verdadeiro mata a ação; para agir, é indispensável que sobre o mundo paire o véu da ilusão. A intervenção do momento apolíneo é fundamental, então, para despertar o homem dionisíaco de seu torpor letárgico e trazê-lo de volta, reforçado, liberado, para as dificuldades terríveis do cotidiano. E a arte apolínea é uma forma de se garantir isso, pois ela é a prodigiosa potência que transfigura, a nossos olhos, as coisas mais horríveis, graças à alegria que sentimos ao ver as aparências, graças à felicidade na libertação que, para nós, nasce da forma exterior, da aparência. Apolo mostra que o mundo dos sofrimentos é necessário, para que o indivíduo seja obrigado a criar a visão libertadora, porque só assim, abismado na contemplação da beleza, permanecerá calmo e cheio de serenidade, mesmo que levado na sua frágil barca por entre as vagas do alto mar (NIETSCHE, 1996, p. 59; 109).

A arte trágica carrega em si, pois, uma dimensão formativa, educativa, auto-reflexiva; ela faz o indivíduo sair da universalidade viscosa do estado dionisíaco, ajudando-o a se constituir como um ser autônomo; desenvolve e potencializa o instinto estético, ávido de formas belas e sublimes; incita o pensamento a ir além da aparência e a apreender o significado mais profundo das coisas.⁸

A tragédia do trágico no mundo da Indústria cultural

Nietzsche, analisando a Alemanha da segunda metade do século XIX, percebe que a cultura deixa de ser desinteressada e se transforma em um bem venal, submetido às leis do mercado. Os organizadores das instituições artísticas e dos estabelecimentos de ensino se tornam "filisteus da cultura", comerciantes dos produtos do espírito. Transformada em mercadoria, a cultura se converte em

⁸ PUCCI, *Um encontro de Adorno e Nietzsche nas Minima moralia*, 2.000, p. 111-122.

máscara, em engodo, perde sua potencialidade crítica, integra-se cada vez mais à sociedade de troca. Nietzsche deflagra contra ela sua impiedosa crítica:

Em nenhuma época artística, a chamada cultura intelectual e a arte verdadeira foram tão estranhas uma à outra, tão divergentes como hoje. Comprendemos por que uma cultura tão miserável odeia a verdadeira arte: receia prever nesta a causadora da sua ruína (NIETZSCHE, 1996, p. 161).

Horkheimer e Adorno (1986), mais de 70 anos depois, no contexto norte-americano das revoluções tecnológicas, retornam e aprofundam as críticas nietzscheanas à cultura “democratizada” e mostram como a sociedade da indústria cultural tem necessidade de administrar o trágico, para que ela continue a se reproduzir febrilmente. O trágico, realidade constitutiva, inscrita desde os primórdios na história desigual dos homens — *homo homini lupus est*⁹ — é aparentemente camuflado, nas sociedades desenvolvidas economicamente, pela atmosfera de camaradagem dos serviços de assistência social e de filantropia. Já que, nessas sociedades, o espírito sanguinário do poder e da repressão se torna mais incisivo e onipresente, é preciso, permanentemente, levantar a bandeira da bondade, da cooperação, para disfarçar o sentimento de frieza de ânimo que perpassa as relações existentes. Essa insistência sobre a bondade é a maneira pela qual a sociedade confessa o sofrimento que ela causa: todos sabem que não podem mais, neste sistema, ajudar-se a si mesmos, e é isso que a ideologia deve levar em conta. Como a sociedade desenvolvida não consegue suprimir o sofrimento de seus membros, então o registra à sua maneira e o planeja, para que o sistema seja preservado, assim também a indústria cultural faz com o trágico: administra-o, e vai buscar, na arte, empréstimos apropriados para torna-lo tolerável. A arte fornece a substância trágica que os mais diversos entretenimentos não podem, por si próprios, desenvolverem, e, no entanto,

⁹ “O homem é lobo do próprio homem”

precisam reproduzir para se aproximarem mais da triste realidade estabelecida. Esta, quanto mais impregnada for pelo sofrimento necessário, tanto mais gerará a impressão de ser grandiosa, poderosa (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 141-142).

Na tragédia grega, os horrores da existência eram atingidos em profundidade e abrangência pela arte, e propiciavam um conhecimento mais aproximado dos fatos. O indivíduo que participava do sofrimento era, também, aquele que participava da sabedoria da vida. A arte surgia, então, como um deus salvador, que trazia consigo o unguento aprazível para suavizar as feridas (NIETZSCHE, 1996, p. 77; 84). O trágico, ao mesmo tempo que era manifestação de resistência desesperada à ameaça mítica, transformava-se em um momento purgativo, emancipatório. Na cultura de massas das sociedades contemporâneas, o trágico perde sua virulência, assume a forma de um destino fatal de todos aqueles que não colaboram com o sistema (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 142-143).

Os autores frankfurtianos captaram bem a fragilidade do trágico nos anos 1940 do século passado. Hoje, mais de 80 anos depois, sua debilidade anunciada se torna mais aguda ainda. Nos filmes hollywoodianos, nas novelas das rádios e TVs, nas revistas semanais, que retratam o cotidiano da vida das pessoas, nos programas de entretenimento, o trágico se apresenta, quase sempre, como o resultado punitivo dos que infringem os valores vigentes, não seguem as prescrições das instituições estabelecidas, querem nadar contra corrente. Ou então o trágico é fruto de um destino, que escapa à programação da sociedade de consumo, e se apresenta como inexplicável, inefável, avassalador, e que suscita nas suas vítimas compaixão, assistência, ajuda dos donos do poder. Não só. Os meios de comunicação, particularmente a TV, ao inundarem as casas dos espectadores de cenas bárbaras e chocantes, extraídas de ângulos que favorecem seus interesses comerciais ou publicitários, colaboram no sentido de banalizar o trágico, tomando-o natural, óbvio, companheiro de nosso dia-a-dia, expressão da implacável sina humana.

Para Adorno e Horkheimer, a cultura, através dos tempos, sempre contribuiu para domar não apenas os instintos bárbaros dos indivíduos, como também, sobretudo, os revolucionários. A cultura industrializada, contudo, vai mais longe ainda. Ela exercita o indivíduo no preenchimento das condições sob as quais ele está autorizado a levar essa vida inexorável. Ao serem continuamente reproduzidas, as situações trágicas, que atingem os espectadores em seu cotidiano, acabam mostrando a todos que, não obstante os sofrimentos, é possível continuar a viver. Basta se dar conta de sua própria nulidade, subscrever a derrota — e já estamos integrados. A sociedade é uma sociedade de desesperados e, por isso mesmo, a presa de bandidos (*Idem*, 1986, p. 144).

É assim que se demite o indivíduo, é assim que se elimina o trágico. Outrora, a tensão entre indivíduo e sociedade era a substância constitutiva da própria sociedade. Ela glorificava "a valentia e a liberdade do sentimento em face de um inimigo poderoso, de uma adversidade sublime, de um problema terrificante (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 144)". Hoje o trágico dissolveu-se na falsa identidade da sociedade e do indivíduo. O desamparado é acolhido pela autoridade que o força a engolir, impiedosamente, sua obstinação. Essa situação faz lembrar os versos de Drummond, em *Eu, Etiqueta*, em que o poeta assim se expressa:

Estou, estou na moda/ É doce estar na moda, ainda que a moda seja
negar minha identidade/ trocá-la por mil, açambarcando todas as
marcas registradas/ todos os logotipos do mercado. / Com que
inocência demito-me de ser/ Eu que antes era e me sabia/ tão
diverso de outros, tão mim-mesmo, / ser pensante, sentinte e
solidário / com outros seres diversos e conscientes/ de sua humana,
invencível condição".¹⁰

Sucedee, então, uma catarse às avessas: o indivíduo desaparece, diluído, nas malhas do todo social, catalogado,

¹⁰ ANDRADE, *Eu Etiqueta*, 1984, p. 85.

numerado e etiquetado. Indivíduo liquidado, trágico eliminado, catarse dissolvida, sociedade reproduzida. E são extraídos os fermentos da crítica e da oposição que levavam os indivíduos a manifestarem sua indignação e sua autonomia contra os valores e os poderes estabelecidos.

A despotencialização da função catártica do riso na indústria cultural

Segundo Freud, o riso tem sua origem no desenvolvimento infantil. Com a repetição de sons e a articulação de palavras, o jogo verbal, daí resultante, desencadeia um prazer ingênuo pelo balbucio do semelhante, pela redescoberta do conhecido. Com o advento da razão, esse prazer é reprimido. O adolescente e o adulto não podem mais se permitir o manejo puramente lúdico dos sons e das palavras, cujo uso está agora sujeito às leis da maioridade racional. A fim de não renunciar totalmente a esse prazer infantil, o adulto recorre a um substituto do jogo, a brincadeira. Esta, por meio de artimanhas, funciona como pretexto para iludir a vigilância da razão, conquistar sua cumplicidade para um exercício regressivo que seria normalmente condenado como irracional (ROUANET, 1998, p. 134). O riso, em sua origem, uma manifestação feliz de humanidade, seria obrigado a se conter, sempre que a racionalidade entra em ação. Mas, mesmo nos momentos em que predomina a razão, o riso, sob formas sutis de expressão, volta a assumir, amiúde, sua função primitiva: pelos momentos irracionais e espontâneos que os adultos criam para externar seus intensos instantes de humanidade, numa feliz regressão infantil, escapulindo assim das malhas da civilização; pelos momentos incisivos de negatividade, em que o riso, catártico, ironiza as façanhas do poder e ajuda a provocar fissuras na estrutura do trono, da cátedra, do altar, da ordem estabelecida. O

*ridendo castigat mores*¹¹, de Horácio, é o riso libertador que fustiga o poder, de Molière a Brecht (ROUANET, 1998, p.134).

Como o que predominou no desenvolvimento da civilização hominídea foi a lógica coerente da racionalidade instrumental, as expressões de espontaneidade e de negatividade, ainda nele possíveis, foram cada vez menos toleradas, desterradas, e o riso foi assumindo, predominantemente, formas mascaradas de adaptação ao poder. De expressão feliz de humanidade e de resistência, transformou-se, na era dos regimes fascistas, em manifestação explícita de agressividade, e, na era da cultura de massas, em sinal de concordância dócil com o estabelecido. “O riso, outrora a imagem da humanidade, regride ao desumano”.¹² (ADORNO, 2001, p. 15).

O riso anti-semita não é um riso humanizante, liberador de energias construtivas; é, antes, um riso mórbido, prenhe de crueldade, que se realiza como gratificação furtiva de impulsos proibidos. Não desafia o poder: está a seu serviço. (...) É a própria repressão que se transforma em prazer (ROUANET, 1998, p. 134-135).

É o riso do preconceito contra a pessoa discriminada, contra o negro, contra o falar desajeitado do imigrante. O riso coletivo das piadinhas contra os nordestinos, contra os homossexuais. Descarregamos vingativamente sobre os outros as “porretadas” que recebemos continuamente do Estado e da sociedade. Rimos deles -- dos considerados mais fracos --, para não rirmos de nós mesmos, de nossas debilidades e miopias.

Rir-se de alguma coisa é sempre ridicularizar, (...) Um grupo de pessoas a rir é uma paródia da humanidade. São mônadas. cada uma das quais se entrega ao prazer de estar decidida a tudo às custas dos demais e com o respaldo da maioria. Sua harmonia é a caricatura da solidariedade (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 132).

¹¹ “Rindo, açoita os costumes”

¹² ADORNO, *Arte é alegre?* 2001, p. 15.

O riso gerado pela indústria do entretenimento é um riso sintético, enfeitado, arbitrariamente imposto, uma fuga da realidade ruim e, sobretudo, uma fuga dos últimos bastiões de resistência que essa realidade ainda pode apresentar; uma manifestação inconsciente de aceitação ingênua da situação dada. Entre os espetáculos de entretenimento da indústria cultural, distinguem-se facilmente os “enlatados” e os feitos por aqui mesmo. Nos “enlatados” predomina o riso orquestrado, chocho, reproduzido de maneira uniforme e universal, para ser faturado, com sucesso e rendimento, em qualquer outra praça semicultural do planeta. O espectador ri do riso fabricado e metálico do gravador, e esse riso se torna uma farsa ridícula do prazer e do gozo, outrora propiciadores de momentos de liberação. Nos espetáculos cômicos “nacionais”, predominam os chistes maliciosos, que provocam um riso compulsivo e resignado. A indústria da diversão visa assim, ao satisfazer seus espectadores, pelo riso contínuo e abundante, aliviá-los das tensões do cotidiano, para que eles possam, com maior segurança na vida real, dominar seus próprios impulsos humanos. Cria as condições para a gestação de uma pseudocatarse, a serviço da perfeita integração dos indivíduos no meio social. As contínuas piadas maliciosas, geradoras de risadas estrondosas, expressam às avessas a profundidade da insatisfação das pulsões instintivas reprimidas, não realizadas.

O riso da conciliação com o poder é um riso “liberalizante”, que expressa o alívio imediato de se ter escapado -- aparentemente, é verdade -- das garras da lógica e da repressão. Ao mesmo tempo, é um riso amarelo, fraco, tímido, pois estampa no rosto do ridente a renúncia de sua individualidade, mesmo que por questão de sobrevivência; testemunha sua passagem para o lado das instâncias que inspiram terror. Rimos do fato de que não há nada de que se ri (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 131).

São cada vez menores as fendas na estrutura da ordem estabelecida, por onde o riso catártico possa ainda espalhar sua essência e auxiliar o indivíduo e suas circunstâncias na administração das tensões e de tudo aquilo que os incomoda. Ri-se do trágico que um dia já foi trágico. Lamenta-se pelo riso que já não

sorri mais. Cada um de nós é peça de uma engrenagem maior. Grande leva de peças está enferrujada, pelo desuso. Não servem mais. Talvez nunca serviram. É só deixar o tempo consumir o seu destino. Outras peças ainda têm a sorte de substituir e de serem substituídas. Terão uma função limitada, mesmo que por um tempo insignificante. Para que, então, arrancar os cabelos e chorar lágrimas de sangue? É preferível que se instale o choro seco, expressão da tristeza de olhos ocos e vazios. Alguém já fez parte, algum dia, do show da vida? Teve sua parca imagem reproduzida na tela dos sonhos? Então, esse alguém terá um pouco mais de sobrevivência; existirá, mesmo que por poucos segundos a mais, porque alguns outros perceberam sua existência. Caso contrário, quem se lembrará dele, nesta sociedade da sensação? O sistema de troca tem mais força que os deuses míticos. Eles controlavam os dias e o destino dos homens. O sistema de troca dita os dias e os afazeres das peças. Com seu poder mágico, inverte os sentimentos a seu bel prazer. Como num filme de terror! O riso será trágico. A tragédia, uma pilhéria. Se ele tem o poder de dar ao homem o *status* de coisa e de transformar as coisas em seres sociais que comandam vidas, porque não haveria de brincar com bonecos e com peças espalhadas de um jogo em desuso? Rir o riso da vida, e chorar o choro da morte ainda podem ser expressões felizes, cruéis e possíveis de resistência.

Se a barbárie perdura na sociedade de hoje em outras formas, de outras maneiras, potencializada ainda mais pelo alcance das novas tecnologias em seu conluio com o capital global, a proposta de Adorno (1995, p. 155) de que “desbarbarizar tornou-se a questão mais urgente da educação hoje em dia” ainda tem sentido, atualidade e possibilidade? ¹³ Parece-me que sim, apesar da terrível e contínua banalização que os meios de comunicação e o próprio processo educativo fizeram e fazem da violência que diuturnamente se descarrega sobre os homens. É preciso, e urgente, que a escola tome ou retome em suas mãos o processo de formação

¹³ ADORNO, *A Educação contra a Barbárie*, 1995, p. 155.

cultural (*Bildung*), que favoreça o esclarecimento, a reflexão crítica e as formas de resistência ao império cada vez mais dominante das máquinas sobre as pessoas, pois o progresso da ciência e da tecnologia caminha em sentido oposto ao progresso da humanidade das pessoas, e fortalece um modo de ser acrítico, pré-reflexivo, não racional e não espiritual. A racionalidade que se apodera de nossos educadores e educandos para modelá-los de acordo com os objetivos da nova ordem, realiza uma espécie de darwinismo social e tecnológico, que favorece o desenvolvimento das “virtudes” do capital: o cálculo, a funcionalidade, a eficiência, a precisão em detrimento da formação humana.

Adorno, apesar de tachado por seus críticos de “pessimista”, de “construtor de becos sem saída”, sempre acreditou no poder de recuperação do homem. É por isso e para isso que ele pensava com profundidade. Ao final de seu ensaio *Teoria da Semiformação*, ao analisar a crise da formação cultural de seu tempo, na Alemanha — vivia ele ainda a era das revoluções mecânicas —, nos fazia ver que, já naquela época, lutar com firmeza pela formação, depois que a sociedade a privou de sua base, era algo fora de moda; no entanto, a única possibilidade de sobrevivência que restava à formação era a autorreflexão crítica sobre a semiformação, na qual ela se convertera (ADORNO, 2010, p. 39). Se na era das revoluções mecânicas, lutar pela formação na educação escolar era anacrônico, como persistir nesse ideal em plena era das tecnologias digitais, genéticas e cibernéticas? Partimos do pressuposto, à semelhança do pensador frankfurtiano, de que na luta desigual entre formação e informação, o elemento mais frágil é o ponto de apoio para uma possível emancipação. E que o exercício do pensamento crítico — apesar de tudo jogar contra ele —, transforme-se no instrumento ímpar que o homem ainda tem em mãos para reagir, para afirmar sua humanidade. E quem sabe — nessa perspectiva — o riso da vida e o choro trágico da morte readquiram sua dimensão catártica.

Referências

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Trad. de Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970;

ADORNO, T.W. A Educação contra a Barbárie. In **Educação e Emancipação**. Tradução e Introdução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995, p. 155—168;

ADORNO, T.W. A Arte é alegre? Trad. de Newton Ramos-de-Oliveira. In PUCCI, B. *et alii* (Orgs.). **Teoria Crítica, Estética e Educação**. Campinas: Autores Associados; Editora da UNIMEP/FAPESP, 2001, p. 11-18;

ADORNO, T.W. Teoria da Semiformação. In PUCCI, B. *et alii* (Orgs.). **Teoria Crítica e Inconformismo: novas perspectivas de pesquisa**. Campinas: Autores Associados, 2010, p. 7-40;

ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1986;

ANDRADE, C.D. de. Eu, etiqueta. In **O Corpo**. Rio de Janeiro: Record, 1984, p.85;

NIETZSCHE, F. **Origem da Tragédia**. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores. Sétima Edição, 1996;

PUCCI, B. A teoria da semicultura e suas contribuições para a teoria crítica da educação. In PUCCI, B. *et alii*. (Orgs.). **A Educação danificada: contribuições à Teoria Crítica da Educação**. Petrópolis: VOZES, 1998, p. 89—116;

PUCCI, B. Um encontro de Adorno e Nietzsche nas *Minima Moralia*. In **Impulso: Revista de Ciências Sociais**, nº 28, Piracicaba: Editora da UNINIEP, 2000, p. 111-122;

ROUANET, P. S. **Teoria Crítica e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998;

TURCKE, C. Prazeres preliminares — virtualidade — expropriação: indústria cultural hoje. In DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. (Orgs.). **As Luzes da Arte**. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999, p. 55-80.

X

O trágico e o poético em *Fogo Morto*: análise de seus elementos estéticos, 2015 ¹

Quero me recordar, estar sempre me lembrando. É outra palavra que gosto de ver pegada à minha obra. Dizem que sou um homem que me sirvo da memória. De fato, a saudade me tem dado o que há de belo nos meus romances. (José Lins do Rego)

Introdução e apresentação

O propósito deste ensaio é analisar, à luz das referências estéticas de Theodor Adorno, o trágico e o poético como elementos fundamentais do romance *Fogo morto* (1976, original de 1943), de José Lins do Rego (1901-1957)². É importante assinalar que, no romance, o trágico e o poético expressam-se nas ações e nas experiências pessoais e sociais das três principais personagens do engenho Santa Fé, no município de Pilar, estado da Paraíba, desde sua fundação, no início da segunda metade do século XIX, até sua decadência: o mestre José Amaro, o coronel Lula de Holanda e o capitão Vitorino Carneiro da Cunha. Ao referir-se à análise de uma obra de arte, Adorno afirma que “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”.³ Assim, ao examinar o fracasso e o destino trágico das personagens, queremos nos deter na análise do romance para

¹ Ensaio escrito em parceria com Dr. Omir Wesley Andrade (UNIMEP) e publicado na Revista *Impulso*, da UNIMEP, Piracicaba, v. 25, n. 62, 2015, p. 65-78.

² REGO, *Fogo Morto*, 1976.

³ ADORNO. *Palestra sobre Lírica e Sociedade*, 2003. p. 66.

entender como o trágico e o poético articulam-se à decadência e queda do engenho Santa Fé. O estudo é constituído por três momentos que se articulam no processo: o analítico, o interpretativo e o de considerações “quase” finais.

O momento analítico

O momento analítico tem o seu lugar no polo inverso da síntese, na economia dos elementos, a partir dos quais a obra se organiza; porém, não é menos objetivamente inerente à obra de arte do que a síntese. O chefe de orquestra que analisa uma obra para a executar adequadamente, em vez de a mimar, reproduz uma condição da possibilidade da própria obra.⁴

Os elementos estéticos, a partir dos quais o romance *Fogo morto* organiza-se, dramatizam narrativamente o fim do ciclo da cana-de-açúcar e o declínio da estrutura social que se estabeleceu com os engenhos, retratando a queda da cultura açucareira e a degradação dos valores humanos ante a modernização imposta pela economia capitalista com a implementação das usinas no Nordeste brasileiro.

A narrativa tem forte assentamento na realidade social e na psicologia das personagens, que representam diferentes estratos sociais. Expressa os conflitos do momento histórico-ficcional retratado na obra e as personagens vivem impasses aniquiladores: não existem saídas e reafirma-se a persistência do trágico como decorrência das ações e decisões humanas, independentemente de qualquer interferência metafísica ou sobrenatural que lhes possa dar significado. O trágico fundamenta-se na ação humana. Embora a obra retrate aspectos dos conflitos “homem versus natureza”, a narrativa está centrada nos dramas e decisões existenciais.

Para José Lins do Rego, a categoria analítica fundamental é o homem no momento histórico do seu agir. Neste sentido, o

⁴ ADORNO. *Teoria estética*, 2011, p. 324.

momento analítico procurará captar as partes do romance e relacioná-las entre si na composição de sua forma, de sua unidade, desvelando a técnica estético-narrativa do autor no desenvolvimento do enredo de *Fogo morto*. As personagens de José Lins do Rego, no contexto de transição dos antigos engenhos de cana-de-açúcar, movidos a tração animal, para as usinas movidas por máquinas a vapor, vivem dolorosamente seus dramas pessoais diante de um passado que não volta mais, de um presente cujas modificações não conseguem compreender e aceitar, e de um futuro incerto que não oferece esperança ou perspectiva de vida.

O clima geral do romance é, ao mesmo tempo, tético e trágico: loucura, solidão, arrogância, inveja, desespero e morte são substantivos que compõem o comportamento das três personagens centrais, movidas pelo ódio, pelo ressentimento, pela amargura e pela lamentação. A cada uma delas é reservado um capítulo, que narra sua trajetória e suas angústias, entrelaçadas com os dramas existenciais das duas outras personagens. Elas têm algo em comum: a tragédia da dor.⁵

Mestre José Amaro

Na primeira parte do romance, conhecemos o mestre José Amaro, que desde o início da narrativa revela ter consciência do trágico destino que o aguarda. O narrador faz dele uma personagem que carrega em seu coração a mágoa, o ressentimento e o orgulho. Sua mágoa tem, ao mesmo tempo, uma motivação social e existencial. José Amaro está velho e doente e sabe que o fim se aproxima. A trajetória de sua vida, como o nome próprio indica, é amarga e infeliz. Sua profissão, diante da chegada da modernidade, está em extinção. Ele é um “seleiro dos velhos tempos” (FM, p. 3) e seu trabalho artesanal vai, pouco a pouco,

⁵ As citações de *Fogo morto*, nas próximas páginas, são extraídas de REGO (1976) e serão identificadas pelas iniciais FM.

sendo substituído pela produção industrial. Diante dessa nova realidade, mestre José Amaro não se conforma:

Tenho umas encomendas do Gurinhém. Um tangerino passou por aqui e me encomendou esta sela e uns arreios. Estou perdendo o gosto pelo ofício. Já se foi o tempo em que dava gosto trabalhar numa sela. Hoje estão comprando tudo feito. E que porcarias se vendem por aí. Não é pra me gabar. Não troco uma peça minha por muita preciosidade que vejo. (FM, p. 4).

José Amaro, com sua mulher, Sinhá, e sua filha, Marta, vive à beira da estrada em terras que pertenceram inicialmente ao capitão Tomás Cabral de Melo. Agora pertencem ao genro do capitão Tomás, o coronel Lula de Holanda. O pai de José Amaro precisara fugir de Goiana, onde cometera um crime, e vivia no engenho Santa Fé sob a proteção do capitão Tomás. Depois da morte do pai, José Amaro e sua família ficaram morando naquela pequena “casa de taipa, de telheiro sujo” (FM, p. 3). Embora imaginasse ter algum direito sobre a terra, logo percebe que seu pequeno casebre pertence, na verdade, ao coronel Lula de Holanda.

Nos diálogos que mantém com as pessoas que o procuram em seu humilde local de trabalho, mostra-se como alguém que usufrui de autonomia e independência: é branco; é um “homem livre”, dono de seu próprio nariz; tem o seu orgulho; não suporta gritos de quem quer que seja. “Não sou criado de ninguém. Gritou comigo, não vai” (FM, p. 3). Nada mais falso: o seleiro depende do coronel Lula de Holanda e da sobrevivência do engenho Santa Fé. José Amaro é um saudosista que relembra os tempos de fartura do engenho quando administrado pelo capitão Tomás Cabral. Ele sabe muito bem que o seu futuro depende da sobrevivência do engenho Santa Fé.

O seleiro José Amaro é um “homem livre” na ordem social escravocrata da época do romance. Ele vive atrelado aos favores do coronel Lula de Holanda. Embora represente, naquela sociedade, a transição do “homem livre” para o “cidadão”, sua vida é marcada pela pobreza e premida por necessidades materiais. Ele odeia sua

família. É marido de Sinhá e pai de Marta, uma “moça velha”, que já tem 30 anos e não conseguiu se casar. O ódio e a inveja consomem sua vida, pois queria ser um senhor de terras, como os coronéis; queria ser poderoso, livre. São sonhos que, na sua vida, nunca se realizarão. Embora não consiga elaborar racionalmente sua ruína, sente sua proximidade iminente. Mas, mesmo assim, não abandona seu orgulho e sua sede de vingança.

O mestre José Amaro, presentindo sua insignificância diante de uma realidade social que não pode controlar, apega-se ao trabalho. Adquire o hábito de passear à noite, sozinho, pelos arredores de sua casa. Sua figura feia e excêntrica provoca terror e medo entre a população do município de Pilar e até mesmo entre seus familiares. A agressividade revela seu horror à existência. Como nunca possuiu terras e não conseguiu ser um senhor de engenho, vinga-se do seu fracasso perpetrando a violência contra a própria família.

Já que o mundo não lhe dava alegria, mestre José Amaro opta pela solidão. Parece estar sempre nervoso, agressivo, descontrolado. Culpa sua esposa pela doença da filha e não consegue enxergar, na loucura dela, traços e características de uma loucura que também é sua. É acusado de manter relações incestuosas com sua filha e transforma-se em um paranoico com mania de perseguição. Não consegue reconciliar-se com a essência de sua individualidade e, para vivê-la plenamente, julga ser necessário destruir a própria família, o que, afinal, acaba acontecendo. Só que, ao destruir sua família, aniquila a si mesmo.

José Amaro sofre de um incurável complexo de inferioridade. Sua relação com o coronel Lula de Holanda é de submissão e subserviência. É simpático à causa do capitão Antônio Silvino, líder dos cangaceiros, mas não tem coragem de entrar para o seu bando, atitude que significaria transformar seu discurso revoltado em uma causa pela qual valeria a pena lutar e até quem sabe, morrer. Vai, aos poucos, transformando-se em sua aparência física: seus olhos são amarelos, sua barba é suja, seus cabelos grandes e despenteados; fica realmente parecido com um monstro. Incapaz

de assumir sua própria covardia, ele se envergonha de si mesmo, de seu fracasso como homem, e tortura-se até o fim. Não tem a quem servir. O coronel Lula de Holanda, outro fraco e covarde, não é digno de sua consideração e transmite-lhe um sentimento de insegurança. José Amaro decepciona-se também com o capitão Antônio Silvino, cangaceiro em quem confiava, que não o ajuda quando ele é aprisionado; só sai da prisão depois da petição assinada por seu compadre, o capitão Vitorino Carneiro da Cunha.

O final do primeiro capítulo de *Fogo morto* é tocante. A beleza estética da narrativa leva-nos às lágrimas. A filha de José Amaro, já enlouquecida, é levada embora para ser internada em um manicômio. Ao mesmo tempo, passa pela rua o cortejo fúnebre de um cangaceiro:

O mestre José Amaro não quis ver a saída da filha. Emocionado, entrou em casa e o soluço da mulher cortou-lhe o coração. [...] O mestre não pensava em nada. Havia dentro dele um vazio esquisito. Teve medo de voltar para dentro de casa. E ali mesmo, por debaixo da pitombeira, baixou a cabeça e chorou como um menino. O bode manso chegou-se para perto dele e lambeu as suas mãos. E começou a berrar, como se tivesse coração de gente. (FM, p. 133)

No decorrer da narrativa, mestre José Amaro acaba por se transformar em alvo de intrigas por parte da pequena comunidade de Pilar. Em seus passeios noturnos, encontra-se consigo mesmo e descobre um mundo novo. Suas caminhadas noturnas, no entanto, viram notícia na comunidade e espalha-se o boato de que, nas noites de lua cheia, ele se transforma em lobisomem. Seu estado psicológico vai piorando gradativamente e agrava-se ainda mais quando o coronel Lula de Holanda, motivado por essas mesmas intrigas, ordena que José Amaro deixe o casebre onde reside. A relação com sua família torna-se extremamente problemática: em virtude de sua constante agressividade, não consegue dialogar com sua mulher ou com sua filha; já não se sente mais o chefe de sua família. A mulher abandona-o e a filha é internada no manicômio

da Tamarineira, em Recife. E mestre José Amaro, enfrentando profunda depressão e não encontrando saídas para sua triste vida, acaba por suicidar-se.

Coronel Lula de Holanda

Esta mesma crise de poder é também vivenciada na casa-grande pela família do capitão Tomás Cabral de Melo, o patriarca fundador do engenho de Santa Fé. Depois do casamento de sua filha Amélia com seu primo Lula de Holanda, o capitão Tomás começou a perceber, com preocupação, que seu genro era homem da cidade e não se importava com os destinos do engenho Santa Fé, que ele construía com tanto esforço, sacrifício e dedicação:

O capitão era que não podia entender o gênio daquele rapaz. [...] O rapaz, pensou, não criava gosto pelo trabalho. Sentia-se velho e tinha medo de deixar o Santa Fé sem um pulso como o seu para governá-lo. Era um engenho pequeno, que pedia um homem do seu calibre, homem que soubesse mandar, de tino, de força. O genro não lhe inspirava confiança. Dissera mesmo a Mariquinha: – Este teu genro está me parecendo um banana. (FM, p. 147)

O capitão Tomás, apesar de todos os seus esforços, não consegue entusiasmar o genro pela vida na zona rural. Mas, enquanto viveu, administrou com competência o engenho e fê-lo prosperar. No entanto, deixa-se contaminar pelo “mundo das aparências” que lhe é mostrado pelo genro:

E começou o Santa Fé a girar em torno do cabriolé. O Capitão Tomás era homem simples, mas gostava de mostrar aos senhores de engenho da Ribeira que não era o camumbembe que eles pensavam. Tinha filha que tocava piano, e genro que possuía cabriolé. [...] A família do Capitão Tomás, quando entrava na vila, chamava a atenção do povo da rua. E ele gozava, de verdade, a importância que lhe vinha de tudo. Caprichara na parelha que puxava a sua carruagem. Via outros mais ricos do que ele mandando a família para

as festas em carro de boi. Quando o carro parava na porta da igreja ficava cercado de gente que o olhava com admiração. O capitão se enchia com a grande figura que a carruagem do genro fazia. Tinha piano em casa. Só ele tivera coragem de mandar uma filha para colégio de freira. Montado no cabriolé olhava para o mundo cheio de satisfação. (FM, p. 148-149).

O tempo passa. Morre o capitão Tomás Cabral de Melo. Sua esposa, dona Mariquinha, também morre, consumida pelo desgosto e pela tristeza, depois de desgastantes desentendimentos com o genro, que a impedia de aproximar-se de Neném, sua primeira neta, alvo da dedicação e dos cuidados do pai. O coronel Lula de Holanda, embora, de início, procurasse adaptar-se à sua nova vida como senhor de engenho, não o consegue. Não se identifica com a rotina, as necessidades e as exigências práticas da vida de trabalho no engenho. Faltam-lhe a força, a virilidade e o espírito de liderança de seu sogro. Aliás, tudo parece degenerar no engenho Santa Fé após a morte do capitão Tomás. Lula, em suas ações, demonstra estar totalmente fora da realidade, apegado a um passado esmaecido, que não volta mais.

As características marcantes de sua personalidade são a covardia, a crueldade para com os escravos e a religiosidade exacerbada e superficial. Ele se preocupa, principalmente, com o mundo das aparências: zela por dar à filha Neném uma educação europeia; reza como um carola, mas não se deixa transformar pelos valores da religião; e, finalmente, apegado ao passado monárquico, sente-se lesado pela abolição da escravatura e não gosta da República que está nascendo. Por isso mesmo, não quer se envolver com as disputas eleitorais no município de Pilar, recusando apoio político ao coronel José Paulino, senhor do engenho Santa Rosa. Dentro dessa nova ordem, não há lugar para Lula de Holanda. Ele julga-se um intocável, acima do bem e do mal, e não consegue amar as terras do engenho, que garantiriam sua própria sobrevivência, a de sua família e de todas as pessoas que com ele trabalhavam.

Sem amor pela terra, Lula não passa de um alienado, um sádico que só traz desagregação e morte à sua própria descendência e ao engenho Santa Fé. Seu segundo filho com Amélia nasce morto: “Dissera a parteira que tinha uma cabeça de monstro. Era um aleijão. Castigo do céu” (FM, p. 167). Após o parto, constata-se que sua esposa, Amélia, nunca mais poderá engravidar. Então Lula passa a tratá-la como a uma doente. O tempo, inexorável como a morte, foi passando. “E o Santa Fé foi ficando assim o engenho sinistro da várzea” (FM, p. 167). Por outro lado, o fanatismo de Lula por sua filha Neném é doentio. Ele a trata como sua propriedade. Ninguém podia tocá-la:

Só Neném existia para ele. [...] Seu Lula só vivia para a filha. [...] Depois Neném, a bela Neném de olhos azuis, tranças louras, toda sua, fazendo tudo o que ele quisesse, enchendo a casa-grande com o piano que com suas mãos era mais humano que nas mãos da mãe. Era Neném. Era a sua filha. E queria tomá-la, embalá-la nos seus braços. [...] Tudo lhe dera, tudo arrancara de si para que a filha fosse o que fosse. (FM, p. 177-189).

Lula, por vezes, surpreendia-se com seus sentimentos pela filha. Era como se ele estivesse apaixonado por Neném. Seus ataques epiléticos são, cada vez mais, frequentes. Assim como José Amaro, Lula também vai enlouquecendo aos poucos. Perde o juízo. Suas orações falsas e hipócritas não o absolvem de seus pecados. Lula diz amar a Deus, mas não suporta a convivência com as pessoas de suas relações. Como pode alguém dizer que ama a Deus se odeia seu próximo? Como pode amar a Deus um homem que vê a filha como sua propriedade? Como pode orar um homem que sente prazer em chicotear e maltratar desnecessariamente seus escravos? Nessas condições, Lula de Holanda e seus familiares apegam-se, cada vez mais, às aparências, como se ainda fossem ricos e estivessem na Europa.

Lula, especialmente, tem medo de encarar sua própria decadência. Prefere negar a realidade. Contudo, a realidade nua e

crua bate às suas portas. Amélia é obrigada a vender ovos às escondidas para que a família possa sobreviver. Se Lula fosse um homem diferente, com os pés no chão, talvez as coisas tivessem sido diferentes. Mas, assim como o seleiro José Amaro, Lula não sabe se adaptar à realidade do novo momento histórico e social em que vive e apega-se nostalgicamente ao passado. Seus ataques epilépticos manifestam psicologicamente a existência de um “eu” que está em permanente conflito consigo mesmo.

À imagem e semelhança da personagem, o engenho de Santa Fé é mortalmente afetado em sua produtividade. Lula é incapaz de administrar de forma competente o engenho, que ele, paulatinamente, abandona à própria sorte. Seus problemas agravam-se ainda mais quando surgem os primeiros indícios do progresso gerado pela modernidade. Os engenhos da região começam a modernizar-se e utilizam-se, agora, de máquinas a vapor para a colheita e moagem da cana-de-açúcar. Indiferente ao progresso das máquinas a vapor, continua a utilizar-se das velhas almanjarras puxadas por burros de carga. Lula entra em depressão e sente-se, cada vez mais, impotente diante dos desafios e problemas da vida. Afasta-se de tudo e de todos. Não tem mais amigos e busca na religião o último refúgio para a resolução de sua crise existencial. Nesse ínterim, e para agravar ainda mais a situação já calamitosa em que se encontra o engenho Santa Fé, é decretada a abolição da escravatura. O engenho perde seus escravos e praticamente todos os seus trabalhadores. Sem administração ou qualquer tipo de investimento, instala-se no engenho Santa Fé um processo irreversível de decadência.

Capitão Vitorino Carneiro da Cunha

A outra personagem central do romance é o capitão Vitorino Carneiro da Cunha, um Dom Quixote do sertão paraibano. Assim como Lula, é um homem da época da monarquia. Alienado em relação a si mesmo e à passagem do tempo, Vitorino não tem consciência da decadência do engenho Santa Fé. Entre as três

personagens centrais do romance, Vitorino é o único sujeito realmente livre. Faz o que quer. É ele o defensor dos injustiçados, dos pobres e oprimidos. Quer ser coerente com seu discurso libertário. Não tem medo de arriscar-se para ajudar seus amigos. Para defendê-los, chega a enfrentar o capitão Antônio Silvino, o cangaceiro mais temido da região. Como um paladino da justiça, Vitorino demonstra coragem em suas atitudes. Não se submetendo a quaisquer outros interesses políticos, pensa no bem que pode fazer à comunidade de Pilar. No fundo, quer ser admirado e respeitado por sua grandeza ética e moral. Vivendo em meio às transformações de seu espaço social, o capitão Vitorino tenta acompanhá-las na medida do possível. Assume uma postura crítica em relação aos acontecimentos políticos que vivencia. Ele é contra o poder despótico das oligarquias que se formam e se fortalecem no estado da Paraíba. Sua luta em defesa dos pobres e injustiçados é permanente. Como era de esperar, as atitudes intempestivas e corajosas de Vitorino agradam a uns e desagradam a outros. Em seus devaneios, ele sonha ser prefeito de Pilar:

Vitorino fechou os olhos, mas estava muito bem acordado com os pensamentos voltados para a vida dos outros. Ele muito tinha que fazer ainda. Ele tinha o Pilar para tomar conta, ele tinha o seu eleitorado, os seus adversários. Tudo isto precisava de seus cuidados, da força do seu braço, do seu tino. Lá se fora o compadre José Amaro, o negro Passarinho, o cego Torquato. Todos necessitavam de Vitorino Carneiro da Cunha. Fora à barra do tribunal para arrastá-los da cadeia. Que lhe importava a violência do Tenente Maurício? O que valia era a petição que, com a sua assinatura, botara para a rua três homens inocentes. Ele era homem que não se entregava aos grandes. Que lhe importava a riqueza de José Paulino? Tinha o seu voto e não dava ao primo rico, tinha eleitores que não votavam nas chapas do governo. O governo não podia com a sua determinação. (FM, p. 284).

Vitorino Carneiro da Cunha tem uma autoimagem positiva. Julga ser um homem de coragem, que “aguenta os repuxos” da vida:

– Caí com o corpo todo. Muito obrigado. Estes cabras me pagam. Isto é coisa do Juca do Santa Rosa. Estas desgraças me pagam. Corto a cara do safado de rebenque. [...] – Culpado de quê? Não está vendo que isto é perseguição política? Estão com medo do meu eleitorado. Cabras safados. Vou mostrar a todos quem é este velho Vitorino Carneiro da Cunha. Não enjeito briga. Se querem no pau, vamos no pau. (FM, p. 23).

O comportamento de Vitorino é, muitas vezes, ambíguo: quer ser um poderoso coronel que dá ordens e comanda a política de sua cidade com mão de ferro e, ao mesmo tempo, assume a defesa dos necessitados e oprimidos. Exatamente por causa dessas atitudes, é visto como um desequilibrado mental: o mestre José Amaro e sua esposa, Sinhá Adriana, assim o consideram. As crianças chegam a apelidá-lo, jocosamente, de Papa-Rabo. Seu filho Luís, oficial da Marinha, quer levá-lo para o Rio de Janeiro. Ele se zanga com o filho e, desgostoso, afirma: “Não deixaria a sua terra por outra qualquer. Nem que fosse por um reino. [...] Não sairia da várzea por força nenhuma” (FM, p. 240). Esta atitude de Vitorino, insistindo em permanecer em sua cidade, revela a determinação da personagem. Ele quer ter a liberdade de tomar as suas próprias decisões, responsabilizando-se por elas.

Vitorino solidariza-se com o sofrimento do povo, independentemente da classe social: enfrenta o capitão Antônio Silvino, famoso cangaceiro, e sai em defesa do coronel Lula de Holanda, senhor do engenho Santa Fé; defende, também, o negro Passarinho, o cego Torquato e o mestre José Amaro, todos muito pobres, libertando-os da prisão. É este o capitão Vitorino Carneiro da Cunha que, em suas atitudes quixotescas, acaba por revelar-se um puro de coração. Ele não quer a posse de bens materiais e tem a intuição de que, conforme o preceito bíblico, o dinheiro é mesmo a raiz de todos os males. É o apego aos bens materiais que leva o coronel Lula de Holanda à ruína e à decadência. Vitorino, ao contrário, tem a pureza de coração e a rica vida interior das pessoas que, apesar da adversidade das circunstâncias, nunca perdem a esperança. Ele

convive cotidianamente com o sofrimento de seu povo e é testemunha ocular das duas mortes significativas que ocorrem em Fogo morto: de seu amigo e compadre, José Amaro, e também do engenho Santa Fé. Estas mortes têm, no romance, um caráter simbólico: morrem os velhos e tradicionais valores simbolizados pelos antigos engenhos de cana-de-açúcar e surgem os novos e modernos valores simbolizados pela chegada das usinas:

De madrugada saiu para tomar a fresca da aurora. Andou pela beira do rio e lá para as seis horas voltou para ver o mestre. Entrou de sala adentro e viu a coisa mais triste deste mundo. O mestre estava caído, perto da tenda, com a faca de cortar sola enterrada no peito. – Estava morto, capitão. – Morto? – gritou Vitorino. – O meu compadre José Amaro morto? A velha Adriana, como uma lesa, não sabia o que dizer. Vitorino abraçou-se com ela: – Minha velha, o compadre se matou. [...] Agora viam o bueiro do Santa Fé. Um galho de jitirana subia por ele. Flores azuis cobriam-lhe a boca suja. – E o Santa Fé, quando bota, Passarinho? – Capitão, não bota mais, está de fogo morto (FM, p. 289-290).

Momento interpretativo

O caráter mimético de Fogo morto manifesta-se na opção consciente de José Lins do Rego, recusando a representação fidedigna do plano real e optando por dar à sua obra um caráter essencialmente ficcional. Em outras palavras, o escritor opta, em sua narrativa, pela estilização ficcional do real. Exatamente por isso, o romance destaca-se do mundo empírico e convida-nos a conhecer, pela inesgotável criatividade artística, um “outro mundo”:

As obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade. Tendem, portanto, *a priori* para a afirmação, mesmo que se comportem ainda de uma maneira trágica (ADORNO, 2011, p. 12).

Fogo morto é um romance trágico, marcado pela estética da dor, do fracasso e da morte. José Lins, ao narrar como ficção o existente, desvela diante de nós a crueza de uma situação social marcada pela opressão e pela injustiça. Assim, os elementos formais do romance voltam-se contra o simples existente e contra um estado de coisas que se quer perpetuar. A narrativa não traz ao leitor qualquer tipo de consolação ou alegria. Ao contrário, o final dos três capítulos que compõem a obra é marcado pelo choro e pela tristeza da falta de perspectivas diante de dramas existenciais e sociais que conduzem inevitavelmente a um “beco sem saída”.

É um romance pesado, que cai sobre nossas cabeças como “chumbo grosso”. Inexistem a alegria e a esperança. Sem qualquer expectativa, o autor limita-se a retratar sem retoques uma realidade social que assinala a proximidade do fim da era dos engenhos no Nordeste brasileiro. Em consonância com o pensamento de Adorno, José Lins sabe que “quanto mais a obra é racional segundo a sua constituição formal, mais disparatada se torna segundo o critério da razão na realidade” (ADORNO, 2011, p. 184) Daí sua opção pela construção ficcional da narrativa. Foi assim que *Fogo morto* transformou-se em uma obra-prima, capaz de conservar, apreender e configurar em sua forma, como conteúdo sedimentado, aspectos fundamentais da realidade brasileira. É o momento mimético que dá vida e movimento à narrativa. O autor sabe muito bem disso e, assim, estão presentes no romance elementos irracionais, burlescos e até mesmo cômicos, como a horrível aparência física do mestre José Amaro, que passou a ser confundido com um lobisomem pela população, ou a figura tragicômica e crítica do capitão Vitorino Carneiro da Cunha, jocosamente apelidado de Papa-Rabo.

O mestre José Amaro é um seleiro que vive no passado, lembrando nostalgicamente dos “bons tempos” em que seu pai vivera e trabalhara no engenho Santa Fé. O coronel Lula de Holanda é alguém que vive a realidade de um presente decadente à sombra dos áureos tempos em que seu sogro, o capitão Tomás Cabral de Melo, fundara o povoado do Pilar e fizera a pujança do

engenho Santa Fé. O capitão Vitorino Carneiro da Cunha, por sua vez, não tem consciência da decadência social e econômica do tempo presente: é uma espécie de “Dom Quixote” que não consegue visualizar e apreender a crueza da realidade de seu próprio tempo. As três personagens revelam, social e subjetivamente, a decadência e a transição de uma época à outra, o choque entre um passado que não mais voltará e um presente em que não se vislumbra qualquer possibilidade de futuro.

Em *Fogo morto*, o trágico e o poético manifestam-se nos dramas existenciais e sociais vivenciados pelas personagens. O romance, no desenvolvimento de suas tramas, acaba por revelar a existência de uma sociedade feroz e opressiva, que impõe seus valores a seres humanos que não conseguem descobrir meios eficazes de reação diante da realidade. *Fogo morto* é uma obra de arte porque José Lins do Rego, como narrador e exímio contador de histórias, faz corajosamente a “crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos”.⁶ *Fogo morto* participa no esclarecimento de uma realidade que é imanente ao seu conteúdo de verdade como obra de arte literária, sem mentiras ou dissimulações. A obra de arte quer ser, em si mesma, uma resposta às suas próprias perguntas:

[As verdadeiras obras de arte] participam na *Aufklärung* porque não mentem: não simulam a literalidade do que elas exprimem. Mas são reais enquanto respostas à forma interrogativa do que lhes vem ao encontro a partir do exterior. A sua própria tensão é significativa na relação com a tensão externa. Os estratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objetivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade. [...] Se as obras de arte são respostas à sua própria pergunta, com maior razão elas próprias se tornam questões. (ADORNO, 2011, p. 18).

⁶ ADORNO. *A arte é alegre?* 2001, p. 13.

Em seu ensaio *A arte é alegre?* (2001), Adorno reflete sobre o paradoxo da busca da alegria no trágico. O filósofo argumenta que, embora de forma paradoxal, a alegria da arte também se manifesta na estética da dor, do fracasso e da morte. Esta aparente contradição é parte integrante da natureza da arte como “finalidade sem fim”:

A não-finalidade da arte é escapar da coerção da autopreservação. A arte incorpora algo como liberdade no seio da não-liberdade. O fato de, por sua própria existência, desviar-se do caminho da dominação a coloca como parceira de uma promessa de felicidade, que ela, de certa maneira, expressa em meio ao desespero. [...] Por tais razões, a tese da alegria da arte tem que ser tomada num sentido muito preciso. Vale para a arte como um todo, não para trabalhos individuais. Estes podem ser totalmente destituídos de alegria, em conformidade com os horrores da realidade. (ADORNO, 2001, p. 12).

Em *Fogo morto*, tal paradoxo expressa-se na forma como o narrador explicita esteticamente a tragédia da existência humana, no contexto de uma realidade social que não oferece quaisquer perspectivas ou saídas para a sobrevivência da esperança e da vida. É, neste sentido, um romance totalmente destituído de alegria, revelando-nos o horror de uma realidade pessoal e social inaceitável. Em suas dissonâncias, expressa as dissonâncias da realidade que toma como conteúdo (ADORNO, 2001, p. 13), opondo-se, ao mesmo tempo, a esta mesma realidade e dando uma admirável forma estética à consciência de suas contradições (*idem*, 2001, p. 13). A linguagem incisiva da estética de *Fogo morto* deve ser buscada no dizer, no expressar-se do narrador e nas palavras e reflexões sobre o sentido último da vida, que coloca na boca de suas personagens.

O romance tem uma forma multifacetada e seus elementos miméticos embelezam a narrativa, fazendo-nos cúmplices dos dramas existenciais vividos pelas personagens. Seus elementos críticos e utópicos manifestam-se de forma implícita na “desorientação ética” das personagens, que não sabem o que fazer

quando confrontadas por uma situação histórica diante da qual não encontram saídas possíveis. Por isso mesmo, no desenvolvimento da trama, seguidas vezes, as personagens, em diálogos ou monólogos, filosofam sobre o sentido de suas próprias vidas.

Nos dias de hoje, acentua Adorno, a arte foi cooptada pela indústria cultural. Agora, a arte só é possível a partir de uma reflexão filosófica sobre o seu real significado, renunciando desde logo à alegria e à despreocupação:

A arte, que não é mais possível se não for reflexiva, deve renunciar por si mesma à alegria. A isto é forçada pelo que aconteceu recentemente. A afirmativa de que após Auschwitz não é mais possível escrever poesia não deve ser cegamente interpretada, mas, com certeza, depois que Auschwitz se fez possível e que permanece possível no futuro previsível, a alegria despreocupada na arte não é mais concebível. Objetivamente se degenera em cinismo, independentemente de quanto se apoie na bondade e compreensão humanas. (ADORNO, 2001, p. 15-16).

Adorno pontua que a impossibilidade da alegria na arte foi sentida, na grande literatura europeia do século XIX, desde Baudelaire até Nietzsche. O romance *Fogo morto* é um eloquente testemunho de que José Lins do Rego compartilha da mesma opinião. Na perspectiva da filosofia adorniana, a obra literária do escritor e romancista paraibano é extremamente atual. *Fogo morto* é um romance fatídico. As três personagens centrais são homens alienados, cuja força motriz é o ódio, o ressentimento e a nostálgica lamentação por um tempo que não voltará jamais. O romance é marcado pela tristeza, pela dor e pela morte, revelando nas palavras e ações das personagens um profundo pessimismo existencial. *Fogo morto* quer nos fazer refletir filosoficamente sobre o sentido da vida e, nas alternativas entre o alegre e o sério, entre o cômico e o trágico, entre a vida e a morte, o narrador escolhe a seriedade, a tragédia e a morte:

A arte que está além do alegre e do sério [...] não pode ser mais alegre tanto quanto não pode ser séria por completo. [...] A arte não pode mais igualar a expressão da tristeza com o que há de mais alegre. [...] O conteúdo de verdade da alegria parece ter se tornado inatingível. (ADORNO, 2001, p. 17-18).

O tempo, infinito e incessante, não para. O narrador, crítico, assegura-nos do caráter cíclico, irrecuperável e inescapavelmente trágico do tempo. Não há consolo. Sofrimento e morte, mais cedo ou mais tarde, encontrar-se-ão com a vida das personagens do romance de forma inexorável. Fatura e decadência são duas faces de uma mesma moeda. A ascensão e a queda do engenho Santa Fé representam simbolicamente, na loucura dos sonhos e projetos de personagens guiadas por sentimentos de orgulho e vaidade, a estupidez e a miséria da condição humana. O choro de Amélia, a mulher do coronel Lula de Holanda, no parágrafo final da segunda parte do romance, é sintomático:

D. Amélia fechou a porta da cozinha. Dentro de sua casa havia uma coisa pior do que a morte. Não havia vozes que amansassem as dores que andavam no coração do seu povo. Viu a réstia que vinha do quarto dos santos, da luz mortíca da lâmpada de azeite. Caiu nos pés de Deus, com o corpo mais doído que o de Lula, com a alma mais pesada que a de Neném. Acabara-se o Santa Fé. (FM, p. 204).

É como se o sentimento do trágico se dissolvesse no interior de uma subjetividade cujos desejos são, ao mesmo tempo, irrelevantes e inconsequentes: O trágico dissolve-se porque são evidentemente inconsequentes as demandas de uma subjetividade que deveria ser trágica. No lugar da risada instala-se o choro sem lágrimas, o choro seco. O lamento se tornou a tristeza dos olhos ocios e vazios. (ADORNO, 2001, p. 17)

Considerações “quase” finais... Ainda o momento interpretativo

Uma obra de arte é passível de considerações finais absolutamente conclusivas? Ou a obra de arte é, por natureza, sempre aberta a novas interpretações? Qual o enigma proposto pelo romance *Fogo morto*? É possível dar a este enigma uma resolução objetiva? Como tal enigma manifesta-se no comportamento e na psicologia das personagens? Como penetrar no interior de uma obra de arte para discernir objetivamente seu conteúdo de verdade? Qual é, afinal, o conteúdo de verdade do romance *Fogo morto*? Tais questões são, para Adorno, plenamente justificáveis, pois

o conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se por meio da reflexão filosófica. Isso, e nada mais, é que justifica a estética. [...] As obras, sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam a sua interpretação. [...] Apreender o conteúdo de verdade postula a crítica. Nada é apreendido se a sua verdade ou falsidade não for compreendida, e este é o afazer da crítica. O desdobramento histórico das obras pela crítica e a manifestação filosófica de seu conteúdo de verdade encontram-se em interação. (ADORNO, 2011, p. 197-198)

O caráter enigmático de *Fogo morto* expressa-se na linguagem utilizada pelo narrador, que, construída de forma ficcional, desvela e, ao mesmo tempo, oculta seu conteúdo de verdade. Este apresenta uma peculiar e paradoxal característica, que dificulta sua descoberta:

Geralmente, a hermenêutica das obras de arte é, pois, a transposição dos seus elementos formais em conteúdos. No entanto, estes não pertencem diretamente às obras de arte como se elas recebessem simplesmente o conteúdo da realidade. O conteúdo constitui-se num movimento contrário. Imprime-se nas obras de arte que dele se afastam. (ADORNO, 2011 p. 214).

A verdadeira obra de arte é aquela cujo conteúdo de verdade não é claramente discernível à primeira leitura, não se deixa elucidar com facilidade. A cada nova leitura, abrem-se ao leitor novas e insuspeitadas possibilidades de compreensão e interpretação. Para Adorno, “as obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte (ADORNO, 2011, p. 188). No caso específico, *Fogo morto* propõe uma instigante reflexão sobre o sentido da existência humana no contexto de uma sociedade em intensa transformação. O drama existencial vivido pelas personagens centrais do romance revela a trama de uma sociedade que passa de um modo de produção mercantil para um modo de produção moderno e capitalista, com todas as consequências funestas e desumanizadoras.

Quem lê o romance é levado pelo narrador, um fantástico contador de histórias, a uma singular experiência de reconstrução estética por meio da imaginação. O leitor imagina o engenho Santa Fé, do seu apogeu, com o capitão Tomás Cabral de Melo, à sua decadência, com o Coronel Lula de Holanda, seu genro; o leitor imagina e sofre com o drama e o desespero existencial do seleiro José Amaro e do próprio coronel Lula de Holanda, juntamente com suas mulheres e filhas; o leitor imagina a performance e atuação teatral risível do capitão Vitorino Carneiro da Cunha e vive momentos extremos, indo da mais jocosa comicidade à mais profunda admiração por sua coragem, sinceridade de propósitos e pureza de coração.

Se é correto afirmar que todas as obras de arte são enigmas, como pontua Adorno, é também verdade que todas elas querem ser compreendidas em seu conteúdo de verdade. Todas as obras de arte querem ser pensadas filosoficamente e anseiam pela resolução do seu caráter enigmático.

No romance *Fogo morto*, o enigma proposto ao leitor refere-se à desesperada busca pelas razões que expliquem o sentido da dor, do sofrimento, do fracasso e da morte. Por que os homens sofrem? Por que algumas pessoas têm tanto dinheiro e vivem na abundância, enquanto outras nada têm e são premidas por necessidades

materiais que levam inescapavelmente à doença e à morte? Por que existe a opressão do homem pelo homem? Por que existe a injustiça? Como e por que se perpetua, na estrutura social descrita em *Fogo morto*, um círculo vicioso de injustiça e opressão? Por que “um nasce para sofrer, enquanto o outro ri”, como afirma Tim Maia na letra da música “Azul da cor do mar”? Por que “a tristeza não tem fim, mas a felicidade sim”, como afirma o poeta Vinicius de Moraes na letra da música “A felicidade”, feita em parceria com Tom Jobim? Por que temos que morrer, se a vida é tão bonita e poderia ser tão diferente? Como explicar filosoficamente o sentido da vida e o sentido da morte? Por que José Amaro e Vitorino são pobres? Por que o capitão Tomás e o coronel Lula são ricos? Quais os mecanismos de exploração do trabalho presentes na economia açucareira capitalista do nordeste brasileiro naquele período histórico? Quais as classes sociais mencionadas no romance e como elas se relacionam ou entram em conflito, aberta ou dissimuladamente? Quais os condicionamentos econômicos, políticos e sociais que determinaram as atitudes tresloucadas de José Amaro e Lula de Holanda e as atitudes românticas e quixotescas de Vitorino? Existiam razões objetivas para tais atitudes? Por que José Amaro suicidou-se? Por que o coronel Lula de Holanda recusava-se terminantemente a administrar o engenho Santa Fé, mesmo sabendo que isso significaria sua ruína e destruição, como acabou acontecendo? Por que o capitão Vitorino Carneiro da Cunha comporta-se como um Dom Quixote, cheio de boas intenções, mas sem força ou influência política para ver seus louváveis objetivos de promoção da justiça social plenamente alcançados? Por que as coisas têm que ser assim? Não poderiam ser diferentes? Nas palavras de Adorno, por que somos obrigados a testemunhar a vitória dos valores alienantes da semiformação em uma sociedade em transição? O narrador, com maestria, vai nos conduzindo ao interior da vida social, dos dramas existenciais e da complexa psicologia comportamental das três personagens, até que o leitor, reflexivamente angustiado e quase em desespero, seja levado a questionar: Por quê? Por quê? Por quê? O narrador não oferece respostas; cabe ao leitor buscá-las. As

perguntas não respondidas pelo narrador constituem o caráter enigmático do romance. Decifrar o enigma do romance é tarefa do leitor. Em *Fogo morto*, o narrador sinaliza o enigma, mas não o resolve. Ele reconhece o enigma insolúvel das contradições da natureza humana.

O narrador, ao contrário do que desejaria a indústria cultural, convida- -nos à admiração e à estranheza diante de uma realidade que estávamos acostumados a ler e interpretar acriticamente:

A arte torna-se enigma porque aparece como se houvesse resolvido o que na existência é enigma, enquanto era esquecido o enigma no simples ente em virtude do seu próprio endurecimento poderoso. Quanto mais compactamente os homens cobriam o que é diferente do espírito subjetivo com a rede das categorias, tanto mais profundamente se desabilitaram da admiração perante esse outro e, com familiaridade crescente, se frustraram da estranheza. A arte, como que numa gesticulação bem depressa fatigada, procura, debilmente, reparar isso. Leva *a priori* os homens à admiração, como outrora Platão exigia da filosofia, que se decidiu pelo contrário. (ADORNO, 2011, p. 195).

Assim, não mais que de repente, o narrador abre nossos olhos e leva-nos a compreender e (re)interpretar a realidade a partir de uma nova perspectiva, uma perspectiva crítica que nos é estranha e à qual não mais estávamos acostumados. Reaprendemos a pensar. Reaprendemos a refletir filosoficamente. Ficamos fascinados pela beleza estética da narrativa. Mais do que encontrar respostas, reaprendemos a fazer perguntas. Pois o narrador ensina-nos que, muitas vezes, as perguntas são mais importantes do que as respostas. Reaprendemos, enfim, a arte de questionar, e questionar sempre. Sem nenhum exagero, depois de lermos *Fogo morto* e deixarmos-nos invadir pela visão perscrutadora e crítica do narrador, nossa vida nunca mais será a mesma. Nada será como antes. Assim como na filosofia nunca mais seremos os mesmos depois de ler Descartes, Kant ou Nietzsche, o mesmo se dá com

alguns escritores e romancistas da literatura brasileira. Simplesmente não é possível que continuemos os mesmos depois de ler Machado de Assis, Guimarães Rosa ou José Lins do Rego. Como afirmou o crítico literário Otto Maria Carpeaux, na Breve notícia-vida de José Lins do Rego, de autoria de Wilson Louzada: “Essa obra não morre tão cedo. É eternamente jovem, como o povo; é eternamente triste, como o povo. [José Lins do Rego] é o trovador trágico da província” (*apud* REGO, 1976, p. XIV).

Referências

- ADORNO. T. W. **Teoria estética**. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ADORNO. T. W. A arte é alegre? Trad. de Newton Ramos-de-Oliveira. In: PUCCI, B.; RAMOS- -DE-OLIVEIRA, N.; ZUIN, A. A. S. **Teoria crítica, estética e educação**. Campinas/Piracicaba: Autores Associados/ Unimep/Fapesp, 2001.
- ADORNO. T. W. Palestra sobre Lírica e Sociedade. In: ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 65.
- ARAÚJO, B. del R. Fogo Morto: a dramatização social e subjetiva da decadência. **Revista Inventário**, Salvador, n. 12, jan.-jul. 2013.
- REGO, J. L. do. **Fogo Morto**. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- SOUSA, E. B. de. Fogo morto: uma tragédia em três atos. 2006. **Tese** (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

XI

O GIGANTE DA GLOBALIZAÇÃO e as fundas das *Minima Moralia*, 2001 ¹

Conta-nos as Sagradas Escrituras ² que os filisteus, em guerra contra os israelitas, apresentaram um gigante, com quase três metros de altura, chamado Golias, vestido de um colete de malha de bronze com mais de cinquenta quilos, que desafiava seus inimigos, gritando: “Eu sou filisteu, e vocês são escravos de Saul. Escolham alguém para lutar comigo. Se ele for mais forte e me derrotar, seremos escravos de vocês. Se eu for mais forte e o vencer, vocês serão nossos escravos e servirão a nós”. Saul e os israelitas ouviram o desafio e ficaram cheios de medo. E durante quarenta dias, de manhã e de tarde, Golias desafiou os soldados israelitas. Davi, um jovem pastor de ovelhas, filho de Jessé, que fora levar pães a seus três irmãos, em guerra, ouviu o desafio de Golias, e se apresentou ao Rei Saul para enfrentar o gigante. Saul não acreditou em Davi. “Você não pode lutar com o filisteu! Você é apenas um rapaz. Ele é guerreiro desde a juventude”. Davi retrucou: “Seu servo é capaz de matar leões e ursos que atacam as ovelhas. Pois bem: esse filisteu incircunciso, que desafiou o exército do Deus vivo, será como um deles”. Então Saul lhe disse: “Vá. E que Javé esteja com você!”.

Davi, dispensou a armadura e o capacete de bronze que o rei lhe oferecia, pegou seu cajado, escolheu cinco pedras bem lisas no riacho e as colocou no seu bernal. Depois pegou a funda e foi ao

¹ Este ensaio foi publicado como capítulo do livro *Teoria Crítica, Ética e Educação*, organizado por Bruno Pucci; Luiz Nabuco Lastória; Belarmino Cesar G. da Costa, e editado pela Autores Associados (Campinas-SP) e pela Editora UNIMEP (Piracicaba-SP), em 2001, p. 15-28.

² No 1º livro de Samuel, capítulo 17.

encontro do filisteu. Golias olhou Davi de alto a baixo e o desprezou porque era jovem. “Será que sou um cão, para você vir ao meu encontro com um pedaço de pau?” Davi correu para se posicionar, enfiou a mão no bernal, pegou uma pedra, atirou-a com a funda e acertou na testa do filisteu. A pedra afundou na testa de Golias, que caiu de bruços no chão. Davi correu, parou diante do filisteu, pegou a espada dele, a desembainhou e com ela acabou de matá-lo, cortando sua cabeça. Assim Davi foi mais forte que o filisteu, apenas com uma funda e uma pedra; sem espada na mão, feriu e matou o filisteu. Aqui termina a narração da vitória de Davi sobre o gigante Golias.

Entre a grandiosidade sublime e muito humana, comum a todos os idealistas e que está sempre pronta a pisotear desumanamente tudo o que é pequeno enquanto mera existência, e a grosseira ostentação dos opressores burgueses, existe a mais profunda concordância. É próprio da dignidade dos gigantes rir estrondosamente, explodir, destroçar.³

No início da década de 1940, Adorno assim se expressava: “Em face da concórdia totalitária que apregoa imediatamente como sentido a eliminação da diferença, é possível que, temporariamente, até mesmo algo da força social de libertação tenha-se retirado para a esfera individual” (*idem*, 1992, p. 9). No final do século XX, somos obrigados a respirar por todos os poros o fenômeno da globalização, que se apresenta visivelmente como o momento histórico em que as forças de dominação e de troca invadiram quase que integralmente as relações sociais, diluindo as manifestações do indivíduo no todo amorfo do coletivo; em que as mais aberrantes formas de barbárie e de irracionalidade destroçam povos, culturas, indivíduos, valores, sob os olhares indefesos, horrorizados e/ou indiferentes de bilhões de telespectadores; em que o extraordinário desenvolvimento científico-tecnológico, econômico e político coloca sua maquiavélica potencialidade a

³ ADORNO, *Minima moralia*: reflexões a partir da vida danificada, 1992, p. 76

serviço do controle social, da invasão da privacidade, da manipulação dos indivíduos; em que a fome, o desemprego, o sofrimento, o atraso social e cultural atinge mais da metade dos habitantes do planeta. Nada escapa aos tentáculos invisíveis da dominação, a rigidez cadavérica da sociedade estende-se até a célula da intimidade, que se julgava protegida contra ela (*ibidem*, p. 121). Perguntamos: esse fenômeno da globalização não é a descrição pormenorizada da sociedade administrada – da concórdia totalitária – de que falava Adorno há quase 80 anos? Diante do macabro quadro acima desenhado, continua valendo a pena apelar para possíveis forças subversivas escondidas nos frágeis indivíduos, em fase terminal?

Olhando e folheando seu livro de aforismos, *Minima moralia*, mas não só este, percebemos que a aposta de Adorno contra os sistemas – esses poderosos gigantes, que se pretendem totalidades absolutas, e que se insurgem contra tudo e contra todos que tentam deles escapar – se dá através da afirmação do individual, do particular, do diferente, – negados, danificados, e em decadência –, na era da globalização. Hoje, com o desaparecimento do sujeito, os aforismos das *Minima moralia* – diz ele na Dedicatória do livro – “levam a sério a exigência de que ‘aquilo mesmo que desaparece’ (o indivíduo, BP) seja considerado como essencial (*ibidem*, p. 9). Seleccionamos alguns aforismos para tentar evidenciar a aposta de Adorno.

No aforismo 43º, da primeira parte das *Minima moralia*, cujo título é: *Sem medo!* (*ibidem*, p. 59-60), Adorno analisa o enfraquecimento da tensa relação objetividade-subjetividade no ato do conhecimento. Determinar o que seja objetivamente a verdade, em dias de semiformação generalizada, apresenta-se como algo bastante difícil. E uma das razões para isso é que: “os conceitos de *subjetivo e objetivo* foram completamente invertidos” no linguajar ideológico da sociedade administrada. Aquilo que se apresenta de imediato ao espírito, seu lado não controverso, as afirmativas aceitas sem questionamento, a fachada composta dos dados classificatórios, ou seja, a dimensão subjetiva das coisas é tida como “objetiva”. Por sua vez, chama-se de “subjetivo”, o que

vai além das aparências dos dados, o que entra, pela reflexão, na experiência específica de uma coisa, problematiza os juízos convencionais sobre ela; ou seja, chama-se de “subjetivo” o que é objetivo. Adorno tenta mostrar-nos que essa “inversão gnosiológica” é extremamente prejudicial para o conhecimento da verdade, e também para a experiência social dos sujeitos envolvidos no processo de conhecimento. Um conhecimento crítico e verdadeiro só pode acontecer quando os polos sujeito-objeto conservam a força de sua especificidade na mútua negação e afirmação de sua alteridade. O sujeito, quando insiste em afirmar a sua prepotência sobre o seu outro, devora o objeto e devora a si mesmo. Por outro lado, o sujeito é imprescindível e o próprio objeto não é nada sem ele. Se se elimina o momento subjetivo, o objeto se desfaz e torna-se um contrassenso.

Então, enfraquecer a tensão permanente entre sujeito e objeto na busca do conhecimento da verdade é favorecer a violência, a mentira, a usurpação tanto do sujeito sobre o objeto, como do sistema sobre os indivíduos. O processo de conhecimento que quer alcançar o objeto, mas nega-lhe as determinações subjetivas, e o reduz a uma subjetividade abstrata, exerce violência sobre ele e rouba sua individualidade. Somente a crítica imanente do social proporciona ao conhecimento a objetividade que ele perde quando é levado a obedecer às forças sociais que o governam, sem refletir sobre elas.⁴

Quando a tensão entre sujeito e objeto está tão frágil que um se transforma no seu contrário, a situação passa a ser crítica demais. Então, a dominação do sujeito sobre o objeto, do universal sobre o particular, do sistema sobre o indivíduo está em vias de se tornar absoluta. “Isso é duplamente verdadeiro na era do positivismo e da indústria cultural (da globalização, podemos acrescentar), cuja objetividade é calculada pelos sujeitos organizadores”. Adorno deixa claro que o enfraquecimento da objetividade e sua consequente inversão é um processo lento e letalmente planejado e

⁴ ADORNO, *Sobre sujeito e objeto*, 1995, p. 181-201

construído pela sociedade administrada, na era do positivismo, em que a ciência e a tecnologia alcançaram índices extraordinários de desenvolvimento, em condições de potencializar os homens no aprofundamento qualitativo e na extensão quantitativa de seus conhecimentos e práticas; na era da indústria cultural, em que os meios de comunicação de massa, agora particularmente a TV e a Internet, multiplicaram ao infinito a capacidade de o homem receber e divulgar informações e conhecimentos a todos os homens, em todos os cantos do mundo. E Adorno, com toda a força de sua crítica radical, assim termina, *sem medo*, o aforismo:

Diante dela (da objetividade calculada, BP), a razão fechou-se por inteiro, refugiando-se em idiosincrasias, que são reprovadas como arbitrárias pela arbitrariedade dos detentores do poder, pois estes querem impotentes os sujeitos, por medo da objetividade, que está conservada apenas nestes sujeitos (*idem*, 1992, p. 65).

Os “poderosos detentores do poder” sempre tiveram medo dos sujeitos que pensam, seja dos que pensam através de conceitos, seja dos que pensam através de imagens, de metáforas, de sons, de canções. A objetividade, resultado da mediação, da autorreflexão crítica dos sujeitos, de suas inspirações estéticas e retóricas, é temida, difamada, destorcida, porque é subversiva, mobilizadora tal como as pedras lisas de Davi.

O aforismo 48, *Para Anatole France*, (*ibidem*, p. 65-67), sob nossa perspectiva, é um ato de fé na capacidade de reação do indivíduo na adversidade do “mundo falso”. Adorno nos chama a atenção para fatos éticos, estéticos “na fase em que o sujeito capitula diante da supremacia alienada das coisas”. Em tempos sombrios da sociedade administrada, virtudes como a disponibilidade para perceber por toda parte o positivo, o belo, – mesmo nas coisas mais quotidianas e efêmeras – é algo que apresenta um aspecto questionável; é sinal de resignação tanto da capacidade crítica quanto da imaginação interpretativa, que é inseparável da primeira. E faz irromper uma expressão que jorra

luz sobre a problemática levantada: “Quem acha tudo belo arrisque-se a não achar nada belo”. Se há uma generalização universal da beleza, a beleza do particular se dilui no todo abstrato, esvaece. Quais os motivos, as razões disso? É que “o universal da beleza só consegue se comunicar ao sujeito na obsessão do particular”. Essa incisiva intervenção quer mostrar que não é na eliminação do particular, mas na exagerada exposição de sua especificidade que o universal se faz presente e irradia sua potencialidade.

Adorno justifica, de formas diferentes, essa difícil tese levantada: para se aproximar o mais possível do particular contemplado é preciso não dirigir o olhar, ao mesmo tempo, a outros objetos que tentam seduzir quem contempla, é preciso um ar de indiferença, quase de desprezo; é preciso aceitar o objeto contemplado em sua “unilateralidade, como aquilo que ele é, sua essência”. Essas justificativas se contrapõem ao pensamento idealista dominante que, em defesa da verdade do todo, exclui o particular como falso justamente por causa de sua unilateralidade. Por sua vez, o pensamento deve continuamente se endereçar à coisa, e não ao seu conceito, pois sob o olhar insistente do pensamento o objeto começa a desvelar sua intimidade. Ao mesmo tempo acrescenta Adorno uma entusiasmada justificativa de ordem teológica, que reforça a desmedida entrega do sujeito ao objeto, e redime, sob a luz messiânica, sua dignidade ofuscada: “O olhar que se perde nesta beleza é um olhar sabático. Ele salva no objeto um pouco do repouso do dia de sua criação”. O olhar sabático é o olhar maravilhado que se dirige aos seres e às coisas criados após seis intensos dias de trabalho produtivo; é um olhar sereno, intensamente brilhante, reconciliado consigo mesmo.

Adorno, nessa primeira parte do aforismo procede pelo caminho da antítese, da negatividade. A tese está tristemente dada pelas condições históricas da sociedade: é a do mundo amarrado objetivamente à totalidade, que tudo invade, que tudo quer transformar à sua imagem e semelhança. Esse sistema ameaçador que precisa cada vez mais estender-se para se conservar, para permanecer igual a si mesmo; que tem que avançar cada vez mais

suas fronteiras para mais longe, nenhum limite respeitar, para poder sobreviver⁵. A negação da “totalidade” como falsa é que permite a afirmação, mesmo que momentânea, do objeto particular belo. Mas essa individualidade do belo, resgatada e apoiada pelo *medium* do conceito, da imagem e do inefável, continua uma frágil presa em mãos do sistema predador e pode novamente sucumbir sob a violência de suas garras. O poder abstrato do universal, a conciliação forçada em forma de sínteses identificadoras, espreitam o tempo todo o particular na tentativa de desfigurá-lo e integrá-lo novamente à situação opressiva estabelecida. Adorno, atento, constata esta terrível e constante possibilidade: “Mas se a unilateralidade é suprimida por uma consciência do universal introduzida de fora, se o particular é afugentado, substituído, então a visão justa do todo faz sua a injustiça universal que reside na própria possibilidade de troca e na substituição” (ADORNO, 1992, p. 66).

O que é a troca – esse instrumento por excelência de opressão, de dominação calculada – se não a magia pela qual seres e atos únicos, não idênticos, se tornam comensuráveis, idênticos? E se são idênticos, são substituíveis um pelo outro, descartáveis. O indivíduo, na proposta nietzscheana, perdia a sua individualidade ao mergulhar-se no uno primordial, que é força, pura vida, e ao perder-se nesse universal regenerador recuperava-se, fortalecido, a si mesmo. Na sociedade administrada, ao contrário, o indivíduo abstraído de suas determinações pela razão opressiva, perde a sua individualidade, para se tornar uno com seus “semelhantes”, e permanecer nesse todo amorfo como um autômato, como uma peça a ser removida, sob a lei da pura funcionalidade.

E Adorno, insistente, retorna ao primeiro movimento do aforismo, – todo ele pleno de negatividade, antitético – para retomar, a contrapelo, a verdade e a virtude contidas densamente no particular:

⁵ ADORNO, *Dialética Negativa*, 2009, p. 27-29.

Seria quase possível dizer que a própria verdade depende do ritmo, da paciência e da perseverança do ato de permanecer no individual: o que vai além disso sem primeiro ter-se perdido inteiramente, o que passa ao juízo sem ter-se feito primeiro culpado das injustiças da intuição, acaba por se perder no vazio (*ibidem*, p. 66).

Dois aspectos nos chamam a atenção nessa intervenção. Primeiro, conhecer – *connaitre* – é um ato de amor, que deve ser feito sem violência, com muito carinho, sem pressa, com te(n)são, em que o fruto desse ato, o conceito, seja resultado do ritmo, da paciência e da perseverança de penetrar e de permanecer no individual. Segundo, é que todo ato de conhecimento – *connaitre* – que gera outra vida supõe um permanecer paciente na corporeidade, no componente somático do indivíduo. Não há conhecimento sem antes ter-se passado pelas manifestações intensas e extensas da sensação; não há sensação sem as impressões corporais. Somente o pensamento que faz justiça à sua dimensão corporal, que se faz “primeiro culpado das injustiças da intuição”, encontra a força da verdade nele pujante. Essa sensualidade do ato de conhecer, Adorno manifestou de maneira ainda mais concreta em outro ensaio:

O pensamento adere e se aferra na coisa, como se quisesse transformar-se num tatear, num cheirar, num saborear. Por força de tal sensorialidade de segundo grau, espera penetrar nas artérias de ouro que nenhum processo classificatório alcança, sem, no entanto, entregar-se por isso ao acaso da cega intuição sensível.⁶

A mesma dialética negativa foi utilizada por Adorno, nos dois últimos movimentos do aforismo, para mostrar sua desconfiança crítica em relação aos que acham tudo positivo, bom. Primeiramente, em contraposição aos ingênuos apreciadores do bem, aos magnânimos de coração: “A bondade indiscriminada em relação a todas as coisas corre sempre o risco de gerar frieza e

⁶ ADORNO, *Caracterização de Walter Benjamin*, 1998, p. 236.

estranheza em relação a cada uma delas, o que se transmite por sua vez ao todo”. No final do texto se posiciona contra todos aqueles que afirmam “o caráter sagrado de tudo o que é vivo”, e que julgam que algo deve ser belo só porque vive. “A vida é bela!”. Adorno questiona contundentemente a religiosidade tradicional presente nessas afirmativas, que invoca a dimensão abstrata desse conceito de vida, mostrando que o culto à vida, em si mesma, desemboca sempre no culto a forças opressivas e destrutivas: “A exuberância do sadio já é sempre, enquanto tal, ao mesmo tempo a doença” (*idem*, 1992, p. 66-67).

Retomando os pontos enfatizados deste aforismo, é possível constatar o esforço expressivo adorniano em descrever as nuances da beleza e da bondade presentes no particular concreto e sua crença ilimitada na força destrutiva-constitutiva da negatividade, “porque – em sua visão dialética – a perfeita negatividade, uma vez encarada face a face, se consolida na escrita invertida de seu contrário” (*ibidem*, p. 216).

O aforismo 66, *Mélange* (*ibidem*, p. 89-90) evidencia aguçada preocupação ética universal, que se manifesta na dolorosa constituição dos particulares “pessoa” e “raça”. Iremos dividi-lo em quatro partes, para poder analisá-lo melhor. Adorno introduz assim seu texto:

O argumento corrente da tolerância, de que todas as pessoas e todas as raças são iguais, é um bumerangue. Ele está exposto a uma fácil refutação pelos sentidos, e mesmo as mais irrefutáveis provas antropológicas de que os judeus não são uma raça não mudarão muita coisa no fato de que, no caso de um *pogrom*, os totalitários sabem muito bem quem eles pretendem e quem não pretendem liquidar (*ibidem*, p. 89).

Se esse argumento teve uma perspectiva salvífica, emancipatória no início do cristianismo, quando Paulo apóstolo dizia: “Não há mais diferença entre judeu e grego, entre escravo e homem livre, entre homem e mulher, pois todos vocês são um só

em Jesus Cristo⁷, e com essa afirmação procurava levar as raças, as classes, os gêneros a construir utopicamente uma fraternidade universal, os 2.000 anos de cristianismo, em que as igrejas cristãs quase sempre estiveram aliadas ao poder, mostram com toda força que esse argumento, ainda corrente – particularmente entre as nações cristãs europeias e americanas, promotoras da 2ª. Guerra Mundial – é falso, é um bumerangue: aparenta avançar, mas volta sempre ao mesmo lugar. Os horrores do nacional-socialismo que, por pouco, não dizimou um povo, a incalculável destruição e barbárie produzidas pelas nações mais poderosas, que visavam ampliar suas áreas de poder e dominação, a morte em massa dos homens, filhos das classes trabalhadoras do campo e da cidade, que em nome da pátria, deixaram esposas viúvas e filhos órfãos, demonstram sobejamente que as raças, as classes e os gêneros estão cada vez mais distantes na constituição da igualdade sonhada. Ainda nos dias de hoje, os totalitários das Américas, da Europa, da África, da Ásia, também “sabem muito bem quem eles pretendem e quem não pretendem liquidar”. E fazem isso, com a cobertura pormenorizada, instantânea, universal das fantásticas informações radiofônicas e televisivas.

Em seguida, após apresentar a falsidade do argumento da igualdade entre raças e pessoas, Adorno nos mostra que, diante da extremada desigualdade historicamente provocada, as duas posições aparentemente antagônicas de “postular como ideal” a igualdade entre os homens, numa atitude utópica, abstrata, ou “supor a igualdade como fato”, em concordância com as tendências mais matreiras da sociedade, se equivalem ou ajudam pouco na solução concreta da problemática. De fato, para uma sociedade que considera as diferenças reais ou imaginárias, como marcas ignominiosas, como sinal de que algo escapou da uniformização da máquina e ainda não foi inteiramente domesticado pela totalidade, “que todos os homens sejam iguais uns aos outros, é precisamente o que viria a calhar”.

⁷ Carta de Paulo Apóstolo aos Gálatas, cap.3, versículo 28

Não é isso o que produzem e reproduzem a todo instante as relações universais de troca, o poder “equitativo” das leis, a produção em série da indústria cultural? Iguais nas relações de trabalho e de mercado, iguais como sujeitos de direitos e deveres, iguais como clientes e consumidores. Mas Adorno vai mais longe no denunciar as perversidades dos poderosos. Mostra de um lado que a técnica dos campos de concentração, que visa tornar os prisioneiros iguais a seus carrascos, a fazer dos assassinados assassinos, fez história. Não é isso o que fazem ainda hoje as polícias repressivas das grandes cidades e dos abarrotados presídios, para justificar a violência e o assassinato dos “criminosos”? Não é isso o que fazem os governos repressivos ao se utilizarem dos cartéis de informação para justificar ao mundo a invasão de um país e/ou os bombardeios destruidores de pessoas, de culturas, da natureza? As técnicas dos campos de concentração se reproduziram no mundo todo, fazendo dele um imenso campo de experimentos para renovar e aprimorar as técnicas mortíferas ultrapassadas. De outro lado, Adorno não apenas mostra o processo da inversão perversa, em que os assassinados se tornam assassinos. Mostra como essa “má” diferença das raças tem que ser levada ao absoluto para que possa ser abolida de maneira legal e absoluta e que nada de diferente ouse sobreviver jamais.

Na terceira parte do aforismo, após a negação radical da ideologia repressiva disfarçadamente presente nos argumentos que defendem a igualdade das pessoas e das raças, Adorno apresenta a sua tese: “Entretanto, uma sociedade emancipada não seria nenhum Estado unitário, mas a realização efetiva do universal na reconciliação das diferenças” (*ibidem*, p. 89). Em contraposição gritante contra os que afirmam a necessidade de um “estado unitário” (os governos fascistas) ou mesmo um “partido único” (os governos stalinistas), que buscam na falsa unidade o ensejo primordial para a repressão total, Adorno, ainda nos anos 1945 propõe um estado de diferenciação sem dominação, no qual as diferenças devem ser compartilhadas. O conceito universal de *raça* e o universal de *pessoa* só tem condições históricas de se realizar

efetivamente, nos indivíduos e nas formações sociais, pela “reconciliação das diferenças”.

A ambígua categoria da “reconciliação”, negada enfaticamente por ele na síntese hegeliana (“Em toda síntese trabalha a vontade de identidade; (...) Por ela o substrato da síntese se reconciliaria com o Eu e tudo estaria bem. Isso conduz ao desiderato moralista de que deva, uma vez que o sujeito vê a coisa como sua, amoldar o que lhe é heterogêneo), nas experiências históricas “socialistas” (“A imaginação exata de um dissidente pode ver melhor que os mil olhos do partido, que espiam por óculos cor-de-rosa”), é aqui resgatada com toda a sua força utópica e transformadora: “a realização efetiva do universal na reconciliação das diferenças” (ADORNO, 2009, p. 129; 47)

No ensaio “Sobre sujeito e objeto”, escrito vinte e quatro anos depois, no processo de reconstrução da democracia alemã ocidental, confirmará seu pensamento: “Se fosse permitido especular sobre o estado de reconciliação, não caberia imaginá-lo nem sob a forma de indiferenciada unidade de sujeito e objeto, nem sob a sua hostil antítese; antes, a comunicação do diferenciado”⁸. Mas, Adorno não apenas apresenta uma tese instigante; vai além disso. Contra todos aqueles que o julgam como um fabricante de becos-sem-saída, ousa apresentar uma direção emancipatória:

A política que ainda estiver seriamente interessada em tal sociedade não deveria propagar a igualdade abstrata das pessoas sequer como uma ideia. Em vez disso, ela deveria apontar para a má igualdade hoje, para a identidade entre os interessados no cinema e os interessados em armamentos, pensando, contudo, a situação melhor como aquela na qual é possível ser diferente sem ter medo (ADORNO, 1992, p. 89).

Isso vem comprovar que há sim uma proposta em Adorno, que sua proposta é fundamentalmente política, de transformação

⁸ ADORNO, *Palavras e sinais: modelos críticos* 2, 1995, p.184.

radical, e que visa afirmar o coletivo, através do particular e sem abrir mão de sua especificidade criativa.

Finalmente, na última parte do aforismo, após apresentar sua proposta de construção de uma sociedade emancipada, aprofunda a crítica contra o “argumento corrente da tolerância unitária”, dizendo que seus partidários “estão sempre inclinados à intolerância em relação a todo grupo que não se enquadra”. Eles querem violentamente todas as pessoas e as raças iguais, e todos aqueles que não aceitam ou resistem a ser iguais tem que ser vigiados e eliminados. Hoje a “vigilância que elimina” se posiciona contra os judeus, os homossexuais, os kosowares, as prostitutas, amanhã, por “motivos reais ou imaginários”, será contra os intelectuais críticos, os nordestinos, os imigrantes, os negros. Todos os que não se contêm nos moldes físico-somáticos, éticos, religiosos, culturais, artísticos, políticos, hegemônicos no sistema totalitário, correm o risco de ser devorados, física ou moralmente. “Parecem um animal”, dizem os preconceituosos dos andarilhos, dos negros, dos índios, dos moradores das ruas e viadutos. E, como animais podem ser caçados. No aforismo 68, *As pessoas estão te olhando*, que de certa maneira complementa este fragmento em análise, Adorno afirma:

Na sociedade repressiva, o próprio conceito de homem é uma paródia da imagem e semelhança. Faz parte do mecanismo de “projeção pática”, que os detentores do poder só percebam como humano o que é sua própria imagem refletida, ao invés de refletirem o humano como o que é diferente. (1992, p. 91)

Mélange é mistura, confusão, contaminação. Numa sociedade administrada, fundada integralmente na lógica da identidade, da troca, das normatizações claras e distintas, todas as raças e pessoas que apresentam sinais de mistura, de confusão, de idiossincrasias, que fogem do valor padrão normal, geram desconfianças, ódios, perseguições ao espírito dominante. Elas podem contaminar o

ambiente, podem gerar a des-ordem, podem des-estabilizar o sistema. Anathemata sint!

Contra essa sociedade discriminadora, em que não se encontra nenhuma fenda na rocha da ordem estabelecida, as pessoas e as raças são chamadas por Adorno a afirmarem a si mesmas na afirmação de suas diferenças, não por motivações religiosas, ideológicas, hedonísticas, mas por motivações éticas, racionais e humanas.

* * * * *

A apresentação e análise de apenas três aforismos das *Minima moralia* – na verdade são mais de 150 – evidenciam a atualidade e a potencialidade emancipatória presente nesses escritos ético-filosóficos. A situação atual, na qual o indivíduo perde forças, como que desaparece, é, ao mesmo tempo, a situação de um individualismo exacerbado, que gera o efeito destruidor. O indivíduo autônomo e livre, criado abstratamente pela burguesia “revolucionária”, que aspirava ao poder, se sente hoje desamparado e despedaçado em meio a seus iguais. No entanto, é só a partir dos débeis sinais de vida que ele ainda ostenta que se é possível reagir contra o poder do sistema, que insiste em dissolvê-lo no todo. Adorno manifesta, mais uma vez, sua esperança crítica nos homens e na tensão transformadora do indivíduo. Vejam a força desta sua declaração:

Se hoje os últimos traços de humanidade parecem prender-se apenas ao indivíduo, como algo que se encontra em seu ocaso, eles nos exortam a por um fim àquela fatalidade que individualiza os homens tão somente para poder quebrá-los por completo no seu isolamento. O princípio que se preserva só se conserva ainda no seu contrário (ADORNO, 1992, p. 130).

É pelo mais fraco que se tenta salvar o mais forte. É pelo indivíduo, que se tenta resgatar o coletivo. Uma sociedade que possibilita aos indivíduos serem eles mesmos, é uma sociedade em

processo de transformação. As pedras escorregadias, extraídas do leito movediço das *Minima moralia*, certamente não derrubarão esse poderoso gigante do sistema que fala mais alto que nossas vozes, que ri estrondosamente de nosso tamanho e das anacrônicas armas que carregamos. Mas se as pedras escorregadias forem utilizadas com a pontaria certa de Davi, certamente causarão muitas brechas na sociedade administrada. E se usadas com persistência e com sabedoria poderão ajudar a construir uma sociedade emancipada, onde será possível ser diferente, sem medo.

Referências

ADORNO, T. W. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

ADORNO, T. W. Caracterização de Walter Benjamin. In **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Trad. de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, T. W. Sobre sujeito e objeto. In: **Palavras e sinais**: modelos críticos 2. Trad. de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: VOZES, 1995.

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

XII

Cuitelinho: memória, tradição e saudade, 2019 ¹

Cuitelinho

*Cheguei na beira do porto
Onde as onda se espaia
As garça dá meia volta
E senta na beira da praia
E o cuitelinho não gosta
Que o botão de rosa caia,
ai, ai, ai*

*Ai quando eu vim da
minha terra
Despedi da parentaia
Eu entrei no Mato Grosso
Dei em terras paraguaia
Lá tinha revolução
Enfrentei fortes bataia, ai,
ai, ai*

*A tua saudade corta
Como aço de navaia
O coração fica aflito
Bate uma, a outra faia
Os óio se enche d`água
Que até a vista se
atrapaia, ai, ai, ai
(Paulo Vanzolini)*

¹ Este ensaio foi publicado na Revista Artefilosofia, vol. 26, n. 1, 2019, p. 197-216. O texto contou com a parceria da mestra Gloria Bonilha Cavaggioni (UNIMEP) e do Dr. Luís Fernando Altenfelder de Arruda Campos (UNESP-Araraquara).

O desconhecido sempre amedrontou o homem. Para livrar-se das sombras do não explorado, o ser humano busca, em cada tempo de maneira diferente, decifrar o mundo a sua volta, a natureza, seus fenômenos e a si mesmo. Contudo, os limites do conhecimento fazem parte da condição humana.

Para os gregos, os deuses fizeram o mundo e o homem o transforma com seu trabalho. Porém, ainda que habilitado a transfazer a obra divina, é incapaz de ouvir as vozes do Olimpo. Depende, então, de Hermes, que entre outros atributos é o deus mensageiro, que interpreta, faz o comércio das palavras, torna acessível aos humanos a verdade dos deuses. Sem ele, o ser humano, em sua linguagem limitada, nunca compreenderia o todo.

Vem de Hermes o vocábulo “hermenêutica”, que para Theodor Adorno é construção de sentido, interpretação. Se para os gregos o núcleo de verdade pertence aos deuses, para o autor alemão não há fato puro, entramos em contato com os fatos mediante uma interpretação. O sentido não é apriorístico, não é descoberta, é construído. Vale ressaltar, porém, que ao se construir sentido conformam-se hiatos, nunca se diz tudo.

Adorno salienta por diversas vezes em sua *Teoria Estética* a inesgotabilidade da obra de arte². Em *Cuitelinho*, obra escolhida como objeto de análise deste trabalho, persiste algo de inexplicável, seu código não pode ser inteiramente decifrado, por mais conhecimento que se possua. Há nela algo de inatingível, inefável, inalienável.

A obra nasce da cultura tradicional do Mato Grosso (atual Mato Grosso do Sul) e posteriormente recebe a contribuição de Paulo Vanzolini, que contou ter dado uma “arrumada” na composição. A história de uma das mais belas canções da música caipira reúne elementos como a riqueza da tradição oral, o amor de um fiscal de rendas, que segundo declaração de Paulo Vanzolini³ era “tarado por música caipira”, um barqueiro de nome Nhô

² ADORNO, *Teoria Estética*, 2011.

³ VANZOLINI, *Um homem de moral*, 2009. (84 min.), DVD..

Augustão e a poesia de um cientista que conseguiu conciliar a vida acadêmica e o mundo da arte com maestria e rara competência. Uma canção que atravessa fronteiras regionais, abarca pessoas de diferentes meios ou estratos sociais e convive com o tempo em uma tensão dinâmica entre tradição e transformações.

Não se sabe ao certo em que ano a canção foi criada, mas acredita-se que as duas primeiras estrofes sejam filhas legítimas da cultura mato-grossense. Sem autor cògnito, podem ter sido escritas por uma só pessoa ou modificadas ao longo do caminho de sua transmissão oral, alimentadas pela contribuição de quem as cantava. Paulo Vanzolini narra de maneira divertida que tomou conhecimento dos versos por intermédio de um amigo seu, Antônio Carlos Xandó, fiscal de rendas que gostava demais de música caipira e que durante uma pescaria no rio Paraná ouviu a canção na voz de um barqueiro, Nhô Augustão. Se Nhô Augustão reproduzia fielmente em seu cantar a letra criada há tantos anos não se pode garantir⁴. Provavelmente, como em outras tradições orais, a versão que chegou aos ouvidos de Vanzolini encerrava as vozes de diversos sujeitos, que revelavam através dela sua visão de mundo, seu cotidiano, seu querer. O fato é que o cientista entregou-se ao desafio de “dar uma arrumada” na obra de autoria anônima mantendo a estrutura dos versos utilizada nas modas de viola tradicionais. Diferentes sujeitos, consciências diversas, não coordenadas por nada ou ninguém, produzem uma mesma obra, que compreende, então, diferentes universos.

Segundo Sant’Anna⁵ a moda de viola, do ponto de vista literário, provém do romanceiro da Península Ibérica a partir do século XII. Tratava-se de uma poesia cantada acompanhada pela viola e que foi trazida pelos portugueses ao Brasil. Os jesuítas empregaram essa forma poemática composta de versos de oito sílabas na catequização dos indígenas e dos africanos escravizados. A poesia acompanhada pela

⁴ Ivan Vilela indica: “Xandó cantava nove estrofes dessa música” (VILELA, *Cantando a própria história*, 2011, p. 102).

⁵ SANT’ANNA, *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*, 2009.

viola era utilizada como elemento lúdico, de diversão e de catequização. A estrutura da poesia trazida pelos europeus contava a história da vida dos santos e de Jesus Cristo. “Os meninos africanos levavam esse conhecimento para as senzalas e os curumins para as comunidades indígenas”, conta Sant’Anna⁶.

As violas portuguesas, por sua vez, decorrem do alaúde árabe, levado pelos mouros à Europa durante a Idade Média e que originou diversos outros cordofones ibéricos. Muito popular em Portugal no final do século XVI, época em que foi trazida ao Brasil, através de sua inserção nas danças ameríndias e acompanhadas de textos litúrgicos, passou por transformações decorrentes do contato com a cultura indígena e negra e tornou-se o instrumento símbolo da música caipira produzida pelas populações rurais do centro-sul do Brasil. João Paulo Pinto⁷ explica que por volta do século XVII os povoados caipiras cresceram, com a fixação de pequenos sítiantes mestiços e seus agregados após o declínio dos bandeirantes. “Em todas as atividades e práticas lúdico-religiosas [...] a viola aparece como instrumento obrigatório” (*Ibidem*, p. 16). A viola era, então, elemento fundamental tanto na dimensão religiosa quanto no lazer, era inerente ao mundo caipira. Uma viola já não mais portuguesa, mas miscigenada, cabocla.

A moda de viola é originalmente branca na forma e meios de expressão literários, porém mestiça nos “causos” que conta, em seus medos e sensações. Sustenta antigas louvações ibéricas, amargor escravo, faz vibrar a pulsação dos indígenas expropriados. “São pulsares da tristeza dum camponês lusíada, exilado e saudoso, do índio espezinado no desterro em sua própria terra e dos braços e corações africanos, amargurados em grilhões escravocratas”. (SANT’ANNA, 2009, p. 455)

Essa trajetória está impregnada em *Cuitelinho*. Mais que uma simples canção, ela traduz e dá voz ao caipira, não só a um sujeito, mas a toda uma comunidade originalmente rural. Nela estão as

⁶ Em entrevista à Glória Bonilha, uma das autoras, em 08 de abril de 2015.

⁷ PINTO, *A viola caipira de Tião Carreiro*, 2008.

cores e as impressões dos mestiços renegados tanto na casa grande quanto nas senzalas ou aldeias indígenas. Transposta para o cancionero caipira paulistano, não perde sua força e autenticidade.

“Analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada” (ADORNO, 2011, p. 135). Assim como a obra de arte, o caipira não possui sentido unívoco. Encontramos nesta composição de autores mistos o pronunciamento das diversas faces caipiras. Está presente nela o *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato⁸, caricatura da preguiça e desalento reforçados no personagem interpretado por Mazzaropi; o *Macunaíma* de Mário de Andrade⁹, andarilho e aventureiro; o homem da terra obsoleto e inviável, sem lugar no mundo mercantil, descrito por Darcy Ribeiro¹⁰. Todos eles permanecem sujeitos nas palavras do cientista paulistano que compõem a última estrofe da canção.

Para Vanzolini, o trabalho foi custoso. Reconhecidamente perfeccionista, esmerou-se para encontrar as melhores rimas terminadas em aia. Respeitou e manteve as características peculiares a essa manifestação da cultura popular tradicional e ao utilizar a forma original das modas de viola, garantiu que o conteúdo da obra de que foi co-autor permanecesse verdadeiro. Em cada verso do compositor paulistano delinea-se o sentir caipira.

A forma que, para Adorno, constitui uma obra de arte, não é espontânea, é fruto de trabalho, de esforço, como fica patente na intervenção de Vanzolini em uma canção do folclore mato-grossense. Através da forma, o compositor conferiu coerência à obra, sem aniquilar as tensões entre seus recortes ou partes. A forma foi, no caso, uma linguagem coerente, uma síntese do disperso. A unidade na composição não foi espontânea, foi construída, projetada, pensada. A forma é o “conteúdo sedimentado”, aponta Adorno (ADORNO, 2011). Na forma que

⁸ LOBATO, *Problema vital, Jeca Tatu e outros textos*, 2010.

⁹ ANDRADE, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, 2016.

¹⁰ RIBEIRO, *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, 2006.

retira seus elementos de uma cultura caipira, através de esforço racional, está depositada a dimensão mítica, o gosto, o prazer, a imaginação, a crítica à sociedade em que essa cultura está inserida.

Como obra de arte que é, a composição analisada se mostra e se torna outra. É coisa, mas com potencial de expressão, de explosão. Seus versos acompanhados pelo som da viola podem ser entendidos como algo além do fenômeno que retratam. Nela o espírito, força que a perpassa e lhe confere autonomia, se manifesta no diálogo com seu intérprete, que a recria e a mantém viva. Retrata uma realidade histórica e abre possibilidades para o irracional se manifestar.

Cuitelinho carrega consigo a tradição de uma comunidade, sua singularidade, seu jeito peculiar de ser, de enxergar o mundo e de viver. Em sua melodia conduz à atualidade uma parte da história dos árabes, dos europeus, do alaúde levado à Península Ibérica e da viola trazida pelos colonizadores portugueses ao Brasil. Traz o modo de falar caipira, a aventura dos mestiços sem povo. É parte de uma sociedade, retrato dela, possibilidade de conhecimento sobre o mundo em que foi produzida.

Tanto quanto é verdadeiro apontar que na obra abordada encontramos elementos que caracterizam o meio em que está inserida, ou seja, que a canção reflete a comunidade de que é filha, é legítimo admitir que, ao mesmo tempo, é contraponto a diversos valores e ideologias que sustentam o sistema ao qual essa mesma comunidade está subordinada. Adorno (2011) insiste que a obra de arte é retrato de uma sociedade, parte dela, e ao mesmo tempo sua antítese social, apesar de ser constituída socialmente e obedecer a linguagens específicas que são históricas.

Adorno e Horkheimer¹¹ argumentam que a racionalidade instrumental amplamente difundida em nossa sociedade abafa o mito. A poesia de *Cuitelinho* tenta restabelecer esse elemento e o que predomina é a imaginação, o sentimento. A letra da música confere a animais e a outros seres da natureza atributos e capacidades humanas. “O cuitelinho não gosta que o botão de rosa caia”. A canção se

¹¹ ADORNO; HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, 1985.

assemelha ao irracional apresentando o mundo de animais e plantas equiparado à dimensão humana. De que maneira a contrariedade de um pequeno beija-flor, em relação à queda de um botão de rosa, pode ser apreendida ou considerada relevante em um mundo esclarecido, que se gaba de ter superado a dimensão mítica?

A obra conserva objetivamente o mundo racional e nele insere a dimensão mítica negada. A canção é bela pelo que a constitui e que não se revela de imediato. A primeira estrofe, assim que ouvida, parece descrever uma paisagem. O cenário é um porto “*onde as ondas se espaia*”. Observando melhor, reluz um rio que leva e traz pessoas, no movimento contínuo e nem sempre desejado da vida. Um porto faz alusão a um local de chegada, onde embarcações encontram seu destino, mas o que prevalece no caso é a imagem da perda. Mesmo na chegada a inspiração é a saudade causada pela partida. A composição deixa transparecer com profunda delicadeza, no movimento da água que se “*espaia*”, a dinâmica de coisas e pessoas que são levadas pelo curso da vida, que se dispersam pelo mundo, tiradas de nós, arrastadas para longe.

Melodia e letra falam de uma profunda dor, a dor da separação, da saudade. Os versos não são trágicos ou hiperbólicos; ao contrário, as palavras simples transbordam de maneira singela a dor fina e poderosamente mansa que o ser humano experimenta ao se encontrar distante do seu mundo, de seus pais e irmãos, da pessoa amada.

“*A sua saudade corta como aço de navaia*”. Quem ainda não experimentou tal dor? Aguda, permeia, envolve, controla, aperta e asfixia. Impossível dela se escapar. A sensação é de que nem respirar é mais possível, o ar fica impregnado dessa pungente e constante angústia. O coração “*bate uma a outra faia*”.

A serenidade com que a saudade é retratada nos versos de Paulo Vanzolini torna a canção ainda mais atraente; há na entrega a esse sentimento dorido um certo prazer embiocado. *Cuitelinho* encontra na expressão do sofrimento a sua própria linguagem, é um campo de forças e de tensões, de equilíbrio frágil. A beleza natural, a paisagem bucólica, a simplicidade como o humano é

apresentado em relação à natureza e aos seus próprios sentimentos, contrastam com a força poderosa, apesar de plácida, da saudade.

A palavra final de cada estrofe prolonga e marca o sofrimento no arrastar da última sílaba. É um “ai, ai, ai, ai”... que ecoa no horizonte, traduzindo o lamento conformado. Não há revolta no desabafo do caipira que vê o mundo de maneira diferente por causa da saudade: “*Até a vista se atrapaia*”. Porém, complacente e terna, a canção não poupa quem nela se aventura. Com o “*aço de navaia*” se perfaz uma incisão no interior de quem nela mergulha. Na experiência de ruptura com o viver capitalista e seu ritmo alucinado. É o momento de se ouvir a voz da terra, enxergar os matizes do mundo rural, ingênuo, rude e penetrante. Semelhante ao fogo, o contato com a obra transforma não só o seu conteúdo, mas também quem a ouve. Nas palavras de Adorno: as obras de arte “não constituem apenas o outro da empiria: tudo nelas se torna outro” (ADORNO, 2011, p. 129). Nessa experiência o som da viola é pronúncia caipira.

A vida é repleta de dor. O mergulho no *Cuitelinho* é a oportunidade da dissolução das fronteiras do eu, da elevação, de um momento epifânico de luz, de prazer. Ao se entregar ao melodia-poema da canção o indivíduo se desfaz, sua dor é a dor da música. As sensações são físicas, contraditoriamente agonia e júbilo. É um encontro em que o eu se perde. Instante que dá vida, que faz saltar o “momento mimético”. “... O abalo intenso, brutalmente contraposto ao conceito usual de vivência, não é uma satisfação particular do eu, e é diferente do prazer. É antes um momento de liquidação do eu”. (*Ibidem*, p. 369)

Difícil exprimir a sensação que invade o ser humano ao ser tocado, atingido em cheio por essa melodia do cancionero caipira. Os elementos sensoriais, os pensamentos despertados são consequências ineludíveis do mergulho na obra. A vivência é incorporada, não há como permanecer o mesmo depois de tal imersão. É uma experiência inscrita na pele, viva e transformadora. Ainda assim não há sinais, símbolos ou linguagens criadas pelo homem que consigam capturar sua plenitude.

Em Adorno (*Ibidem*), vivência e experiência são conceitos que se diferenciam. Vivência é emoção, sentimento, deixar-se levar. Experiência vai além da vivência, algo que se constrói e se incorpora no sujeito. A postura perante uma obra de arte não pode se limitar à vivência. O sentido indicado pela sociedade é justamente o inverso do que contém esta afirmação. Cada vez mais a realidade vem se adaptando ao indivíduo, para suprir sua demanda hedonista; algoritmos relacionam e personalizam o mundo mediado pela tecnologia ao gosto do freguês. Na indústria cultural o indivíduo se identifica com a arte que vem ao encontro de suas necessidades, que busca se ajustar a ele e aniquilar a subjetividade da obra.

A sociedade moderna é formada por indivíduos predominantemente desprovidos de singularidades. Pasteurizadas, sem referências autênticas de quem sejam ou a que mundo pertençam, as pessoas são representadas pelo seu poder de consumo e assumem o *status* de coisa. São vistas e tratadas como massa amorfa, sem subjetividade ou particularidade que as diferenciem umas das outras. Na ânsia de preencher o vazio de existir como sujeito, de obter algum parâmetro, mais mercadorias são consumidas avidamente. Importam-se tecnologia, modelos e ideias, não só produtos manufaturados. Ao se adquirirem técnicas e produtos desenvolvidos em outros contextos se introduzem em um cotidiano diverso também maneiras diferentes de fazer, de elaborar, de pensar, de perceber e reagir ao mundo. “Nas mercadorias culturais consome-se o seu ser-para-outro abstrato, sem que elas sejam verdadeiramente para os outros; na medida em que lhes estão ao serviço, enganam-nos” (ADORNO, 2011, p. 35). A fome por uma identidade, por sentir-se parte de algo ou de um grupo é insaciável; não há poder de compra equivalente, nenhum objeto adquirido compensa o vácuo de uma subjetividade não constituída.

Ao explicitar a falta das pessoas, do lugar que lhes é familiar, de sua identidade, a canção traz à tona a crítica ao modo de vida moderno, que menospreza suas raízes e memórias para se agarrar a uma pseudocultura importada e copiada de sociedades

completamente diversas, embutida nos produtos da indústria cultural. “[...] Reflexo do encantamento como consolação do desencanto, rebaixa a arte ao nível do exemplo do *mundus vult decipi*¹² e deforma-a” (ADORNO, 2011, p. 36). A humanidade recorre ao fogo fátuo da beleza superficial, estéril e utilitária, que se dissipa e se dissolve rapidamente, vivendo a impossibilidade de vislumbrar o que é límpido: o simplesmente humano.

A lógica capitalista transforma atividades antes criativas e dinâmicas em processos automáticos e inanimados, excluindo a subjetividade da experiência humana de trabalho e das relações sociais. No cotidiano alienante, que nega aos indivíduos a autenticidade de sua dor, posto que são coisas, se define a maneira de ser dos homens, dominados e dominantes, que acabam por entender ser essa a única e inexorável maneira de existir. “Quanto mais total é a sociedade, tanto mais ela se reduz a um sistema unívoco, tanto mais as obras, que armazenam a experiência desse processo, se transformam no seu Outro”. (*Ibidem*, p. 56)

Na experiência do trabalho ou na relação com os outros o que se aprende é que o sentido da vida é dado pela lógica da produção, do lucro, do consumo desenfreado, do valor simbólico das coisas. Pensar e agir de acordo com as normas do mercado é natural. É difícil perceber que a dinâmica do mundo não precisa ser esta, que há formas diferentes e possíveis para se viver.

Neste contexto *Cuitelinho* pode ser considerado um contraponto e forma de resistência ao *ethos* capitalista vigente. Na medida em que apresenta uma visão contrastante da hegemônica em relação ao mundo, ao indivíduo e à sua relação com os outros e consigo mesmo. A cultura popular tradicional de que faz parte a moda de viola é rica e diversa, resultado da miscigenação presente na formação do povo brasileiro. A identidade caipira é sempre recriada, mas mantém sua essência, o gosto por uma boa prosa, a ligação com a natureza e a sabedoria popular.

¹² O mundo deseja ser enganado (tradução nossa).

Jameson¹³ afirma que “dizer produção de cultura equivale a dizer produção da vida cotidiana”. Sendo a cultura um modo de vida, cada uma é um sistema completo, uma totalidade de significados. Para Gramsci¹⁴, “cultura é organização, disciplina do próprio eu interior, é tomada de posse da própria personalidade, é conquista de consciência superior pela qual se consegue compreender o próprio valor histórico, a própria função na vida [...]”.

Atualmente a economia confere a significação da vida na medida em que incorpora a cultura. Interesses econômicos e culturais coincidem para gerar o *ethos* em que o padrão de normalidade vem do consumo, fornece a estrutura da organização social e gesta uma nova estética. A absorção de uma cultura pasteurizada é aprendizado de uma forma de vida, que se expressa esteticamente por meio de uma narrativa mercantilizada.

Em uma obra como a analisada neste trabalho está o pronunciamento de um mundo constantemente desafiado por outras informações com enorme poder de sedução, que invadem de maneira abusiva a identidade das pessoas e tornam simbolismos e rituais, ricos em diversidade, uma coisa única e esvaziada de sentido. Mergulhar em uma canção como esta é viver e recriar simbolismos e significados que carregam características, saberes e a maneira de ser de uma comunidade, que a fazem única em vários sentidos.

Sant’Anna nos faz ver que a força criativa da música desenha uma nação, desvela “dramas, liturgias e devoções”. Partindo dessa ideia, a música caipira consagra a identidade de populações e revive sentimentos ancestrais.

Poesia lírico-narrativa irmanada aos ritmos e cânticos, atravessa doces ribeiros, campos e mares revoltos, nas malícias, premonições e afetos, de gerações em gerações. É a arte do cantar gregário e festeiro, mas também do recitar em silêncios, e situa-se entre as fundamentais expressões brasileiras de literatura oral-popular. (SANT’ANNA, 2009, p. 454)

¹³ JAMESON, *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*, 2001, p. 60.

¹⁴ GRAMSCI, *Escritos políticos (1916 - 1926)*, 2010, p. 51.

No universo racional o sofrimento é um elemento estranho que corre o risco de ser definido e transformado em meio de pacificação. “O sofrimento, reduzido ao seu conceito, permanece mudo e sem consequências”, sentencia o autor da *Teoria Estética* (2011, p. 37). Em *Cuitelinho* a dor é o que move, o que sustenta. E da maneira como é retratada na canção a dor transpira beleza. Vinícius de Moraes já dizia em seu *Samba da Bênção* que sem tristeza não se faz samba. Se para o “Poetinha” o “samba é a tristeza que balança”¹⁵ em *Cuitelinho* tristeza é saudade que estremece.

Como não há certeza da data em que os primeiros versos foram escritos, não se pode afirmar que “fortes bataia” o personagem da história enfrentou. A revolução cantada pode ser a luta pela independência do Paraguai, em 1811, como a guerra que envolveu também o Brasil, Argentina e Uruguai entre 1864 e 1870, ou ainda a guerra civil paraguaia de 1947. Esta indefinição não compromete em nada o resultado da obra, ao contrário, reforça a ideia de Adorno de que a arte se alimenta de suas possibilidades, é produto humano, é também mimese, mas não cópia de algo físico, da coisa em si (2011). A revolução mencionada na música é unicamente a luta armada entre homens ou a batalha enfrentada pode expressar um outro tipo de peleja?

O poema pode captar alguns elementos da vida humana sem jamais ser a cópia do real. Retratados pelo artista, nele pode-se encontrar muito mais que rios, pássaros e flores. Angústia, dor, força, prazer ou até mesmo o contexto econômico/social de um povo estarão presentes. As dimensões alcançadas por uma obra de arte não podem ser previstas durante sua concepção, nem mesmo por seu criador.

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

¹⁵ MORAES, *A arte de Vinícius de Moraes*, 1988. 1 CD. Faixa 9.

enquanto artefatos, produtos do trabalho social, comunicam igualmente com a empiria, que renegam e da qual tiram seu conteúdo. (ADORNO, 2011, p. 17)

Na moda de viola “choram de saudade três raças e culturas, no conflito de amargos desterros. E, só por isso, o acinturado instrumento se derrama em notas que choram” (SANT’ANNA, 2009, p. 455). Nela artistas populares resgatam o universal e valendo-se da tradição exprimem um saber que passou pela mais severa seleção: o tempo.

Que intenção tinha a pessoa que idealizou os primeiros acordes da canção ou as primeiras palavras da letra de *Cuitelinho* não é possível saber. Certamente este autor desconhecido não tenha imaginado os caminhos que sua criação percorreria. Nem mesmo Paulo Vanzolini teve o controle da canção depois de “ajeitada”. Como indefinição que é, esta música aponta caminhos, é cifra, não diz antes, mas desafia a entendê-la. Pode parecer ingênua em sua linguagem simples e em seus acordes tristes de viola, porém reserva um desafio para quem se aventura a ir adiante do aparente.

Para além da dor da saudade estampada em *Cuitelinho* há o sofrimento do povo que ficou sem chão. Cantando o acontecido, a música conserva em seu conteúdo uma verdade maior: a maneira de ser caipira foi praticamente banida do mundo. O espaço relegado ao homem do campo é pequeno e em um patamar inferior. O sistema de fazendas implantado para a produção que visa a exportação cria uma realidade na qual não há lugar para formas de ser não mercantis, como a do caipira. O avanço do agronegócio em áreas antes preservadas e agora desmatadas, caracterizado pela produção intensiva em grandes fazendas concentradas nas mãos de poucos proprietários, o uso indiscriminado de produtos químicos e a crescente mecanização, expulsam o trabalhador rural da terra e lançam-no às periferias das grandes cidades em busca de emprego e sobrevivência. Ao caipira resta a opção entre

mergulhar no mundo dos posseiros invasores de terras alheias; concentrar-se nos terrenos baldios como reserva de mão de obra para servir às fazendas despovoadas, nas quadras de trabalho intenso; ou finalmente incorporar-se às massas marginais urbanas como aspirante à proletarização.¹⁶

Porém o caipira não se rende. A música que fala de um porto atravessa o tempo pelas águas, no cantarolar de um barqueiro. A voz de uma população que resiste e enfrenta “fortes bataia” para que seu modo de vida não seja devorado pela lógica capitalista moderna recebe a atenção de um renomado cientista paulistano. O legado do folclore mato-grossense, quociente da tradição oral de um povo é mais uma vez recriado. Desta vez por um reconhecido membro da sociedade iluminada, no maior centro urbano do país e até hoje garante espaço em um mundo diametralmente divergente do que simboliza.

Entre a técnica utilizada, os versos burilados com esmero, serpenteia a força do mundo caipira. Brota espontânea a pulsão tensora entre o que o artista quis dizer e o que resultou da sua obra. A univocidade do mundo esclarecido é contestada não só na expressão de um povo miscigenado, que carrega um pouco de várias culturas diferentes, portanto rica e múltipla em suas concepções. A pluralidade está marcada também nos detalhes dessa expressão: nas palavras do caipira, em seu vocabulário diferente do ensinado na educação formal, no sotaque persistente, na maneira de proferir o mundo. O dialeto caipira traz consigo uma história de agregações, dominação e misturas, vozes diversas que se mesclam para compor o seu falar. “O falar do caipira é na verdade mais uma expressão da cultura brasileira”¹⁷.

As palavras inerentes ao vocabulário simples, o sotaque imprescindível para o fluir da canção são como o grito de quem teve seu universo alienado. É uma forma de continuar existindo em um mundo que nega seus valores e costumes. É a oportunidade de

¹⁶ RIBEIRO, *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, 2006, p. 353.

¹⁷ VILELA, *Cantando a própria história*, 2011, p. 57.

mostrar que a sabedoria, o conhecimento vem da terra, e não que o conhecimento é ferramenta para dominá-la. É proclamar que o tecido fabril não substitui o pano caseiro, que o produto industrializado não se equipara ao artesanal e que a solidariedade é viável.

Na interferência de Vanzolini pode ser constatado também um ingrediente que aponta para outra direção. Quando intervém em uma construção tipicamente popular, caipira, viva, recriada no tempo e no espaço na dinâmica de sua transmissão oral, o compositor paulistano cria uma versão definitiva, estanque. A canção registrada e incorporada ao mercado fonográfico, amplia seu alcance perante o público e assegura sua permanência ao longo do tempo, servindo assim como mantenedora da cultura popular tradicional. Porém, dialeticamente, aprisiona a liberdade do cantador. Integrada à indústria cultural, passa a ser uma composição sedimentada, estável, fixa, no que concerne à sua letra. De certa forma, estas mediações do mundo administrado, culto, podem ser entendidas como negativas para a legítima expressão da cultura caipira, ao mesmo tempo que a preservam no mundo moderno.

Adorno apresenta como uma característica intrínseca à obra de arte ser ela “finalidade sem fim”. Uma obra de arte, a partir desse conceito, possui finalidade nela mesma; se é fim de autoconservação ou meio de serviço despota sua ser. Uma obra que explicitamente se propõe a dizer alguma coisa se enfraquece como arte e aproxima-se da publicidade. “Quanto mais o trabalho social contido na obra de arte se objetiva e plenamente se organiza, tanto mais ela soa a oco e se torna estranha a si mesma”. (ADORNO, 2011, p. 157)

Ainda que liberta do caráter funcional, sem denotar qualquer finalidade prévia, *Cuitelinho* comprova que o que passou na história permanece na obra de arte, ainda vive. “Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?” (*Ibidem*, p. 392)

Enquanto expressão do sofrimento, voz do vencido, a composição remete ao pensamento de Walter Benjamin¹⁸ que propõe a leitura da história procurando o não dito, o que está implícito, mas não revelado, a interpretação a partir do ponto de vista dos vencidos, dos oprimidos, dos não eleitos. Acredita na articulação histórica entre presente e passado, na tradição rememorada e reconstruída. Não quer a volta do que já foi, mas novo sentido e significado para elementos pretéritos. Na história contada pelo prisma do caipira, que deixa a sua terra mas não abandona seu modo peculiar de ser e de ver o mundo, a canção “escova a história a contrapelo”. Cumpre assim sua natureza messiânica, redentora. Para Benjamin (*Ibidem*) a rememoração, o olhar para o que já foi, a consciência de injustiças cometidas, ganham uma “qualidade redentora”, tornando-a capaz de transformar o sofrimento das vítimas do passado. “[...] valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento, que é a sua expressão e na qual a forma tem a sua substância”. (ADORNO, 2011, p. 391)

Na canção objeto de estudo, exemplo de arte popular, é preciso reconhecer a garra do caipira, que em seu expressar muito mais inteligente que ingênuo, utiliza um vocabulário restrito, intuitivo e revela eficiência na arte de narrar no comum e no local a profundidade mítica do humano, inerente a todos os tempos e lugares. “[...] A arte deve e pretende ser utopia. [...] Se a utopia da arte se realizasse seria o seu fim temporal” (*Ibidem*, p. 58). *Cuitelinho* pode ser considerada a expressão da utopia, mantém viva a possibilidade de um mundo diferente, é o local em que o desejo sobrevive, mantém vívido o modo de ser do homem do campo e sua história passada.

A atitude humana na modernidade, costumeiramente pragmática em relação ao mundo, torna-se inútil perante *Cuitelinho*. O exercício de interpretar seu poema cantado sob a luz da *Teoria Estética* de Adorno é uma experiência desafiadora e rica.

¹⁸ BENJAMIN, *Sobre o conceito da História*, 2012, p. 07 - 20.

Contudo, como autêntica obra de arte, persiste e insiste na canção o que é, independente da vontade autoritária, utilitária ou sonhadora de seus autores ou intérpretes. A ela pode-se atribuir sentidos construídos e pintados com nuances e matizes peculiares e condizentes como o panorama cultural de cada tempo e lugar, entretanto sua verdade, o que é, permanece autônoma e indecifrável em sua totalidade.

Se os gregos estiverem certos e a criação da música esteja mesmo relacionada aos deuses e às musas, *Cuitelinho* abarca as vozes de Deus, Nhandervuçu e Obatalá. Porém seria preciso uma entidade correspondente a Hermes na mitologia grega para se alcançar o sentido total do que nela cantam. Um Hermes mestiço, fruto das dissonâncias e harmonias que conceberam o povo brasileiro.

Referências

- ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ANDRADE, M. de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In BARRETO, João (Org.). **Walter Benjamin: o anjo da história**. Trad. João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 7-20.
- GRAMSCI, A. Escritos políticos (1916 - 1926). Trad. Paolo Nosella. In: MONASTA, Attilio (Org.). **Antonio Gramsci**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Ed. Massangana, 2010. p. 51-91.
- JAMESON, F. **A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização**. Trad. Maria Elisa Cervaso e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2001.
- LOBATO, M. **Problema vital, Jeca Tatu e outros textos**. São Paulo: Globo Livros, 2010.

- MORAES, V. de. **A arte de Vinícius de Moraes**. Polygram, 1988. 1 CD. Faixa 9.
- PINTO, J. P. do A. **A viola caipira de Tião Carreiro**. Dissertação (Mestrado)—Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- SANT'ANNA, R. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. 2 ed. São Paulo: Arte & Ciência, 2009.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- VANZOLINI, P. **Um Homem de moral**. Direção de Ricardo Dias. Produção de Afonso Coroacy, Daniel Santiago. Intérpretes: Paulo Vanzolini. Brasil: 24 Vps Films, Cinematográfica Superfilmes, Rcsd Produções, 2009. (84 min.), DVD, son., color.
- VILELA, I. **Cantando a própria história**. Tese (doutorado)—São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

XIII

Para Rosa com Adorno: a luta agônica da palavra e do conceito em busca do 'quem' das coisas, 2010 ¹

O senhor escute, me escute mais do que eu
estou dizendo (Guimarães Rosa)

Para Guimarães Rosa, a dimensão estética ultrapassa o *logos* e a palavra vale pelo ritmo e melodia que produz: ela é a ousadia de expressar o inefável e o infando. Para Theodor Adorno, a dialética seria a tentativa de salvar criticamente o momento retórico da linguagem: aproximar a coisa e a expressão até apagar suas diferenças. Rosa, pela arte de inventar termos novos, de brincar com a assonância do *verbum*, utiliza-se do conto e do romance na tentativa de rodear, de devassar esta coisa movente, perturbante, rebelde, que é a existência dos homens. Adorno, no esforço de encontrar a origem não-conceitual do conceito, os “pré-juízos, as intuições, as inervações” que o entrelaçam, faz uso do ensaio e do aforismo para dizer o que não se pode propriamente dizer. “Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade”². “Deve existir no pensamento dialético um momento mimético, como na arte um momento racional”³. De que maneira, pois, as tensões mimese-racionalidade, poesia-metafísica, na busca infinda de exprimir o

¹ Este ensaio foi publicado inicialmente na revista *Artefilosofia* (UFOP) v. 8, 2010, p. 122-133; e, em 2012, foi editado como capítulo do livro *O verso do anverso: teoria, crítica e literatura africana*, organizado por Christian Mwewa; Ana Sá; Alexandre Vaz e publicado pela Editora Nova Harmonia, São Leopoldo, RS, 2012, p. 191-204.

² ROSA, *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason* (1958-1967), 2003b, p. 239.

³ ADORNO, *Teoria Estética*, 2011, p. 88-93.

inexprimível, se manifestam na estória de Rosa e no ensaio de Adorno e nos instigam a descobrir outros territórios do sentir, do pensar e do expressar? É o desafio a que se propõe este ensaio.

Estamos colocando, um ao lado do outro, dois escritores de áreas de saber diferentes, um literato e um filósofo, não com o propósito de harmonizar divergências e sim de estabelecer analogias entre abordagens de problemas tangenciados por ambos, sem violentar suas maneiras de sentir, de pensar e de expor. A analogia entre vertentes epistemológicas distintas nos permite encontrar semelhanças, aproximações, mas também manter as diferenças; ela traz a perspectiva do surgimento de novos sentidos, de novas reflexões a respeito de temas afins. Buscar correspondências entre Rosa e Adorno na maneira de abordar temas e problemas é tentar decifrar em suas linguagens indícios que os levaram a estabelecer as ligações entre o que escrevem e o que suas escritas revelam, entre a palavra exposta e o que ela pretende expressar. Isto porque os reelaborados ensaios de Adorno e as estórias de Rosa são exercícios intermitentes de desenvolver o dom mimético pela linguagem, a capacidade de por ela produzir semelhanças, faculdade esta em desuso em tempos de intensa racionalidade tecnológica⁴. É sempre uma tentativa inusitada de colar a linguagem à coisa, à semelhança de Adão, quando convocado por Deus a dar nome aos seres, a tomar posse do mundo pelo *logos*; quando as coisas foram ditas pela primeira vez.

Rosa é antes de tudo um escritor literário, alguém que bole continuamente com a poesia, com a sensualidade das palavras, das coisas e das pessoas. Ele mesmo, em correspondência a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, por ocasião da versão da coletânea *Corpo de Baile*, expõe as motivações que o levam a produzir seus textos:

Quero afirmar a você que, quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum

⁴ BENJAMIN, *A doutrina das semelhanças*, 1993, p. 108-113

planejamento cerebrino cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase “mediúnico” e elaboração subconsciente. Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita coisa; às vezes, coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente. (...). Ora, você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” — defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff — com Cristo, principalmente”.⁵

Adorno, por sua vez, é o teórico da paradoxal “dialética negativa” ou “dialética suspensa”, que faz uso do conceito para tentar fazer com que a ideia se aproxime mais e mais da coisa que ela representa, mesmo tendo ciência da impossibilidade dessa empreitada. O pensador frankfurtiano, em estilo como que coloquial, no Prefácio da *Dialética Negativa*, assim se expressa:

Ao ler, em 1937, a parte da Metacrítica da teoria do conhecimento que o autor tinha então concluído — o último capítulo naquela publicação —, Benjamin comentou: é preciso atravessar o deserto de gelo da abstração para alcançar definitivamente o filosofar concreto. A dialética negativa traça agora tal caminho, retrospectivamente. Na filosofia contemporânea, a concretude foi, em geral, apenas insinuada. Em contrapartida, o texto amplamente abstrato pretende servir à sua autenticidade não menos que ao esclarecimento do modo concreto de procedimento do autor. (...). O autor está preparado para a resistência que a dialética negativa provocará. Sem rancor, ele abre as portas a todos aqueles que, de um lado e de outro, venham a proclamar: nós sempre o dissemos, e, vejamos, agora o autor é réu confesso”.⁶

⁵ ROSA, *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, 2003, p. 89-90.

⁶ ADORNO, *Dialética negativa*, 2009, p. 7-9.

Mas tanto Rosa, na elaboração apurada de suas narrativas, se serve da construção da linguagem para torná-la mais expressiva, quanto Adorno, nos aforismos que compõem sua dialética negativa, busca nos conceitos a presença de elementos não-conceituais para que possam se aproximar mais e mais conceito e conceituado. Rosa é um obstinado pela construção de textos literários. “Ele sempre almejava o impossível, a expressão mais densa, polifacetada, polifônica” — afirma, em entrevista, seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason. “Sabia que viera ao mundo para criar algo novo, diferente, único, exemplar, futuroso” (Rosa, 2003b, p. 46-47). O próprio Rosa testemunha o rigor com que construía seus escritos:

Apenas sou incorrigivelmente pelo melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar, até ao último momento, a todo o custo. Faço isso com os meus livros. Neles, não há nem um momento de inércia. Nenhuma preguiça! Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado. Agora, por exemplo, estou refazendo, pela 23ª vez, uma noveleta. E cada uma dessas vezes, foi uma tremenda aventura e uma exaustiva ação de laboratório. Acho que a gente tem de fazer sempre assim. Aprendi a desconfiar de mim mesmo. Quando uma página me entusiasma, e vem a vaidade de a achar boa, eu a guardo por uns dias, depois retomo-a (...) E, só então, por incrível que pareça, é que os erros e defeitos começam a surgir, a pular-me diante dos olhos. Vale a pena dar tanto? Vale. A gente tem de escrever para 700 anos (*Ibidem*, p. 234-5).

Adorno é também pertinaz, obcecado pela rigorosidade no ato de escrever. Diz ele, no aforismo 51 das *Mínima Moralia*, “Atrás do espelho”: “Faz parte da técnica de escrever ser capaz de renunciar até mesmo a pensamentos fecundos, se a construção o exigir”. E, mais adiante, no mesmo aforismo: “Quem (...) sob o pretexto de servir com abnegação a uma causa, negligencia a pureza da expressão, está por isso mesmo traindo a própria

causa”⁷. Por outro lado, no aforismo 50, “Lacunas”, expressa com ênfase o entrelaçamento do conceito com seus elementos não conceituais, na captura do elemento irritante e perigoso da coisa, que se oculta na representação. Diz ele:

(...) tampouco os conhecimentos caem do céu. Ao contrário, o conhecimento se dá numa rede onde se entrelaçam prejuízos, intuições, inervações, autocorreções, antecipações e exageros, em poucas palavras, na experiência, que é densa, fundada, mas de modo algum transparente em todos os seus pontos. Desta, a regra cartesiana segundo a qual só devemos nos ocupar com aqueles objetos “dos quais nosso espírito parece poder atingir um conhecimento certo e indubitável”, fornece um conceito tão falso (...) quanto a doutrina que lhe é contrária, mais intimamente aparentada, da ‘intuição das essências’ (ADORNO, 1992, p. 69-70).

Para Adorno, na constituição da experiência espiritual do pensar, os conceitos não avançam unilateralmente, como numa linha reta; antes, seus momentos se entretecem como na confecção artesanal de um tapete. E é da densidade dessa tessitura que depende a fecundidade do pensamento. “A rigor — diz o frankfurtiano — o pensador nem sequer pensa, mas se torna palco de experiência espiritual sem desfiá-la toda”.⁸

A racionalidade é, nos textos do grande escritor, o momento da organização, criador de unidade, o momento de sua penosa construção enquanto obra literária e/ou ensaio filosófico. E, em cada melhoramento a que ele se vê obrigado, frequentemente em conflito com o que considera o primeiro impulso, trabalha como agente da sociedade, em tensão com as diferentes possibilidades que as técnicas do momento lhe apresentam para a solução de seus problemas estéticos ou filosóficos. E a tensão entre o impulso, a inspiração e a racionalidade em sua obra se manifesta nos extremos e não no meio. É necessária a máxima construção para que se

⁷ ADORNO, *Mínima moralia: reflexões a partir da vida danificada*, 1992, p. 73-74.

⁸ ADORNO, *O ensaio como forma*, 2003, p. 30.

processe a melhor expressão. É necessário subordinar o desejo de manifestação dos estados da alma a um rigor construtivo que garanta o uno da obra, sem transformá-la em uma mera justaposição de partes independentes ou em algo puramente funcional, decorativo. O rigor da construção possibilita a real liberdade de expressão subjetiva e a construção se apresenta como resolução de desafios colocados concretamente nas obras (Adorno, 2011, p. 57-60; 68-76). Trago, para confirmar essa afirmativa, uma citação de Mann, no *Doctor Fausto*:

Ora, a ideia é coisa de três ou quatro compassos; não é? — diz o diabo — Todo o resto é elaboração, trabalho de pé de boi. Não achas? (...) Dá uma olhada nos cadernos de esboços de Beethoven! Lá, nenhuma concepção temática permanece intata, tal como Deus a forneceu. É alterada e acrescenta-se na margem: *Meilleur*".⁹

O artesão da palavra recorre à construção, à racionalidade para descrever liricamente a desmesura da linguagem rude dos vaqueiros e jagunços; o compositor de conceitos precisa do lúdico, da imagem, de Dionisos, para *de profundis* capturar a negatividade dos acontecimentos. Adorno é filósofo e músico, ao mesmo tempo; e esses dois saberes se infiltram nas notas e na composição de seus ensaios, que expõem similitudes entre a arte de pensar, de sentir e de se expressar. Rosa é médico, diplomata e narrador, mas cuida da palavra com tanto zelo e elegância como se ela fosse sua eterna paciente; a música e a filosofia encantam-no e decifram os nomes.

Mas vamos ver mais de perto algumas formas em que as semelhanças entre os dois escritores se fazem mais próximas. Uma primeira poderia ser assim expressa: a tentativa de um e outro, em suas escrituras, "dar nome à coisa". Nomear a coisa, dizer o que a coisa é: este é o desafio primeiro de todo escritor: tentar aproximar intimamente conceito e objeto, palavra e coisa, buscando a identificação de ambos; tentativa de ir além do próprio conceito, do

⁹ MANN, *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*, 2000, p. 334.

logos, para dizer aquilo que ainda não foi dito. “Uma delicada exatidão na escolha das palavras, como se estas tivessem que nomear a coisa, é uma das razões e não das menores, pela qual a exposição é essencial à filosofia”, diz Adorno em sua *Dialética negativa* (2009, p. 52). O pensador frankfurtiano optou pela escrita ensaística porque era uma forma de compor fazendo experiências, de explorar a dubiedade dos conceitos, de empurrar os conceitos para além de si mesmos, de querer abrir o que não cabe em conceitos com os próprios conceitos. A consciência da não-identidade entre o modo de expor e o objeto exigia-lhe um ilimitado esforço de expressão. Em seu texto metodológico, “O ensaio como forma”, faz sua uma citação de Bense:

Escreve ensaisticamente aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira o seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete; quem o ataca de diversos lados e reúne em seu olhar espiritual aquilo que ele vê e põe em palavras: tudo o que o objeto permite ver sob as condições criadas durante o escrever” (ADORNO, 2003, p. 35).

Adorno em suas reflexões estéticas apresenta a angústia solitária da filosofia, enquanto “o esforço permanente e mesmo desesperado de dizer o que não se pode propriamente dizer”¹⁰; (...) “o afã da filosofia por expressar o inexpressável” (2009, p. 112); “seu caráter flutuante (...) não é outra coisa que a expressão do que para ela mesma resulta inexpressável” (2009, p. 113). Tentar exprimir conceitualmente o não conceituável: eis o paradoxo da dialética negativa.

“Muita coisa importante falta nome. (...) tudo nesta vida é muito cantável”, afirma Riobaldo em *Grande Sertão: veredas*¹¹. E Rosa, dez anos antes, no conto “São Marcos”, de *Sagarana*, complementa: “E não é sem assim que as palavras têm canto e

¹⁰ ADORNO, *Terminologia filosófica* – Tomo I, 1976, p. 63.

¹¹ ROSA, *Grande sertão: veredas*, 1979, p. 21.

plumagem (...). E que a gíria pede sempre roupa nova e escova”¹². Rosa recorre às rimas, às assonâncias, às aliterações, às onomatopéias, às frases curtas, rápidas, enérgicas, enfim, ao canto e à cadência rítmica das palavras para ensaiar o nome da coisa. Diz ele, em entrevista a Harriet de Onís:

A meu ver, o texto literário precisa ter gosto, sabor próprio – como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa – isto é, de vida (...). Acho também que as palavras devem fornecer mais do que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de ‘música subjacente’¹³.

Na arte de dar nome às coisas, Rosa se serve de inúmeros expedientes literários, inclusive o de brincar de escrever as palavras de trás prá frente ou de brincar com o próprio nome. Vou buscar dois desses jogos no conto-poema “Cara-de-Bronze”, que é construído e sustentado pelo diálogo lírico de vaqueiros, bem como pelas *palavras-cantigas* do violeiro Quantidades, que vão tecendo, de forma lenta, a longa narrativa poética. Rosa coloca na fala do vaqueiro Adino a seguinte expressão: “*Aí, Zé, opa!*”, que lido de trás prá frente = “a poesia”¹⁴. O conto é todo ele poesia. Na verdade, “Cara-de-Bronze”, em sua primeira edição, é apresentado como um poema e não como um conto¹⁵. Nesse mesmo conto, Rosa cria outro termo jocoso, ao dar a um dos interlocutores o nome de “Moimeichego”. E assim se dirige a seu tradutor italiano: “Bem, meu caro Bizzarri, por hoje, já exagerei. Encerro. Apenas dizendo ainda a você que o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: é: moi, me, ich, ego (representa ‘eu’, o autor ...). Bobaginhas” (2003a,

¹² ROSA, *São Marcos*, 2001, p. 274.

¹³ ROSA *apud* REINALDO, *Uma cantiga de se fechar os olhos ...*: mito e música em Guimarães Rosa, 2005, p. 24.

¹⁴ ROSA, *Cara-de-Bronze*, 1976, p. 127.

¹⁵ MACHADO, *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*, 2003, p. 96.

p. 95). Moimeichego é o autor que se introduziu na conversa dos vaqueiros e, à semelhança de Cara-de-Bronze, é aquele que tudo inquire, que quer saber *o quem*: “Quem é esse que canta?” “Quem é o velho?” “Quem é o Grivo?”. Moimeichego fala 28 vezes e faz 35 perguntas. E, na observação de Machado, “suas perguntas é que fazem a narrativa avançar e permitem que a estória seja contada. Sem ele, não haveria o texto. Seu nome atesta a paternidade indiscutível: Moimeichego (2003, p. 95).

Numa perspectiva complementar, os escritos de Rosa são enriquecidos com uma leitura original à luz do Nome de seus personagens: *Recado do Nome*, por Ana Maria Machado (2003). Segundo a autora, Rosa elegia os nomes de seus personagens pela polissemia que possibilitavam; os nomes são evocativos, carregados de significados que vão se movendo e se transformando no desenrolar da trama do romance ou do conto. “Os significantes se correspondem, se atraem, se encadeiam, tecendo os significados com seu movimento permanente” (*idem* 2003, p. 200). Cito apenas um exemplo desse estudo: o(s) nome(s) do personagem principal do *Grande sertão*: quando criança, em companhia de sua mãe Bigri, era o “menino Baldo”; com a morte da mãe e com os estudos proporcionados pelo seu padrinho Selorico Mendes, na verdade seu pai, torna-se mestre de um dos famigerados jagunços, Zé Bebelo, e é cognominado “professor”; posteriormente, ingressa em um bando de jagunços que, em nome da lei, persegue outros jagunços, e, por sua valentia, rapidez e precisão na arte de atirar, é apelidado “tatarana, cobra voadora”. Aliando os dotes de um sertanejo letrado ao de um jagunço corajoso, com a morte à traição do comandante Joca Ramiro, torna-se chefe maior do bando, aquele que perseguirá e exterminará os assassinos, e é, então, chamado “Urutu-Branco” (Cf. Machado, 2003, p. 56-65). “Eu era assim. Sou? Não creia o senhor. Fui o chefe Urutu-Branco — depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo” (1979, p. 512). O último Riobaldo, aquele que vive de reminiscências, de remoer o passado,

é um apaziguado fazendeiro, deitado numa rede na varanda da sede, procedendo às honras da casa.¹⁶

Há uma segunda forma em que manifestam semelhanças os dois escritores: não se deixam seduzir pela linguagem do senso comum; são difíceis de serem consumidos; preocupam-se com o leitor crítico, criativo. Assim Rosa, em carta ao tradutor inglês de Sagarana (04/11/1964), diz:

Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si”. (ROSA, *apud* REINALDO, 2005, p. 25).

Adorno, no aforismo das *Minima Moralia*, “Atrás do espelho”, citado anteriormente, compara o comportamento do escritor com seus pensamentos com o que uma pessoa estabelece com os móveis, papéis, livros, documentos que ele, em sua casa, leva de um lugar para outro, ora instaurando a desordem, ora reorganizando-os de outro modo. Nesse entretenimento corre o risco de produzir detritos e refugos; mas, diferentemente do que acontece no lar, ele não tem um quarto de despejo para separar-se dos trastes e pode ser levado a preencher suas páginas com eles. E então o filósofo arremata:

A exigência de ser duro em relação à autocomiseração inclui a exigência técnica de contrapor uma extrema vigilância ao relaxamento da tensão intelectual e de eliminar tudo o que se sedimenta como

¹⁶ GALVÃO, *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, 2008, p. 243-245. Walnice Galvão, no ensaio “Um vivente, seus avatares”, mostra como o protagonista do *Grande sertão* é um vivente de avatares, que vai mostrando suas diferentes faces, conforme as etapas de sua vida (*ibidem*, p. 241-269).

escória do trabalho, tudo o que funciona de maneira improdutivo, tudo o que, numa etapa anterior, enquanto conversa fiada, talvez tenha provocado uma atmosfera calorosa, conveniente a seu desenvolvimento, mas que no presente não passa de um resíduo insípido e com odor de mofo” (ADORNO, 1992, p. 75).

Os diálogos com seus tradutores possibilitam a Rosa momentos oportunos para manifestar seu apreço à expressão, à sua atividade formativa. Assim, em missiva ao tradutor alemão, através de frases curtas e imperativas diz não à passividade dos leitores e apresenta seu jeito de trabalhar: “Cortar todo lugar-comum, impiedosamente. Exigir sempre uma ‘segunda solução’, nem que seja só a título comparativo. A gente não pode ceder, nem um minuto, à inércia. ‘Deus está no detalhe’, um crítico disse, não sei mais quem foi (ROSA, 2003b, p. 237). Para Rosa, o espírito, quando provocado, se estimula e passa a oferecer soluções. Facilitar o entendimento, somente com as coisas vulgares. “Antes o obscuro que o óbvio. (...). Precisamos também do obscuro”. E conclui sua metodologia de trabalho, afirmando:

Em geral, quase toda frase minha tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de meditação ou de aventura. Às vezes, juntas, as duas coisas: aventura e meditação. Uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo; mas sempre na mesma linha constante, que, felizmente, o amigo já conhece”. (ROSA, 2003b, p. 239).

E para seu tradutor italiano, em meio à angústia resultante de estafa e de suas inúmeras atividades literárias e profissionais, confia: “Você sabe, eu não improviso coisas escritas, sou lento, atormentado, sou o anti-jornalista”. (ROSA, 2003a, p. 173-175).

Tanto Adorno, na decifração da pletora de sentidos dos conceitos, quanto Rosa pela roupagem nova com que recobre as palavras, — o primeiro pelo combate do conceito contra o próprio

conceito, o segundo no experimentar a expressão da beleza física dos vocábulos —, se propõem em seus escritos à busca do *verum*, do conhecimento: querem eles encontrar o “quem das coisas”. Um pensando com o ouvido, pelos sons, pelas onomatopeias; o outro ouvindo com a razão os gemidos dos conceitos. É esta a terceira forma que aproximam os dois autores das musas e da *noésis*.

O conto “Cara-de-Bronze” narra a estória de um rico fazendeiro que confia a um de seus vaqueiros, o Grivo, uma missão especial: “queria era que se achasse para ele o quem das coisas”, conforme a revela um outro vaqueiro, o Adino (ROSA, 1976, p. 101).” E o quem das coisas” que o Grivo traz para seu senhor, na intuição do vaqueiro José Uéua, é “por exemplos: – a rotação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e folhas. O coqueiro coqueirando (...). O virar, vazio por si, dos lugares. A brotação das coisas” (idem, 1976, p. 100). Cara-de-Bronze quer encontrar a *arché* das coisas, o princípio de tudo, *os começos*; a essência; quer encontrar a poesia, pois é por ela que, em sua velhice, em seu isolamento, aspira.

Essa preocupação em encontrar a raiz das coisas se manifesta igualmente na orientação que Rosa dá a Bizzarri, em “O recado do morro”, para a tradução do adjetivo “grimo”, atribuído a “um homenzinho terém-terém, ponderadinho no andar, todo arcaico”, chamado Gorgulho: “um velhote grimo”. Foi ele que ouviu e repassou o recado do morro. Explica Rosa:

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

E termina assim sua orientação: “Eu quis captar o quid, universal, desse radical” (2003a, p. 69).

Adorno, preocupado em dar a seu texto o dinamismo e a tensão da realidade em análise, procura “escrever sempre em um registro multidimensional, em que se encadeiam vários níveis de penetração no objeto”¹⁷. A forma usual de sondar a dubiedade dos conceitos é uma de suas técnicas de interpretação/interpenetração no objeto, na busca das afinidades entre cognoscente e conhecido. No aforismo “Autorreflexão do pensamento”, da *Dialética negativa*, questionando a identificação que Hegel idealmente estabelece entre o conceito e o real, afirma: “As ideias vivem nos interstícios entre o que as coisas pretendem ser e o que são” (Adorno, 2009, p. 131). Ou seja, os conceitos não se identificam com o real, mas perseguem essa semelhança incansavelmente, mesmo tendo ciência de nunca realizá-la plenamente. E, no transcorrer do aforismo, traz um exemplo ilustrativo das diferentes nuances que compõem e se contrapõem (n)as ideias. Argumenta ele: o juízo de que alguém é um homem livre se relaciona com a ideia de liberdade. Mas esta ideia é mais do que o predicado desse alguém, que é um homem livre, desse ser que, por determinações históricas, é mais do que o conceito de sua liberdade. O conceito não apenas diz que se pode aplicá-lo a todos os homens singulares definidos como livres; nutre-se, também, da ideia de uma situação em que os indivíduos têm qualidades que aqui e agora (na situação da realidade opressiva) não se podem atribuir a ninguém. Quando aplicada empiricamente, a ideia de liberdade fica inferior a si mesma; não é, então, o que diz. No entanto, porque, como ideia, é sempre universal e abrangente, deve com a realidade empírica ser confrontada. E tal confronto a faz entrar em contradição consigo mesma. Na negação dialética da realidade opressiva, anuncia-se utopicamente outra realidade historicamente possível (ADORNO, 2009, p. 131-132).

Uma última forma de semelhança entre os dois escritores que destacamos é a categoria/palavra “negatividade”. Em Adorno, a negatividade ocupa o lugar central em seus textos filosóficos e estéticos. Diz ele, na “Dedicatória” das *Minima moralia*, citando

¹⁷ COHN, Theodor W. *Adorno*, 1990, p. 13.

Hegel: “O espírito não é como o positivo que desvia o olhar do negativo (...); não, ele só é este poder quando encara de frente o negativo e nele permanece” (idem, 1992, p.9). E no último aforismo desse mesmo livro, lemos: “(...) porque a perfeita negatividade, uma vez encarada face a face, se consolida na escrita invertida de seu contrário” (idem, 1992, p. 216). No “Prefácio” de *Dialética negativa*, escreve: “A formulação Dialética negativa é um atentado contra a tradição (...). A intenção deste livro é liberar a dialética de sua natureza afirmativa, sem perder minimamente a precisão. Desentranhar seu paradoxal título é uma de suas intenções” (ADORNO, 2009, p. 7). Ou seja, não é novidade para ninguém que a negatividade, o diagnóstico, a crítica imanente, a prioridade da teoria, são conceitos filosóficos determinantes na filosofia adorniana. Mas, em Rosa, a negatividade se faz dialeticamente presente em seus escritos?

A negatividade perpassa o *Grande sertão* em toda a sua extensão e interioridade. A luta cósmica entre o bem e o mal, a vida e a morte, ser e não-ser é o que alimenta, em suas idas e vindas, os densos relembramentos de Riobaldo. A negatividade, expressa pelo uso abundante dos prefixos *in* e *des*, associados a palavras que usualmente não apresentam essa prefixação (*ininfeliz; insciência; desrazão; desver*), pelo emprego reiterado do advérbio *não* e *nunca*, da conjunção *nem*, do pronome *nenhum*, infundem densidade e tensão aos textos de Rosa. *Nonada* (nada; coisa sem importância) é a palavra que abre *Grande sertão*, constituindo sozinha sua primeira frase, e está também no último parágrafo. Do nada se inicia o romance e a negação o acompanha até a última frase. Do mesmo modo, o demo, o outro de Deus, se faz presente da primeira à última oração, terrivelmente. “O tema de Deus e do diabo, articulado com o tema do sertão, evidencia a negatividade enquanto denegação de algo insuportável para o sujeito que quanto mais procura escanteá-lo, aboli-lo, negando-lhe a existência, mais ele se afirma como existente”¹⁸. O diabo, no romance de Rosa, é não apenas o contrário

¹⁸ LAGES, João Guimarães Rosa e a saudade, 2002, p. 93-94.

de Deus, mas até uma face sua, um mensageiro seu (*angelus*) para chegar até a alma humana. É uma das formas de atuação de Deus junto aos homens, quando ele se afasta.

Deus não queira; Deus que roda tudo! Diga o senhor, sobre mim diga. Até podendo ser, de alguém algum dia ouvir e entender assim: quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do diá? Ou que Deus — quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximado de Deus é em figura do Outro? Que é que de verdade a gente pressente? (ROSA, 1979, p. 8-9).

As expressões negativas que povoam o *Grande Sertão* (1979), tais como: “viver é negócio muito perigoso” (p. 7); “Deus existe mesmo quando não há” (p. 53); “o mal e o bem, estão em quem faz; não é no efeito que dão” (p. 87); “Esta vida é de cabeça-para-baixo, ninguém pode medir suas perdas e colheitas” (p. 131); “Tinha medo não. Tinha era cansaço de esperança” (p. 523); “Mira veja: o mais importante e bonito do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam” (p. 19). “Uma tristeza que até me alegra” (p. 32) e tantas outras, mantém a atenção e a tensão do leitor, do começo ao fim, porque refletem a angústia da penosa caminhada da existência humana. “*Grande Sertão* é a narração do que verte, do que mistura, do que inverte, dos tontos movimentos” (REINALDO, 2005, p. 165).

Ouvir Rosa faz muito bem para aguçar a sensibilidade e potencializar a reflexão; nossas faculdades mimética e cognitiva se sentem amparadas no mais profundo de seu *quid* pela imaginação, pela fantasia. Ler Adorno faz muito bem à linguagem, à exposição literária; suas *Notas de Literatura* e *Dialética negativa* demonstram isso. A palavra em Rosa ganha substância, sabor e reflexão; o conceito em Adorno ganha saber, música e expressão. Os dois escritores constroem experiências semelhantes no manuseio persistente da magia dos vocábulos, de seus sons, roupagens e

significados, que até no contexto de “monogramas” podemos captar aproximações como as que se seguem:

“A gente só sabe bem aquilo que não entende” (Riobaldo/Rosa, *Grande sertão: veredas*, 1979, p. 286). “Verdadeiros são apenas aqueles pensamentos que não se entendem a si mesmos” (Adorno, *Minima moralia*, 1992, p. 168). Seriam Rosa e Adorno leitores de Schopenhauer, para quem “Os pensamentos nitidamente conscientes são apenas a superfície (...). Eis por que muitas vezes não podemos explicar a origem dos nossos pensamentos mais profundos: têm sua origem na parte mais misteriosa do nosso ser (*Apud* Lefranc, 2005, p. 130).

Referências

ADORNO, Theodor W. **Terminologia filosófica** – Tomo I. Versión castellana de Ricardo Sanchez Ortiz de Urbina. Madrid: Taurus, 1976.

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

ADORNO, T. W. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

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

ADORNO, T. W. **Dialética negativa**. Trad. de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar 2009.

ALMEIDA, Jorge de, **Música e Verdade**: a estética crítica de Theodor Adorno. São Paulo: USP, 2000 (tese de doutorado – publicação interna).

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas, vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 6ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 108-113.

COHN, Gabriel. **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986.

- GALVÃO, Walnice Nogueira. **Mínima mímica**: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- LAGES, Susana Kampff. **João Guimarães Rosa e a saudade**. Cotia, SP: Ateliê Editorial/FAPESP, 2002.
- LEFRANC, Jean. **Compreender Schopenhauer**. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- MANN, Thomas. **Doutor Fausto**: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O Léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001.
- PUCCI, Bruno. Filosofia negativa e arte: instrumentos e roupagens para se pensar a educação. In PUCCI et alii (Orgs.). **Ensaio frankfurtianos**. São Paulo: Cortez Editora, 2004, p. 89-86.
- REINALDO, Gabriela. **Uma cantiga de se fechar os olhos ...** mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.
- ROSA, João Guimarães. Cara-de-Bronze. In ROSA, J. G. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 5ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.
- ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. 13 edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- ROSA, J. G. São Marcos. In ROSA, J. G. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.261-292.
- ROSA, J. G. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003a.
- ROSA, J. G. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Classon (1958-1967)**. Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003b.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Trad., apresentação, notas e índices de Jair Barboza. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

XIV

Cara-de-Bronze, de Guimarães Rosa: as toadas, os diálogos, a poesia, o enigma, 2014¹

O vaqueiro Tadeu: ... Queria era que se achasse para ele o quem das coisas! (ROSA)²

As obras, sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam a sua interpretação. (ADORNO)³

Introdução/Apresentação

Este artigo se propõe a interpretar o conto de Guimarães Rosa, “Cara-de-Bronze” a partir das ideias-chave da *Teoria Estética* de Theodor Adorno. Em seu momento analítico, o texto se deterá: no estudo da relação das partes entre si na composição da unidade do conto; na tensão da literatura com a música e o cinema na construção de sua forma; nas múltiplas técnicas estéticas utilizadas para expressar os enlaces da estória. No momento interpretativo, se orientará pelos seguintes aspectos qualitativos: os elementos miméticos que, como resíduos irracionais e vitais, se instalam no interior do conto: o boi e o buriti; as manifestações de desatinos dos personagens e suas relações com os estratos não-intencionais da obra-de-arte; e os antagonismos da sociedade que se manifestam no transcorrer da narrativa: sua dimensão dissonante, crítica e utópica. E, com fundamento na declaração de Adorno de que “As obras, sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam a sua

¹ Este ensaio foi produzido pelo autor, em parceria com André Dela Vale (mestre pela UNIMEP) e Artieres Estevão Romeiro (doutor pela UFSCar) e publicado pela Revista Artefilosofia (UFOP), v. 17, p. 91-109, em 2014.

² ROSA, “Cara-de-Bronze”, 1976, p. 101.

³ ADORNO, *Teoria Estética*, 2011, p. 198.

interpretação”, ousam os autores apresentar indícios para desvendar o enigma desse conto-poema, assim como para detectar o conteúdo de verdade que nele se manifesta.

Muito se tem escrito sobre os contos de Guimarães Rosa, e, entre eles, sobre “Cara-de-Bronze”⁴. Ao mesmo tempo, Rosa, em carta a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzari, em novembro de 1963, nos ajudou a entender alguns termos e/ou construções-chave dessa narrativa⁵. E ainda mais: o autor, nessa mesma missiva, apresenta um resumo do conto:

O ‘Cara-de-Bronze’ era do Maranhão (...). Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai (...) etc. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que ‘paralisia da alma’), parece misterioso, e é; porém, na última velhice, estalava. Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e ‘apreensora’ sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo ... buscar Poesia. Que tal? ⁶

⁴ Cito três estudos sobre o conto: Gabriela Reinaldo, no livro “Uma cantiga de se fechar os olhos ... Mito e Música em Guimarães Rosa”, reserva cerca de 30 páginas para analisar a música e a poesia que compõem a narrativa (2005, p. 59-91); Amariles Guimarães Hill e seu ensaio “Cara-de-Bronze”, publicado na Revista *Navegações*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 91-104, jul./dez 2009; e a dissertação de Mestrado de Daniel Sampaio Augusto, “Um assunto de silêncios – Estudo sobre “Cara-de-Bronze”, defendida na USP sob a orientação de José Miguel Wisnik”.

⁵ Cito duas construções-chaves do autor neste conto: o personagem Moimeichego, cujo nome é formado por um quádruplo eu – moi, me, ich, ego. Diz Rosa: “é outra brincadeira (...) representa “eu”, o autor. Bobaginhas” (ROSA, 2003, p. 95); também há outro chiste de Rosa na penúltima página do conto, na fala do vaqueiro Adino: “Aí, Zé, opa!”. Rosa caracteriza essa expressão como “um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor (...), intraduzível evidentemente: lido de trás para frente = apô éZ ia, : a Poesia” (Ibidem, p. 93).

⁶ ROSA, *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari*, 2003, p. 93-94.

Mas, como, no dizer de Adorno, as obras-de-arte, “sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam sua interpretação”, não obstante as múltiplas interpretações que já se lhe atribuíram, inclusive a do próprio autor, o propósito, neste ensaio, é a tentativa de se aproximar do ‘conteúdo de verdade’ de “Cara-de-Bronze”, confrontando-o com ideias-chave da *Teoria Estética* de Theodor Adorno.

Assim, os sons das toadas (im)pertinentes do trovador na varanda; a presença edílica dos buritizais bebentes do Urubuquaquá; o auscultar das longas e insinuantes conversas dos vaqueiros, curiosos e atarefados; a desconfiança da intromissão do narrador no meio do conto, exigindo uma pausa para explicitar indícios de enigma na estória; a atenção dos vaqueiros à narrativa da viagem de Grivo, o escolhido, de volta de sua missão, misteriosa e alvissareira; a floração da poesia que brota aos montões no vir-a-ser do texto, ... eixos condutores do conto –, que serão tensionados com ideias-chave da *Teoria Estética* de Theodor Adorno, no desvendamento de seu ser como obra-de-arte, entre as quais: a tensão da literatura com a música e o cinema na construção do texto; os sons, as palavras, os olhares e os infindos entremeios dos vaqueiros na intuição de um drama existencial que não era deles; as múltiplas técnicas estéticas utilizadas/inventadas pelo literato no ensaio de expressar os enlaces da estória; os resíduos miméticos que fertilizam o escrito em seus inesperados extratos; os paradoxos entre as intenções do autor e os momentos não-intencionais da obra; a forma final a que chegou a narrativa como unidade não-violenta de tensos elementos; os acordes dissonantes e utópicos que se interpenetram no percorrer da narrativa. Enfim, a conjunção e a contraposição dos juízos adornianos na tentativa de decifrar o enigma de “Cara-de-Bronze”, bem como de encontrar seu “conteúdo de verdade”.

Momento analítico: a forma final da narrativa como unidade não-violenta de tensos elementos

O momento analítico tem o seu lugar no polo inverso da síntese, na economia dos elementos, a partir dos quais a obra se organiza; porém, não é menos objetivamente inerente à obra de arte do que a síntese. O chefe de orquestra que analisa uma obra para a executar adequadamente, em vez de a mimar, reproduz uma condição da possibilidade da própria obra (ADORNO, 2011, p. 324).

Para Theodor Adorno, “a forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores”. Se é mediação, supõe o trabalho intenso do artista que, através de suas técnicas e de sua sensibilidade, relaciona entre si e com o conjunto da obra elementos aparentemente contrastados ou desligados, – tensos –, dando-lhes unidade, substância, consonância. Aquilo que se mostra ingênuo, espontâneo em uma obra de arte é, antes, resultado objetivo da persistente intervenção do artista nos detalhes, pois “a forma procura fazer falar o pormenor através do todo”. Aquilo que aparece ao pensamento como algo de imposto, de arbitrário, quando visto a partir do rigor formal com que foi constituído, na unidade da obra, dela emerge como algo de substancial, em que os elementos técnicos se articularam, sem serem violentados (*Ibidem*, p. 115-123).

Rosa, na construção de sua novela “Cara-de-Bronze”, desobedece não apenas aos códigos linguísticos tradicionais, recriando termos estúrdios para expressar ideias novas, mas também aos códigos literários, fundindo, numa única peça, o conto, o poema, a música, o cinema. Vamos, neste tópico analítico do texto, na observação de como se constitui a forma literária de “Cara-de-Bronze”, analisar três aspectos:

1) A relação das partes entre si na composição da forma, da síntese, da unidade do conto. “Cara-de-Bronze” inicia-se com três cantigas populares – “O jogo”, “Alvíssaras de alforria” e “Cantigas

de Serão de João Barandão” –, que preparam o espírito do leitor para o espetáculo que está por vir; descreve a seguir “os campos do Urubuquaquá”, dos “ramilhetes dos buritizais bebentes”, onde vai se desenrolar a estória, e os vaqueiros em ação, que, enquanto apartavam o gado, conversavam, discutiam, porque “reinava lá o azonzo de alguma coisa, trem importante a suceder”; enquanto isso, um violeiro, “João Fulano, sobrenomeado Quantidades”, na varanda da casa grande, “cantava uma copla, quando, quando. Experimentava”. (ROSA, 1976, p. 73-74)

A parte seguinte, “Na Coberta-dos-carros”, se processa através de um longo diálogo entre 14 vaqueiros locais e cinco forasteiros; e os temas recorrentes versam sobre incitantes suspeitas: a volta de Grivo depois de dois anos de sua partida; quem é o cantador de trovas; quem é o Cara-de-Bronze; o que o Grivo foi buscar nessa longa viagem. Entre os vaqueiros, destaca-se Tadeu, por ser o mais antigo da fazenda, pela sua experiência de vida e sabedoria; entre os visitantes, ressalte-se a figura de Moimeichego, aquele que tudo quer saber e está sempre perguntando. Chega outra boiada com mais 7 vaqueiros. A longa e instigante conversa dos vaqueiros é entremeada, quando em quando, por uma copla do violeiro, que, com seu canto, se introduzia no assunto dos falantes e bulia com as ideias deles.

A seguir, nas próximas cinco páginas, o conto assume outra perspectiva: a de ROTEIRO de um filme, em que nos é apresentado o esquema de uma cena, com descrição de planos, de quadros de montagem, de som; som do violeiro, que toca uma mazurca e, depois uma canção de amor; som dos bois no curral. Enquanto se processam os preparativos da filmagem, os vaqueiros tiram uma pausa para o almoço.

Aproveitando o momento de descanso, o narrador oculto se intromete no conto e tece considerações sobre o desenrolar da narrativa e sobre a metamorfose que está se sucedendo com Cara-de-Bronze. Em relação às colocações de natureza metaliterária, espalha indícios do enigma que permeiam o conto:

Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, queriam chegar depressa a um final. (...). Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. (ROSA, 1976, p. 96)

Em relação ao que está sucedendo com Cara-de-Bronze, o narrador apresenta suspeitas de sua radical mudança de vida:

O homem envelhece é porque não aguenta viver, ainda não sabe, e tem medo da morte: então vai envelhecendo. Enricou. Que é que adiantava? De agora, ele estava ali, olhando no espelho da velhice (...). Não tinha elixir. (...). Mas frio e molhado se cercam com paina. Oé, o Cara-de-Bronze tinha uma gota-d'água dentro de seu coração. Achou o que tinha. Pensou. Quis. Mas isto são coisas deduzidas, ou adivinhadas, que ele não cedeu confiança a ninguém. (*Ibidem*, p. 99)

E aí os vaqueiros, despertos do breve cochilo *post meridiem*, retomam do narrador intrometido a condução da narrativa, acentuando a profunda transformação que estava, de fato, se sucedendo com Segisberto Saturnino Jéia Velho, o Cara-de-Bronze. Ele agora não se interessava mais “por coisas proveitosas”; ele indagava “engraçadas bobéias, como se estivesse caducável”: ele queria saber “a brotação das coisas”; ou como disse o vaqueiro Tadeu: “... Queria era que se achasse para ele o quem das coisas” (ROSA, 1976, p. 100-101). Moimeichego e Iô Jesuíno Filósio retomam a conversa com os vaqueiros e querem saber por que o velho gostou do Grivo e o escolheu para a missão. E os vaqueiros, ao som da violinha do cantador, alternadamente vão contando as artimanhas utilizadas pelo velho para escolher, entre os vaqueiros Mainarte, José Uéua e o Grivo, quem seria o mensageiro.

E, então, acontece a última parte do texto: a tão esperada narração do Grivo: são cerca de 20 páginas de enredo, em que o vaqueiro-viajor é acompanhado passo-a-passo pelas indagações curiosas dos vaqueiros-remanescentes, de Moimeichego, que tudo querem saber do que o Grivo viu: os nomes das árvores, dos

lugares por onde passou; dos pássaros, do gado; da natureza: lua, sol, rios; das pessoas que conheceu; das mulheres: da moça Nhorinhá, que “vinha para as festas, ia se putear, conforme profissão” e que para ele sorriu (*Ibidem*, p. 117); das setenta velhas que o rodearam; até que chegou numa fazenda, pertinho de onde devia ir e lá permaneceu por dois meses. A narrativa é interrompida, com uma grande confusão, pois o Grivo é chamado pelo velho para jantar com ele no quarto e os vaqueiros, alvoroçados, continuam especulando sobre o que o Grivo foi fazer; o vaqueiro Cicica, por exemplo, pergunta: “do que narra, do que não conta: que será que ele foi buscar?” E Quantidades continuava criando suas insinuantes coplas, à medida que o assunto se desenrolava. À noitinha, no terreirão, em volta da fogueira, os vaqueiros, com suas vestimentas típicas, aguardam o retorno de Grivo; com eles Moimeichego. E Grivo continua a narrativa, mas agora já de seu retorno a Urubuquaquá. Não diz nada do lugar para onde foi e nem o que foi fazer. De um lado, os vaqueiros frustrados e curiosos; Cicica insiste: “Mas, que mal se tenha de perguntar: e o que é mesmo que você foi fazer?”. Moimeichego até zomba dele: “De baile foi – debaile: nada consegui? (*Ibidem*, p. 123). De outro lado, após uma pausa prolongada, Grivo revela, mas sempre de forma enigmática, algumas mensagens que o velho queria ouvir: “Eu disse ao Velho: ... A noiva tem os olhos gázeos” (*Ibidem*, p. 123-125). É quando intervém o experiente vaqueiro Tadeu, conta o caso do moço que fugiu para longe de sua terra, porque pensou ter matado o pai e que ficou sabendo, quarenta anos depois, que o pai tinha caído no chão por que estava bêbado; e que, nesse ínterim, a moça, namorada do rapaz, já tinha se casado com outro, tido filhos e que uma neta sua era muito formosa. Grivo revela ainda a resposta que deu ao Velho à pergunta:

– “Você viu e aprendeu como é tudo por lá?” – perguntou, com muita cordura. Eu disse: – “Nhor vi”. Aí, ele quis: – Como é a rede de moça – que moça noiva recebe, quando se

casa?” E eu disse: – “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...” (Pausa.). (ROSA, 1976, p. 126)

Nesse momento, a intervenção de dois vaqueiros parece trazer a solução do enigma da viagem de Grivo: “José Proeza (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas?” e “Adino: Aí, Zé, opa!” e “Grivo: Eu fui ...”. É a parte mais bela de toda a narrativa! E então, ao som da última copla do Cantador, os vaqueiros vão se dispersando, cada um pensando em seus interesses, em seus afazeres.

Buscamos na apresentação das seis partes do texto, resgatar detalhes, pormenores, que dão direção, unidade e encanto ao conto. Talvez os tópicos do Roteiro de Filme e da intromissão do narrador oculto no andamento da estória gerem tensões no percurso da narração; mas se examinadas detidamente, no todo, aguçam ainda mais o interesse do leitor e do intérprete na busca do sentido da obra.

2) a tensão da literatura com a música e o cinema na construção do ensaio. “Cara-de-Bronze” é um conto que se compõe em forma de poema ou é um poema que se desvela em forma de conto? Ou é conto-poema que vai tomando forma na incorporação de outros gêneros literários e estéticos? Segundo a análise de Sarah Forte, “a forma literária abre-se ao diálogo com outras artes, transformando a narrativa numa arena de experimentações, num laboratório de modos de se contar algo”.⁷

“Cara-de-Bronze” é uma das estórias de *Corpo de Baile*⁸, publicado, em dois volumes, em 1956, dez anos após a edição de Sagarana. Desde o título, que nos remete não ao escrito, mas ao palco, onde a dança acontece, o livro nos provoca a incerteza e a

⁷ FORTE, *Sentir, falar, narrar: a composição dramática de “Cara-de-Bronze” de João Guimarães Rosa*, 2010, p. 11.

⁸ Neste ensaio, estamos seguindo a terceira edição de *Corpo de Baile*, de 1965, quando então foi dividido em três volumes: *Manuelzão e Miguilim*; *No Urubuquaquá, no Pinhém*; e *Noites do Sertão*.

investigação: as estórias ali contidas, irrequietas, são novelas? Poemas? Contos? Romances? Sendo uma das sete estórias do livro, “Cara-de-Bronze”, a menor delas, mas talvez a mais cheia de armadilhas, codifica um sem número de tensões no transcorrer de sua constituição. Literariamente falando, é um conto-narrativa em que o acontecido, o falado e o sentido se vestem de enigma a ser decifrado; é um conto-poema em que o lado existencial dos vaqueiros e do senhor é tecido de expressões líricas, metáforas sertanejas, de termos carregados de vida e de sensibilidade, que dão substância e roupagem nova às significações subjacentes.

Esteticamente falando, “Cara-de-Bronze” se apresenta em diferentes momentos como se fosse uma projeção cinematográfica. Além da inserção na terceira parte do texto de um ROTEIRO de filme, em que nos é apresentado o esquema de uma cena, como já visto, em diversos momentos do conto podemos detectar/presenciar a figura de um *cameraman*⁹, atento e minucioso, que ora detém o foco nas belezas de Urubuquaquá, ora na ação dos vaqueiros apartando os bois, ora na intensa conversa dos vaqueiros com os forasteiros na caracterização do velho, ora na amostragem dos lugares percorridos por Grivo, em seus encontros com pessoas e animais, nos dramas existenciais por ele vividos como emissário de seu senhor.

Não seria também a apresentação de uma peça de teatro, ao natural, em que os ouvintes se sentam na relva da natureza para contemplarem, atentos e silenciosos, a narrativa dos vaqueiros e o sonzinho da viola de Quantidades? Mas não vamos explorar essa hipótese neste ensaio.

A música/poesia também se transforma em um ingrediente importante na construção desse conto-poema. Ela serve não apenas para introduzir o tema; as coplas, no conto, acompanham o desenrolar dos acontecimentos em todos os momentos decisivos, tensos; participam da narrativa como um ingrediente substancial e persuasivo. Assim se comportam as três cantigas do início do

⁹ Esta ideia encontrei-a no ensaio de Sarah Forte, anteriormente citado, 2010, p. 03.

conto; assim se manifestam a quantidade de versos do cantador Quantidades.

Ao lado da poesia do Grivo há a música de Quantidades; ele pontua temas de grande importância dessa estória. Seus versos, aparentemente dessintonizados em relação ao que se passa no conto, convidam o leitor a prestar atenção, a refletir, a voltar ao texto. Quantidades anuncia o Grivo, fala de suas viagens, canta o Buriti e, finalmente, fala do tema da moça, do amor.¹⁰

Os vaqueiros, mesmo não entendendo bem porque o velho tinha contratado o cantador, só para tocar sua violinha e improvisar suas coplas – enquanto eles trabalhavam duramente – estão atentos à criatividade de Quantidades, pois suas cantigas mexem com eles. Logo no início do conto, enquanto lidam com o gado, acompanham as duas primeiras trovas:

Buriti – minha palmeira?
Já chegou um viajor ...
Não encontra o céu sereno ...
Já chegou o viajor ...

E achava o fácil.

Buriti, minha palmeira,
é de todo viajor ...
Dono dela é o céu sereno,
Dono de mim é o meu amor.

(– Eh, boi pra lá, eh boi pra cá!

O vaqueiro Cicica: Tais ouvindo, o que o homem está querendo relatar?
Tão ouvindo?

¹⁰ REINALDO, *Uma cantiga de se fechar os olhos ...* Mito e Música em Guimarães Rosa, d 2005, p. 78.

O vaqueiro Adino: É do Grivo!
O vaqueiro Mainarte: Que será mais, que ele sabe?
– Eh, boi pra lá, eh boi pra cá!
– Eh, boi pra lá, eh boi pra cá!). (ROSA, 1976, p. 74)

E quando o vaqueiro Tadeu, já no adiantado da conversa, revela que o velho “queria era que se achasse para ele o quem das coisas”, o violeiro cantador complementa, insinuante:

Buriti, buritizeiro,
com palma de tanta mão:
uma moça do Remeiro
contratou meu coração (*Ibidem*, p. 101)

A intervenção mais destacada do cantador se dá no contexto da longa narrativa de Grivo sobre sua viagem pelo sertão, as dificuldades, as tristezas enfrentadas, e o *boizim-viajor*, Grivo, sempre *ouvindo seu coração*. Quantidades acompanha esses sentimentos, *pari passu*. Ouçamo-lo:

Meu boi cinzento-raposo
Viajou no Chapadão:
Berra as chuvas de dezembro,
Entende meu coração.

Meu boi arará-corujo
Perdido no chapadão:
Deu trovão, ele caminha
Ouvindo seu coração.

Meu boi azulejo-mancha,
Meu boi raposo Silveiro:
Deu dezembro, deu trovão
Deu tristeza e deu janeiro ...

Boiada que veio de cima
Com poeiras e trovoadas:

Tanto amor que nunca tive
Aboiei nessas estradas
(ROSA, 1976, p. 114-116)

E assim, Rosa, à semelhança do violeiro João Fulano, experimentava. E na conexão/tensão entre o conto e o poema, na narrativa infiltrada pela música, nos acontecimentos captados pela filmagem, “Cara-de-Bronze” vai estruturando seus passos, devagar, com arte e muito engenho.

3) As múltiplas técnicas estéticas utilizadas/inventadas na tentativa de expressar os enlaces da estória. A técnica, para Adorno, -- enquanto nome estético para o domínio do material que o artista tem à sua disposição, enquanto aquilo mediante o qual as obras de arte se organizam, -- “possui caráter de chave para o conhecimento da arte; só ela conduz a reflexão para o interior das obras; certamente, só a possui aquele que fala sua linguagem”. A técnica faz com que “a obra de arte seja mais do que um aglomerado do facticamente existente e este mais constitui o seu conteúdo”. Ela não é “abundância dos meios, mas o poder armazenado de se medir com o que a obra objetivamente exige de si mesma”. Estas são algumas ideias estelares que compõem o aforismo “Técnica”, do livro *Teoria Estética*. (ADORNO, 2011, p. 321-327)

O que desafia, pois, o criador de um conto, que não é apenas conto, são os problemas que a obra em construção vai lhe propondo objetivamente, exigindo dele uma escolha, um aprimoramento, para que ela se torne cada vez mais ela mesma. O escritor, em seu *metier*, é guiado, profundamente, pela inspiração, pela ideia primeira, pela mimese que o despertou; mas são os procedimentos técnicos artísticos utilizados/administrados por ele, por exigência do material, que o levam incessantemente a selecionar, amputar, renunciar e, conseqüentemente, a dar forma àquela ideia primeira.

Já vimos, na análise de “Cara-de-Bronze”, algumas técnicas literárias e artísticas utilizadas por Rosa na construção de seu conto-poema: a intercalação de um roteiro cinematográfico em um

constructo que se desenvolvia em forma de um relato gráfico; a mudança de perspectiva na maneira de conduzir o conto, pela inserção reflexiva do narrador oculto para testar um rumo à estória; a presença da poesia e da música de Quantidades em momentos-chave do enredo, quando se carecia semear o percurso de indícios e fantasia; um conto construído quase todo pelas conversas de rudes vaqueiros e forasteiros, que se transforma em um poema, em um ensaio filosófico; enfim, uma narrativa que, pela sua elaboração técnica e estética, abriga tanta dubiedade e fertilidade dentro de si, que, mesmo com a ajuda do autor, se chega a seu final e se é desafiado a percorrê-lo outra vez, porque, de um lado, ele nos traz tantas “alvíssaras de alforria”, e de outro, não se entende bem o que ele quer nos dizer.

Interessa-nos, neste momento, resgatar outras técnicas literárias e estéticas utilizadas por Rosa para dar a seu texto um caráter ainda mais denso e enigmático. Como vimos, é um texto majoritariamente construído pelas conversas dos vaqueiros com os visitantes; mas Rosa introduz uma variante original; o percurso dialógico do conto segue seus passos vagarosos e progressivos, instigado sempre pelas indagações curiosas de Moimeichego e seus comparsas; mas, em determinados momentos, a indefinição nas respostas se mostra gritante e enviesada, pois todos os vaqueiros querem dar sua opinião ao mesmo tempo e de maneira convicta. Essa técnica de expressão, enfática, se destaca em pelo menos dois tópicos do conto. Primeiramente, quando Moimeichego pede a eles que contem com detalhes (“tal e tudo”) a descrição de Cara-de-Bronze. Os vaqueiros -- a princípio, alternadamente, e mais ao final, falando ao mesmo tempo, -- no matraquear de 83 opiniões contrastantes, vão (des)construindo a imagem “multipolifacetada” do velho. Rosa chama a esse truque de Ladainha (ROSA, 1976, p. 87-90). Essa técnica aparece em outra passagem do texto: quando os vaqueiros estão contando aos de fora a engenhosa maneira de como Cara-de-Bronze escolheu seu arauto e, a seguir, narram, como que em forma de jogral, a partida de Grivo. Nesse instante, Quantidades entra em canção: “*Meu boi chitado cabano/ casco duro dos Gerais/ vai caçar água tão longe/ em verdes buritizais ...*”

(*Ibidem*, p. 105-106). Porque Rosa chama essa técnica de ladainha? Houaiss nos ensina que “ladainha” é uma prece religiosa em forma de curtas invocações a Deus; e é também “um canto rogatório popular na abertura de uma roda de capoeira”¹¹. Ou seja, a ladainha é também um diálogo, uma conversa respeitosa, invocativa. Expressa, neste caso, as pinceladas claras/escuras de homens do campo na confecção do retrato pintado do ser estúrdio, sempre ausente/presente, o Cara-de-Bronze; ao mesmo tempo, no meio de tantas informações individuais e deformações no conjunto, expressa a tristeza e a curiosidade que compõem suas atitudes habituais.

Uma segunda técnica a destacar é a forma fragmentária, como Rosa construiu o relatório de viagem de Grivo. Como já foi anotado, são 20 páginas de narrativa, que assume diversos tons, à medida que o enredo vai sendo desenvolvido. Inicialmente, após a saudação religiosa de Grivo “—Na hora de Deus, amém!” e a expressão de vitória: “Sobrevim”, entra o cantador, para iniciar a longa viagem do boizim Grivo: “*Meu boizim pinheiro branco/ pernas compridas demais:/ de ir beber água tão longe,/ nas veredas dos Gerais ...*”(ROSA, 1976, p. 107). A narração de Grivo se dá, inicialmente, em primeira pessoa do singular; as indagações curiosas que vão alimentando o transcurso da mensagem, nas primeiras sete páginas, são feitas em terceira pessoa do singular. Certamente, o texto não nomina os autores, essas perguntas-geradoras são articuladas pelos vaqueiros e também por Moimeichego e seus amigos; mas nos trazem a sensação de que o narrador oculto, que já tinha se intrometido antes na estória dos vaqueiros, está por lá, novamente, sentado com eles, ouvindo e indagando também (*Ibidem*, p. 107-113). São muitas as vozes que conversam com Grivo alternadamente, querem os detalhes. A partir da sétima página, já é explícito o diálogo com os vaqueiros, que nominalmente intervêm na narrativa, não apenas perguntando, mas até complementando as referências de Grivo, que agora, então, são mais detalhadas e volumosas (*Ibidem*, p. 113-117). E quando o vaqueiro Sãos tenta

¹¹ HOUAISS, *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, 2001, p. 1710.

apressar sua curiosidade, perguntando ao que tinha ido: “Então, por fim que finalmente: você casou ou não casou?!”, o sábio vaqueiro Tadeu retruca: “Ôxe, modera, povo meu, acomoda! Ele vai contando, com seu jus de devagar ...” (*Ibidem*, p. 116-117). A partir desse momento, o narrador oculto, retoma o controle da narrativa e discorre, em terceira pessoa do singular, sobre o encontro de Grivo com a moça Nhorinha, com as setentas velhas, sobre os diversos lugares por onde passou até chegar à fazenda, onde permaneceu por dez meses; ele só será interrompido quando o Grivo é obrigado a parar a narrativa, porque é chamado pelo patrão para jantar. Finalmente os vaqueiros retomam o controle da narrativa e vão no comando até o fim (*Ibidem*, p. 117-120; 127). Se o texto de Rosa fosse um trabalho na academia, certamente seria reprovado, pois alterna, no encadeamento da estória, os pronomes pessoais dos que narram; seria acusado de incoerente, de impreciso. Mas no contexto deste conto-poema, a alternância de tratamentos pronominais bem como a concomitância dos mesmos, ajudam a manter o nível de tensão/atenção dos vaqueiros, dos forasteiros, do narrador oculto e, sobretudo, dos leitores envolvidos.

Mas não é apenas essa “com-fusão” que Rosa gera na apresentação da narrativa do mensageiro. Utiliza-se de outras inovações acadêmicas, que teriam seu lugar na escrita de uma tese ou de um compêndio científico/filosófico. Mas, num conto?! Ao dizer do Grivo de que “Toda árvore, toda planta, demuda de nome quase que em cada palmo de légua, por aí ...” e ao atender às perguntas do narrador oculto, que mais uma vez se mostra, sobre “com que pessoas de árvores ele topou?” e “os bichos, os bichinhos e os pássaros?, Grivo/Rosa ultrapassa o espaço textual reservado para o conto e invade, como a água, o rodapé de diversas páginas e, em forma de anotações, relata cerca de 340 nomes de árvores, 49 nomes de “capins bonitos, que os boizinhos e os cavalos pastam” e 46 nomes de pássaros (ROSA, 1976, p. 182). No dizer de Paulo Rónai, “O material reunido pelo emissário é de uma riqueza disparatada e barroca, transborda o texto da história e se espalha

por uma série de notas”¹². E quando Rosa percebeu que dificilmente alguém iria divisar, no entremeio dos infindáveis nomes de árvores, um pormenor, detalhadamente elaborado, mas enigmático, ele mesmo se encarrega de revelar o segredo, a seu tradutor italiano:

Há mais. À página 600 (109), você encontrará uma verdadeira ‘estorinha’, em miniatura, dada só através de nomes exatos de arbustos. (“A daminana, a angélica ... (até) ... a gritadeira-do-campo”). Conta o parágrafo 10 períodos. O 1º é a apresentação de uma moça, no campo. O 2º é a vinda de um rapaz, um vaqueiro. O 3º é o rapaz cumprimentando a moça. O 4º é a atitude da moça; e (o bilo-bilo) o rapaz tentando acariciá-la. O 5º é o óbvio. Assim o 6º. E o 7º (mão boba ...) e o 8º (o rapaz ‘apertando’ a mocinha). Quanto ao 9º: ‘são Gonçalo’ é sinônimo do membro viril ... O 10º: a reação da moça, alarmada, brava, aos gritos” (no rodapé, à p. 94).¹³

Cito, para os curiosos, a engenhosa construção de Rosa, no conto-poema:

— A Damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo. O João-venâncio, o chapéu-de-couro, o bom-homem. O Boa-tarde. O cabelo-de-anjo, o balanço-cachos, o bilo-bilo. O alfinete-de-noiva. O peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-João. O São-gonçalino. A ata-brava, a brada-mundo, a gritadeira-do-campo (ROSA, 1976, p. 109)

Como se pode constatar, Rosa, pelo seu cuidado extremo no burilar as palavras e na composição de seus contos, utiliza-se de um sem número de técnicas em “Cara-de-Bronze” com o objetivo de tornar seu texto mais expressivo. Ele ratifica a reflexão de Adorno, quando diz que: “Se nenhuma obra pode ser compreendida sem se

¹² RÓNAI, *Rondando os segredos de Guimarães Rosa*. In: ROSA, J. G. *Corpo de Baile*, 2006, p. 26.

¹³ ROSA, *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, 2003, p. 94.

compreender sua técnica, esta também não pode compreender-se sem a compreensão da obra. (ADORNO, 2011, p. 323)

Apresentamos, neste momento analítico, três elementos-chave na construção da forma final da narrativa do conto-poema: a relação interna das partes entre si na composição de sua unidade; a tensão da literatura com a música e o cinema na construção do texto; e algumas técnicas estéticas inventadas na tentativa de expressar os enlaces da estória. Podemos concluir este momento analítico parafraseando Adorno: o leitor intérprete de “Cara-de-Bronze”, que analisa o conto para entendê-lo adequadamente, em vez de o mimar, recria uma condição de sua possibilidade; mesmo tendo consciência de que outras tantas condições são possíveis e os múltiplos indícios de novas interpretações o sugerem.

Momento interpretativo: o conteúdo de verdade de “Cara-de-Bronze”.

Neste segundo tópico do trabalho, o momento interpretativo, vamos continuar seguindo o movimento do conto “Cara-de-Bronze” na constituição de si mesmo, “seus momentos particulares”, mas agora na tentativa de encontrar o conteúdo de verdade. Na *Teoria Estética*, lemos:

A faculdade de julgar reflexiva, que não pode partir do conceito genérico, do universal, e, por conseguinte, também não da obra de arte total, jamais `dada`, e que deve seguir os momentos particulares, ultrapassá-los em virtude de sua própria indigência, copia subjetivamente o movimento das obras de arte em si mesmas”. (ADORNO, 2011, p. 215)

Vamos, então, observar os seguintes aspectos:

1) os elementos miméticos que, como resíduos irracionais e vitais, se instalam na obra-de-arte. Esta, pelo seu processo técnico de construção, participa do desencantamento do mundo, mas é a necessidade de seu outro momento, o mimético, o irracional, no

interior da racionalidade, que lhe dá vida, movimento, plurivocidade. “A mimese é na arte o pré-espíritual, o contrário do espírito e, por outro lado, aquilo a partir do qual ele se incendeia (...); a constelação animal/louco/clown é um dos estratos fundamentais da arte” (*Ibidem*, p. 184-185). Para Rosa, também, a presença de elementos irracionais e burlescos na estória é que lhe dá vida, movimento e mistério. Vou analisar dois desses elementos constitutivos: os movimentos do boi e a presença benfazeja do buriti.

A participação do boi no conto se transforma em pano de fundo e, se a observarmos alegoricamente, representa um de seus personagens centrais, Grivo, o “boizim-viajor”. A narrativa se desenrola, toda ela, em um único e intensivo dia de trabalho dos vaqueiros: “Aquele era o dia de uma vida inteira”. São eles, enquanto cuidadores de bois, que vão dialogicamente tecendo o enredo do acontecimento: “– Eh, boi pra cá, eh boi pra lá! – Eh, boi pra cá, eh boi pra lá!”. (ROSA, 1976, p. 97; 74)

Elemento simbólico de integração nacional, criação espalhada por quase todo o Brasil, o boi é um animal ligado aos afetos. É o boi da cara-preta das cantigas de ninar. (...). O boi, louvado nas regiões pecuárias, que serve de alimento, transporte, tração. Bumba-meu-boi, boi de festas e fitas.¹⁴

O boi é um animal muito caro e participante das estórias de Rosa. Vou relembrar apenas três delas: “Conversas de bois”, de *Sagarana*; “Entremeio – Com o vaqueiro Mariano”, de *Estas Estórias*; e “Sequência”, de *Primeiras Estórias*, em que o rapaz, filho de “seo Rigério”, persegue “desconhecidamente” uma vaquinha que fugira, e, ao final do dia, depois de muito trotar por vales e pastos, atrás daquele animal que o conduzia, rapaz e vaca entram pela porteira de um mesmo curral, e na escada da casa, quatro moças o acolhem, e entre elas aquela, a segunda, que se tornará o amor de sua vida. E, em “Cara-de-Bronze”, o boi cantado por Quantidades,

¹⁴ REINALDO, *Uma cantiga de se fechar os olhos ... Mito e Música em Guimarães Rosa*, 2005, p. 78.

que tem “casco duro”, “pernas compridas demais” e “vai caçar águas tão longe (...) nas veredas dos Gerais” nada mais é que a figura de Grivo, o escolhido, o mensageiro, o “boizim viajor”.

E o buriti, a mais alta e elegante de nossas palmeiras, também denominada “palmeira-do-brejo”, presença marcante em Rosa, que lhe reserva um conto especial, homônimo¹⁵, também ocupa lugar de destaque em “Cara-de-Bronze”. Nos campos de Urubuquaquá, cenário dos acontecimentos, em suas veredas “refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os buritizais, os b u r i t i z a i s, os buritis bebentes” (ROSA, 1976, p. 73). Nas veredas, onde há água, há buriti. Rosa, em correspondência com o tradutor italiano, Bizzari, reafirma: “Nas veredas, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. (...). As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros” (ROSA, 2003, p. 46). E, no transcorrer do conto, sobretudo nas primeiras coplas de Quantidades, predominam os versos sobre os buritis: Grivo, o boizim, “vai caçar água tão longe, em verdes buritizais ... nas veredas dos Gerais”; para o cantador, os buritis são a boiada verde do sertão. Diz uma trova: “Buriti – boiada verde/ por vereda, veredão/vem o vento diz: – Tu fica!/ – Sobe mais ... – te diz o chão ...”. Em cinco coplas do cantador, o buriti é carinhosamente chamado de “minha palmeira”; é lá onde há água, vida pra todos os seres biológicos do sertão; é lá onde os “tristes gados” encontrarão “alegre pastação”. Em uma das coplas, o “buriti, minha palmeira” é denominado “mamãe verde do sertão”. E, quando Grivo está narrando os difíceis lugares por onde passou “– Subi serra, o sol por cima. Terras tristes, caminho mau ...”, ele ressalta que teve que acompanhar um gado, de longe, para poder se achar; foi o gado que lhe fez chegar aos brejos e ao buriti, que lhe deu a certeza de água. E Grivo arremata: “Todo buriti é uma esperança”. (ROSA, 1976, p. 107; 91; 77; 109)

¹⁵ Trata-se do conto “Buriti”, que junto com “Lão-Dalalão”, compõem o livro de Rosa “Noites do Sertão”, também chamados pelo próprio autor de “Os poemas” (1976).

São esses elementos miméticos, o boi e o buriti, entre outros, que dão vida, poesia, mistério e encanto ao enredo, racionalmente construído. São resíduos irracionais, mas vitais, que acompanham os momentos e os movimentos da narrativa em seu fazer-se. É porque, como nos relembra Adorno, “nas obras de arte, o espírito tornou-se seu princípio de construção, mas só satisfaz o seu *télos* onde se eleva a partir do que deve ser construído, dos impulsos miméticos, que nelas se integram em vez de se lhes impor de um modo autoritário”. (2011, p. 184)

2) as manifestações de desatino e suas relações com os estratos não-intencionais. Para o frankfurtiano, os momentos de desatino, de desvario das obras de arte, enquanto resíduos miméticos, se aproximam de seus estratos não-intencionais, e, por isso, constituem também o seu segredo (*Ibidem*, p. 185). O que dizem as grandes obras de arte nem sempre coincidem com a intenção de seus realizadores. Elas, cifradamente, dizem muito mais e nos desafiam a desvendá-lhes os mistérios. Rosa, na contramão da racionalidade instrumental que orienta os caminhos existenciais das pessoas, -- no caso, do patrão que se enricou pelo trabalho e competência, e dos pragmáticos vaqueiros, que o obedeciam, mesmo que a contragosto, para manterem-se empregados --, semeia a narrativa com atitudes de desvarios por parte daquele que sempre conduziu a fazenda e os quarenta vaqueiros com firmeza e ordeiramente. Quando Moimeichego pediu aos vaqueiros para descrever o Cara-de-Bronze, “tal e tudo”, entre as muitas qualidades que ressaltaram, alternadamente, de seu chefe, ouviam-se: “É um homem que só sabe mandar”, disse um; “Mas a gente não sabe quando foi que ele mandou ...”, disse outro; “Quando olha e encara, é no firme, jogo-de-sis, com pito e zanga”, completou um terceiro. Pois bem, esse comandante, que “quer saber o porquê de tudo nesta vida”, demonstrou em diferentes momentos suas fraquezas, suas doídes. E os vaqueiros bem que as perceberam e expressaram algumas delas. (ROSA, 1976, p. 89; 88)

Uma primeira diz respeito ao violeiro cantador; quando Moimeichego pergunta: “Quem é esse, que canta? Ele é daqui? E não trabalha? É da família do dono?”, o vaqueiro Cicica responde: “Esse um? É cantador, somentes. Violeiro (...). Veio de riba, por contrato”. O forasteiro linhô Ti se interessa pelo assunto: “Contrato p’ra cantar?”. E o vaqueiro Cicica completa: “O homem é pago pra não conhecer sossego nenhum de ideia: pra estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar de-juízo. É o que o velho quer”. O vaqueiro Adino acrescenta: “Lá do quarto, ele ouve, se praz” (*Ibidem*, p. 77-78). Em um ambiente campestre, em que predomina o trabalho árduo e diuturno de lidar com a chusma de gados, contratar um empregado “somentes” para cantar o tempo todo trovas novas, não é uma atitude desvairada?

Uma segunda doidice do velho se manifesta quando Moimeichego pergunta aos vaqueiros sobre o Grivo, que estava, no momento, narrando seus feitos a Cara-de-Bronze: “Quem é o Grivo?”. Os vaqueiros estão ansiosos para saber o que o Grivo foi buscar para o velho, mas não deixam de manifestar um certo estranhamento. Tanto assim que o vaqueiro Cicica afirma: “Pois então o senhor mesmo me diga: o que foi que ele foi fazer? Que saiu daqui, em descoberto, na vagueação, por volver meses, mas com ponto de destino e sem dizer palavra a ninguém ... Que ia ter por fito?”. O vaqueiro Tadeu, experiente e irônico, complementa: “Essas plenipotências ...”. A que o vaqueiro Doím, com toda sinceridade, arremata: “Boa mandatela! A gente aqui no labóro, e ele passeando o mundo-será ...” (ROSA, 1976, p. 80-82). Para aqueles rudes vaqueiros, um companheiro deles, de trabalho, ser afastado da dureza por quase dois anos para ir atrás de alguma coisa que eles não entendiam bem o que era, não deixava de ser uma doideira do velho.

Uma terceira atitude de desvario é apresentada pelo narrador oculto ao descrever a mudança que foi acontecendo com Cara-de-Bronze, que vez em quando chamava os vaqueiros, individualmente, e perguntava-lhes assuntos estúrdios, que eles não entendiam o porquê. O velho não estava mais preocupado com

as notícias sobre o crescer das roças, sobre a quantidade das vacas parideiras. “Agora ele indagava engraçadas bobéias, como estivesse caducável” (...). Queria saber sobre “o virar, vazio por si, dos lugares. A brotação das coisas”. “De princípio, não se entendeu. Doidara?. Depois, eles começam a suspeitar da “piração” do velho, como nos atesta o vaqueiro Tadeu: “... Queria era que se achasse para ele o quem das coisas”. O narrador oculto também emite seu juízo sobre o velho: “o Cara-de-Bronze tinha uma gota-d’água dentro de seu coração. Achou o que tinha”. (ROSA, 1976, p. 99-100; 101; 99)

O que um artista pode dizer di-lo unicamente (...) através da forma, não permitindo a esta que o diga. Entre as fontes de erro da interpretação corrente e da crítica das obras de arte, a mais funesta é a confusão da intenção – do que o artista, (...), quer dizer – com o conteúdo. (ADORNO, 2011, p. 230)

As manifestações de desatino de Cara-de-Bronze são evidentes no transcorrer do conto. Tanto o autor, como o narrador oculto, como os próprios vaqueiros dão testemunha disso e, de certa maneira, expressam seus sentidos. Mas o que a narrativa, ela mesma, quer nos dizer através de sua forma minuciosamente elaborada? Que conteúdo de verdade ela oculta? Vamos tratar mais de perto este tópico ao final do texto.

3) os antagonismos da sociedade que se manifestam na narrativa: sua dimensão dissonante, crítica e utópica. Para Adorno, as obras de arte, enquanto críticas das contradições sociais, “postulam a existência de um não-existente e entram assim em conflito com a sua não-existência real”; ao mesmo tempo, distendendo seus laços utópicos, “destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade” (*Ibidem*, p. 96; 12). Em “Cara-de-Bronze”, um conto em que predominam as dimensões

líricas da existência dos vaqueiros de Urubuquaquá, como se manifestam as contradições sociais naquele espaço rural?

Fica evidente, desde o início, a relação de poder no latifúndio no qual a estória se desenvolve: o morador da casa-grande é o que manda, o que dá ordem, o que escolhe seu mensageiro para ir até sua terra natal; os vaqueiros cumprem ordem, em troca de um soldo. É o que confirma linhô Ti, um dos vaqueiros, forasteiro: “Também sou mandado, somos, companheiro. Patrão risca, a gente corta e cose”. Na exposição do vaqueiro Tadeu, o patrão se tornou um grande proprietário por ser muito ambicioso e querer sempre mais e mais:

Ele era para espantos. Endividado de ambição, endoidecido de querer ir arriba. A gente pode colher mesmo antes de semear: ele queria sopensar que tudo era dele ... Não esbarrava de ansiado, mas, em qualquer lugar que estivesse, era como se tivesse medo de espiar pra trás. (...). Tinha de ser dono. (ROSA, 1976, p. 76; 84-85)

Por outro lado, alguns vaqueiros estão preocupados, pois o patrão está vendendo “as boiadas todas” e eles podem ficar desempregados, ao que o vaqueiro Doím retruca: “Vender, vendeu; sempre há-de ter fazenda aqui, carecendo de campeiros”. Os vaqueiros também expressam sintomas de inveja pela situação de Grivo, pela possibilidade de ele ser contemplado no testamento do velho. Diz o vaqueiro Doím: “Sorte é a desse Grivo, que vai ganhar ... No gratisdado ... No bem me lambe ...”; e na última conversa do enredo, o mesmo Doím reforça a ideia: “No esperto foi, do que te valeu, Grivo. Diz-se tu vai enricar, de repente, hem? Entrar em testamentos herdados ...” (*Ibidem*, p. 77-78; 121; 127). Ou seja, na relação patrão-vaqueiros, a luta pela sobrevivência em uma situação adversa, apresenta-se multifacetada.

A difícil situação social nos sertões dos gerais é descrito por Grivo quando lhe perguntam sobre “as pessoas, as criaturas que ele viu, os filhos-de-Deus”. Grivo fala da mulher na roca de tear, da mulher-velha, com um rosário no pescoço, do veredeiro com

chapéu-de-couro, dos velhos, cujos olhos não aprovam mais muito o viver, e continua:

De farrapos. Tudo vivente na remediação. O que, se eles têm, de comer, repartem: farinha, ovo duma galinha, abobrinha, bró de buriti, palmito de buriti, batata-doce, suas ervas. O que eles têm para comer? Comem suas mãos, o que nelas estiver. Doendo em sua falta-de-saúde, povo na miséria nos buraquinhos. (ROSA, 1976, p. 115-116)

Por outro lado, o percurso existencial de Cara-de-Bronze, que teve de fugir de sua terra natal com a culpa de ter matado o pai, e, em compensação, se entregou de corpo e alma à ambição de ser alguém na vida, que se tornou um grande proprietário, com muitos empregados a seu dispor, com muito gado nos currais, que, depois de tudo isso, teve que se isolar em um quarto escuro da casa grande “porque tinha uma erupção, umas feridas feias brotadas no rosto” e, ao envelhecer-se, começa a deixar de lado as preocupações pelas coisas materiais, pelas posses, e a valorizar “a brotação das coisas” (*Ibidem*, p. 97; 100), ... será que o final do sinuoso percurso existencial de Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, o Cara-de-Bronze, não poderia indiciar uma nova maneira de os homens olharem a vida, a relação com o outro, a sociedade?

A priori, antes de suas obras, a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos. Ao dar nome a esse estado de coisas, a arte acredita que está soltando amarras”.¹⁶

Concluindo a interpretação?

Tal como a arte se realiza a si mesma, também o seu conhecimento se efetua de um modo dialético. Quanto mais o contemplador se entrega tanto maior é a energia com que penetra na obra de arte e a objetividade que ele percebe no interior. (ADORNO, 2011, p. 265)

¹⁶ ADORNO, *A arte é alegre?* 2001, p. 13.

Ensaíamos, à guisa de conclusão, a abordagem de mais dois tópicos interpretativos e complementares: a resolução objetiva do enigma de “Cara-de-Bronze” e o desvelamento de seu conteúdo de verdade. Estamos terminando o estudo da estória e conseguimos desvendar pouca coisa a respeito do mistério que a perpassa: afinal o que Cara-de-Bronze pediu para o Grivo ir buscar? Que enigma(s) o conto nos oculta? Como pudemos observar até agora, o enredo apresenta indícios elucidativos, mas nenhuma solução definitiva. Naquele dia histórico, os vaqueiros de Urubuquaquá estavam agitados, pois o Grivo tinha voltado e estava prestando contas de sua missão ao Cara-de-Bronze, em seu quarto, na casa-grande. As perguntas do vaqueiro Cicica testemunham isso: “Quê que contou? Diz donde veio, aonde é que foi?”. Até o narrador oculto apresenta sua versão sobre o acontecimento, a qual antes gera incertezas que encaminhamentos para a resolução: “Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo (...). Nem do que o Grivo viu, lá por lá. Mas – é estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. Sim a que se casou com o Grivo ...”. E quando o mensageiro está narrando sua viagem, os vaqueiros, curiosos, querem saber: “Então, por fim que finalmente: você casou ou não casou?” (ROSA, 1976, p. 80; 98; 116). Essa ansiedade surge em diversos momentos da narrativa; Mas, Grivo, em nenhum deles, atende aos desejos dos companheiros. Ao mesmo tempo, alguns vaqueiros, mesmo não entendendo bem o que se passava com o velho, tinham percebido que ele, ao envelhecer-se, começava a dar mais atenção a coisas sem utilidades, a valores relacionados à vida do homem, dos animais, das plantas, às “palavras-cantigas”.

No início deste ensaio, apresentamos um resumo do conto elaborado pelo próprio Rosa, que termina assim: “O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo ... buscar Poesia. Que tal?”¹⁷. Se aceitarmos simplesmente as informações prestadas pelo autor, o enigma de Cara-de-Bronze estaria decifrado. Bastaria ler o resumo e teríamos em mãos o conteúdo de verdade da estória. Mas, como

¹⁷ ROSA, *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, 2003, p. 94.

nos diz Adorno, “a mais simples reflexão mostra que o conteúdo de verdade coincide muito pouco com a ideia subjetiva, com a intenção do artista” (2011, p. 199). A obra de arte, ganhando a autonomia em relação a seu criador, nem sempre se torna a cópia do que foi pensada; e quanto mais densa e elaborada for, quanto mais a *méthexis* da mimese e racionalidade nela se expressar, mais enigmática e autônoma será. Rosa, no próprio conto, já tinha manifestado essa verdade, através de seu narrador oculto: “Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto”. (ROSA, 1976, p. 96)

O conteúdo de verdade de uma obra de arte não é algo que se identifica imediatamente; exige mediação, crítica. É assim que Adorno o caracteriza:

O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica. Isto, e nada mais, é que justifica a estética. (ADORNO, 2011, p. 197-198)

Com o apoio do frankfurtiano quando nos diz que “quanto mais o contemplador se entrega tanto maior é a energia com que penetra na obra de arte e a objetividade que ele percebe no interior” (*Ibidem*, p. 265), ousamos apresentar alguns elementos do conteúdo de verdade de “Cara-de-Bronze”, cerca de 60 anos depois de ele ter sido publicado. Influenciado pelas informações de Rosa e também pela linguagem metafórica e lírica dominante na narrativa, grande parte dos estudos acadêmico-literários define “a busca da poesia” como seu conteúdo de verdade: a busca de “palavras-cantigas”, “Aí, Zé, opa!”. E como “as obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte” (*Ibidem*, p. 188), acrescentamos um ingrediente a mais: a sabedoria filosófica dos vaqueiros que os leva à admiração perante as coisas simples da vida.

A forma multifacetada com que a estória foi composta, os resquícios miméticos e não-intencionais que incendiam a narrativa, os elementos dissonantes, críticos e utópicos nela

insinuantes, constituem ingredientes básicos para as expressões filosóficas e sábias dos vaqueiros no acompanhamento do transcurso existencial do velho, o Cara-de-Bronze. Cito algumas dessas expressões e o sentido crítico-reflexivo das mesmas:

Para os vaqueiros, aquilo que estava-se passando, tão encobertamente, não era maior que um acontecimento, não preenchia-os? Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava – como um boi bebendo muita água em achada vereda; ... assim como a grande Casa estava repleta de sombrios”, comenta o narrador oculto.

Vaqueiro José Uéua: “No coração a gente tem é coisas igual ao que nem nunca em mão não se pode ter pertencentes: as nuvens, as estrelas, as pessoas que já morreram, a beleza das caras das mulheres (...). A gente tem de ir é feito um burrinho que fareja as neblinas? (ROSA, 1976, p. 98; 86)

Os vaqueiros, alternadamente, falando sobre Cara-de-Bronze: “Ele espia o fumego do ar nos alentos do cavalo ...”; “Quer saber o porquê de tudo nesta vida”; “E ver o que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta ...”; Tirar a cabeça nem que seja por uns momentos: tirar a cabeça, para fora do doido rojão das coisas proveitosas.

Vaqueiro Tadeu: “... Queria era que se achasse para ele o quem das coisas! (*Ibidem*, p. 89; 105; 101)

E quando Iô Jesuíno Filósio perguntou como o Grivo deu para entender as coisas que o velho queria saber, o vaqueiro Calixto responde, à luz de Platão e de Plotino: “Aprendeu porque já sabia em si, de certo. Amadureceu”. A que o vaqueiro Abel conclui: “— O Grivo, ele era rico de muitos sofrimentos sofridos passados, uai”.

Vaqueiro Tadeu: “A vida é certa, no futuro e nos passados”. Mainarte (mein Art): “A vida?” Tadeu: “Tudo contraverte ...”. (*Ibidem*, p. 103; 126)

* * * * *

Uma estória de muitas perguntas, de diálogos, de indícios, de suspeitas, só pode ter elementos de sabedoria, de filosofia. De uma filosofia poética que redescobre a tensão entre o que é essencial à vida e o que não o é; de uma poesia filosófica gerada na dura lida existencial de homens do campo e que resgata a admiração dos campeiros pela “rosação das roseiras”, pelo “ensol do sol nas pedras e folhas”, “pelo coqueiro coqueirando”, pela busca do “quem das coisas”. Adorno também entendeu bem isso em suas reflexões estéticas:

Quanto mais compactamente os homens cobriam o que é diferente do espírito subjetivo com a rede das categorias, tanto mais profundamente se desabituararam da admiração perante esse *outro* e, com familiaridade crescente, se frustraram da estranheza. A arte, como que numa gesticulação bem fatigada, procura, debilmente, reparar isso. Leva *a priori* os homens à admiração, como outrora Platão exigia da filosofia, que se decidiu pelo contrário. (ADORNO, 2011, p. 105)

Referências

- ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982;
- ADORNO, T. W. A arte é alegre? In: PUCCI, B.; RAMOS-de-OLIVEIRA, N.; ZUIN, A. A. S. **Teoria Crítica, Estética e Educação**. Campinas/Piracicaba: Autores Associados/Editora da UNIMEP/FAPESP, 2001, p. 11-19;
- FORTE, S. Sentir, falar, narrar: a composição dramática de “Carade-Bronze” de João Guimarães Rosa”. In: **Zunái** – Revista de poesia & debates. Ano VI, Edição XXI, outubro de 2010. Disponível em << <http://www.revistazunai.com/out10/ensaios/index.ht>>>. Acesso em 20/02/2014;
- HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001;

REINALDO, G. **Uma cantiga de se fechar os olhos ...** Mito e Música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2005;

ROSA, J. G. Cara-de-Bronze. In ROSA, J. G. **No Urubuquaquá, no Pinhém.** 5ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976;

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas.** 13 edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979;

ROSA, J. G. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri.** 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

XV

Amor e Enigma em Drummond de Andrade: ensaio de interpretação, 2019 ¹

O amor é um sentimento indecifrável e a poesia de Drummond é seu retrato. Este trabalho é uma tentativa de interpretação do poema *Amar* de Carlos Drummond de Andrade (1951), em diálogo com elementos filosóficos da *Teoria Estética* de Adorno (1970). O objetivo é desenvolver uma reflexão que mergulhe nessa poesia, enquanto obra de arte construída no início da segunda metade do século passado, na perspectiva de que ela, de seu interior, revele um possível conteúdo de verdade para os homens do início deste século XXI. Como tarefa de reflexão estético-filosófica, este exercício não pretende incorporar as diversas e, muitas delas, importantes análises e estudos que a crítica literária já realizou e ainda vem produzindo sobre a obra deste que é considerado um dos maiores poetas brasileiros, exceto quando, pontualmente, contribuírem com o objetivo aqui proposto. Trata-se de um procedimento livre e, ao mesmo tempo, orientado por elementos analítico-interpretativos que os escritos de Adorno nos legaram em suas obras estéticas, com o propósito de evidenciar que a leitura do poema, assim realizada, pode trazer alguma contribuição além daquilo que já se disse sobre ele.

A escolha do poema *Amar* justifica-se por ser um texto publicado no livro *Claro Enigma* (1951), em que, segundo estudiosos, entre eles Achcar, “[...] o poeta se despede da temática

¹ Este ensaio foi escrito, em parceria com Dr. Luiz Carlos de Andrade Aquino, docente da Universidade do Vale do Paraíba (UNIVAP), como capítulo do livro *Educação, Sociedade e Estética: perspectivas críticas*, organizado por Sílvia R. Zanolla et alii e publicado pela Mercado das Letras, de Campinas-SP, em 2019, p. 125-146.

social e política, em favor de temas ditos filosóficos”². Neste livro, Drummond apresenta, em tom poético tradicional, com versos metrificados e comprometidos com o poema clássico, algo distante de sua obra anterior, *A Rosa do Povo*, de 1945, claramente comprometida com o movimento modernista. O poeta é reconhecido como representante da segunda geração modernista, pós anos 30 do século passado e, embora em *Claro Enigma* adote um tom reflexivo e existencial, preocupando-se com o tratamento formal dos versos, o estilo ali adotado, conforme observa Santana & Silva, “[...] assenta-se sob uma clave moderna, por meio da utilização dos recursos estéticos da paródia, do *humour* e da ironia”; e, assim, “Trata-se de uma tradição ressignificada e essa reconfiguração pressupõe um conteúdo de base moderna”³.

No entanto, a principal justificativa para a escolha deste poema assenta-se na sua temática, *o amar*. Seja qual for a forma de se definir o amor, sempre se estará diante da tentativa de captar um sentimento dos mais enigmáticos e, ao mesmo tempo, constitutivo da vida humana⁴. Tentar compreender sua incompreensibilidade é sempre um desafio! A palavra/tema *amar*, espalhado e constante na produção literária de Drummond, irrompe em seus versos de forma intensa e polissêmica, carrega em si o poder de colocar o

² ACHCAR, Carlos *Drummond de Andrade*, 2000, p. 70.

³ SANTANA; SILVA, *A tradição ressignificada: uma leitura de Claro Enigma sob o epítome da modernidade*, 2012, p. 13.

⁴ Apenas como exemplo, o Léxico - Dicionário de Português *on line* apresenta as seguintes definições do termo amor: 1. Afeição ou carinho por alguém ou por alguma coisa; 2. Sentimento apaixonado por alguém; 3. Designação de indivíduo que é muito atencioso, simpático ou educado; 4. Referente ao ato sexual em si; 5. Designação de relação amorosa; 6. Tendência ou inclinação motivada pelas leis da natureza; 7. Designação de paixão por algo ou alguma coisa; 8. Sentimento de veneração ou adoração de um grupo de indivíduos ou de alguém em específico por um ideal real ou abstrato; 9. Referente a esse ideal de veneração; 10. Denominação atribuída à pessoa que se ama; 11. Empenho, diligência ou dedicação; 12. (Mitologia) Denominação atribuída ao Cupido; 13. (Religião) Sentimento de louvor e dedicação direcionado a uma pessoa ou a uma entidade; devoção ou adoração. 14. (platônico) Amor isento de desejo sexual; ideal de amor. Cf. <http://www.lexico.pt/amor/>. Acesso em 12/09/2013.

leitor na tensão entre o particular e o universal que caracteriza a vida humana, e adquire um tom dramático na contemporaneidade. Ademais, deve-se considerar a escolha do poema *Amar*, também, como produto da sensibilidade filosófica de quem busca aprimorar o olhar estético diante de obras que, por motivos subjetivos e inexplicáveis, fascinam, causam estranheza e, ao mesmo tempo, perturbam a ordem das coisas, pois em seu interior deve existir um sentido a ser investigado, o que se constitui, também, como tarefa de uma experiência formativa.

Como o objetivo é construir uma interpretação, fruto de um mergulho no próprio poema enquanto obra de arte, suspendem-se, mesmo que momentaneamente, outras análises sobre o grande poeta -- sua época e circunstâncias históricas, existenciais --, e apresentam-se a seguir algumas considerações sobre as reflexões estéticas de Adorno, que dialogam com o exercício de interpretação aqui apresentado.

No aforismo “Interpretação, comentário e crítica”, do livro *Teoria Estética*, Adorno refere-se à obra de arte em sua perspectiva dialética e chama atenção para o fato de ela mesma se constituir fundamentalmente pela sua forma. A interpretação, o comentário e a crítica constituem o processo pelo qual a obra vai concretizando o seu *devoir*. Para ele, “[...] a forma é a coerência dos artefatos – por mais antagonista e quebrada que seja –, mediante a qual toda obra bem sucedida se separa do simples ente”⁵. Aqui se encontra um ponto central de suas reflexões estéticas: a obra de arte particular, como mônada, esconde e revela, pela sua forma, o movimento pelo qual ela se constitui, ao mesmo tempo, como um *fait social* e autônoma.

A forma expressa, pois, o teatro do movimento histórico que nela se oculta como seu conteúdo de verdade. Para o filósofo frankfurtiano esta é a tarefa da interpretação como crítica imanente: buscar na obra de arte a verdade que ela quer expressar. Este movimento se constitui no centro vivo de reflexão: “[...] é um momento no movimento do espírito e momento do movimento

⁵ ADORNO, *Teoria estética*, 2011, p. 217.

social real” (ADORNO, 2011, p. 294). De um lado, a ideia, o juízo (movimento do espírito), de outro, a realidade, o tempo da obra (movimento social real). O mergulho na obra de arte é, ao mesmo tempo, o afastamento da absolutização de qualquer um desses momentos e a aproximação, pela filosofia, da tensão entre verdade e inverdade que sua forma expressa. É por esta razão que a crítica que procura historicizar, de fora, a obra de arte acaba por não compreendê-la em seu conteúdo de verdade. Isso não quer dizer que a história não seja importante para a sua interpretação. Porém, se a história é a história de uma sociedade quebrada, administrada pela lógica do capital, a “[...] relação genuína com o elemento histórico das obras” passa por sua não “[...] subsunção apressada na história, a sua consignação a lugares históricos” (*idem*, 2011, p. 295), sob pena de concebê-lo como algo acima da própria história (arte pela arte), ou como pura ideologia (arte engajada).

Estas observações são importantes para iluminar o caminho de entrada da interpretação do poema *Amar*. Ao caracterizá-lo como uma obra de arte, a interpretação se processará como um mergulho no seu interior, para tentar ouvir o que os versos, mesmo escritos há mais de cinquenta anos, têm a dizer aos homens de hoje. Aqui vale lembrar as considerações de Adorno na “Palestra sobre Lírica e Sociedade”:

[...] o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. [...]. O mergulho no indivíduo eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido [...]. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal.⁶

A forma poética, enquanto obra de arte, tem a capacidade de “[...] deixar falar aquilo que a ideologia esconde”. E, de forma ainda

⁶ ADORNO, *Palestra sobre lírica e sociedade*, 2003, p. 66.

mais clara: “A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida” (ADORNO, 2003, p. 68; 69).

Se para Adorno, a perspectiva da obra de arte é dialética e inacabada, cabe à reflexão estético-filosófica o exercício de auxiliá-la na realização de seu *devoir*, para que ela possa expressar o que tem a dizer ao tempo histórico de seus novos intérpretes. A forma é seu conteúdo e a reflexão pode ser capaz de captá-lo em seu momento de aproximação e, ao mesmo tempo, de negação da realidade histórica. Com estas pontuais considerações, é hora de mergulhar no interior do poema *Amar* e, pela sua forma, perscrutar suas entranhas, na busca de sua interpretação, pois, como nos encoraja o frankfurtino, “as obras, sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam a sua interpretação” (ADORNO, 2011, p. 198).

Carlos Drummond de Andrade publicou o poema *Amar* na “Sessão II. Notícias Amorosas”, no livro *Claro Enigma*, de 1951⁷. Abaixo reproduzimo-lo:

AMAR

Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar?
amar e esquecer,
amar e malamar,
amar, desamar, amar?
sempre, e até de olhos vidrados, amar?

Que pode, pergunto, o ser amoroso,
sozinho, em rotação universal, senão
rodar também, e amar?
amar o que o mar traz à praia,

⁷ ANDRADE, *Amar*, 2012, p. 43.

o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha,
é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?

Amar solenemente as palmas do deserto,
o que é entrega ou adoração expectante,
e amar o inóspito, o áspero,
um vaso sem flor, um chão de ferro,
e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave de rapina.

Este o nosso destino: amor sem conta,
distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas,
doação ilimitada a uma completa ingratidão,
e na concha vazia do amor a procura medrosa,
paciente, de mais e mais amor.

Amar a nossa falta mesma de amor, e na secra nossa,
amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.

Em geral, a crítica literária corrente sobre a poesia de Drummond, em particular sobre a temática do amor, tem apontado de forma consistente que o poeta destaca o aspecto contraditório do sentimento amoroso. Um exemplo disso é a análise que Affonso Romano de Sant'Anna elabora:

A temática amorosa de Drummond, que estruturalmente continua as antíteses anteriores, é a chave explicatória de sua metafísica. Como sentimento antitético, está presa ao dualismo construção-destruição, ganho-perda, instante-eternidade e se representa através de algumas imagens continuadas. [...] A presença do amor vencendo as contradições é a insistência da vida em permanecer. Aceita a precariedade e as impurezas do amor, mas nem por isso deixa de procurar o que de infinito e puro o amor envolve. Como a própria vida, o mar se afirma por seus contrários. Amor & vida como sinônimos no mesmo *projectum*. Ademais, 'o que pode uma criatura, senão/ entre criaturas, amar?'⁸.

⁸ SANT'ANNA, Carlos *Drummond de Andrade: análise da obra*, 1980, p. 174-178.

Embora capte os elementos contraditórios ao conceber o sentimento amoroso, elaborando uma interpretação coerente do poema, construindo, assim, uma possível compreensão do mesmo, esta crítica tende a privilegiar aspectos imediatos da obra, olha para seu conteúdo de modo ainda colado numa realidade que ali está contida em sua forma e material. Análise semelhante parece ser a crítica que, fundamentada em Nietzsche, irá enaltecer a obra poética como manifestação de toda a expressão de vida. Aqui o modelo vem de Macedo, ao afirmar que este poema de Drummond

[...] exprime uma espécie de gratidão pela existência, mesmo em sua face mais crua. Ele nos fala do destino do ser amoroso para o amor, mesmo que esse amor seja “uma doação ilimitada a uma completa ingratidão”. Mesmo que esse amor, distribuído entre coisas péfidas e nulas, seja apenas sede, seja apenas ânsia de um beijo que nunca foi dado, de uma água implícita que nunca pôde ser bebida. O amor que ama o inóspito, o áspero, a ave de rapina, pode ser interpretado como o amor ao destino, o *amor fati* nietzschiano⁹.

Esta abordagem crítica concebe a arte e a poesia como “[...] modo de intensificar a vida em todos os seus aspectos” (MACEDO, 2003, p. 95). Embora se constituam em expressões imanentes do poema, as duas interpretações são exemplos de análises que parecem pouco revelar do enigma que este poema esconde. Ao buscar uma interpretação, em diálogo com a teoria estética de Adorno, que também muito deve a Nietzsche, o propósito é trazer novos elementos estético-filosóficos que tentem revelar o que a obra esconde e o que ela tem a dizer sobre a densa e tensa experiência do amar no contexto da realidade social contemporânea.

A construção deste ensaio de interpretação do poema *Amar* se desenvolverá em dois momentos específicos e complementares: a) momento analítico, em que se procura relacionar as partes entre si e também com o todo, na observação detida do material e da

⁹ MACEDO, *Dois poemas de Drummond à luz do pensamento de Nietzsche*, 2003, pg. 95.

técnica que o compõem, identificando manifestações irracionais (miméticas) e detectando a forma que se expressa como unidade, organização e síntese do poema; e, b) momento interpretativo, em que, na relação com os elementos analíticos, tenta-se aproximar do enigma do poema pela identificação dos aspectos não intencionais, dos antagonismos sociais e da tensão que uma obra lírica apresenta ao expressar em sua racionalidade a irracionalidade que a nega e a reafirma sob a pressão de um mundo administrado, que atinge, com seu controle, até mesmo a mais profunda das emoções dos homens, o amor.

O poema *Amar* se constitui de cinco estrofes: duas de seis versos, duas de cinco e uma com apenas dois versos finais. Na primeira estrofe o poema anuncia, em forma de pergunta, de diálogo com seu interlocutor, o que pode uma criatura (um ser humano), no entremeio de outras criaturas, senão “amar”, “esquecer”, “malamar”, “desamar” e sempre “amar”. Nos versos centrais da estrofe, o verbo “amar” se contrapõe a seus antípodas: “esquecer”, “malamar”, “desamar”; enfrenta-os um de cada vez, em momentos e movimentos que ferem o amor, pelo esquecimento, por deficiências e omissões nas relações amorosas, pelo fim dessa mesma relação; embora o “desamar” que vem em sequência ao “amar”, insiste novamente em “amar”. Apenas no último verso da estrofe ele se expressa de maneira intensamente somática e permanente: “sempre, até de olhos vidrados, amar”. O emprego desses verbos indicia um conjunto de ações e de tensões que o ser humano pode empreender no exercício da experiência amorosa.

Na segunda estrofe, também em forma de questionamento, o poema levanta duas interrogações existenciais ao “ser amoroso”, ao que, portanto, está amando ou está querendo amar e ser amado. A primeira situa-o no movimento rotativo do universo, em que tudo se movimenta, se modifica e ele também, sozinho, roda, se transforma, e, em todos esses momentos, carrega consigo a potencialidade infinda de amar. Quer o poema demarcar uma relação intrínseca entre o poder de amor do ser humano e o movimento rotatório do universo que vai propiciando novas realidades para que a experiência do amor

se concretize? A segunda questão, ainda no movimento do universo e na constatação da potencialidade amorosa do ser humano, se volta alegoricamente para o mar, pelo movimento intenso de suas ondas e marés, pelas dádivas que ele traz aos ribeirinhos, pelos mistérios e tesouros que esconde em suas profundezas, pela brisa que refresca aqueles que dele se aproximam, pelo sal que suas águas proliferam e que dá sabor e gosto para o amor: o_mar em movimento de a_mar, essa doação ilimitada de potência e de vida, que gera no “ser amoroso” a necessidade do amor ou o simples desejo de amar.

Se na primeira estrofe as perguntas incidem sobre a capacidade de amar, sobre a ação de amar e afinidades negativas (esquecer, malamar, desamar), na segunda elas querem enfatizar a potencialidade ilimitada de amar, presente no indivíduo (ser amoroso), que, em sua inesgotável necessidade de amar o faz aproximar-se da força de vida que jorra dos mares. Nessa perspectiva, as duas primeiras estrofes demarcam a temática do poema e podem ser lidas como que constituindo dialeticamente sua tese: o que cabe ao homem, ou o que resta ao homem, é amar; o homem contém em si uma potencialidade incrível de amar; o homem está sempre em busca de realizar essa possibilidade de amar.

As duas estrofes seguintes sugerem, cada qual, respostas às questões colocadas. No entanto, a terceira estrofe se constitui numa estranha e enigmática apresentação do que se ama: *as palmas do deserto/ o inóspito/ o áspero/ o vaso sem flor/ um chão de ferro/ o peito inerte/ a rua vista em sonho/ uma ave de rapina*. Nota-se nos versos um conjunto de substantivos e, ainda, dois adjetivos substantivados, que, aparentemente, negam qualquer ideia de amor como sentimento belo e bom da vida e das coisas do mundo. Na verdade, nesses conceitos são destacadas realidades que exigem do homem um amor puro, sem interesse, que não trazem satisfações imediatas ou visíveis. E ainda mais: trata-se de amar essas realidades “solenemente”, isto é, com ardor, de maneira nobre e festiva. Porquê amar as palmas do deserto? Talvez pela força de vida que elas exibem em meio a terras inférteis? Porquê amar o inóspito, o não-outro, o estrangeiro, o morador de rua? o áspero, que nos

ofende, que nos perturba, que nos intriga? Uma ave de rapina, que nos violenta, que nos rouba os alimentos da vida? Nossa tendência amorosa é se deixar levar pelas pessoas, animais e realidades que nos causam prazer, alegrias, bem estar. Contudo, os versos caracterizam essa aparente extravagância do amor como “entrega” - como esquecimento de si na busca do outro -, ou como “adoração expectante”; a adoração é uma forma de amar que se torna culto, veneração, e nesse sentido se articula com o advérbio “solenemente”; mas, nos versos, é uma adoração que lança as expectativas de vida nos seres que ainda se manifestam sem vida – “o peito inerte”; no vaso que ainda não fez brotar a semente; no chão de ferro que impede o solo de ser produtivo.

Na quarta estrofe o tom crítico continua expressando o destino que o homem criou para o próprio homem: um “amor sem conta, distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas, / doação ilimitada a uma completa ingratidão, / e na concha vazia do amor a procura medrosa, / paciente, de mais e mais amor”. Ressalta-se nos versos uma adjetivação negativa: pérfidas, nulas, vazia, medrosa. A expressão “nosso destino” pode ser entendido como a personificação de uma fatalidade que cai sobre o ser humano: a necessidade de amar; a sede do amor. Mas pode ser compreendida também como fortuna, sorte, como o que há de vir, de acontecer, e que pode ser bom ou ruim. São aproximações desse conceito ambíguo ao qual Houaiss (2001) traz referências. Nos versos, a potencialidade infindável de amar do “ser amoroso” muitas vezes é atribuída a “coisas pérfidas e nulas”, como: o amor pela fama, pelo poder, pelo dinheiro, custe o que custar; outras vezes a entrega generosa e integral de sua vida a uma outra pessoa é retribuída por uma “completa ingratidão”; deprimido e frustrado, mas, ao mesmo tempo, extremamente necessitado de amar, tal qual uma “concha vazia”, ansiosa por se tornar plena, continua seu périplo existencial, temeroso de novas adversidades, mas insistente, na busca “de mais e mais amor”. A locução “nosso destino”, entendida numa acepção ou na outra, como expressa acima, é qualificada pelos versos, como um “amor sem conta”, infindável – início da

estrofe - e, ao mesmo tempo, no final, depois das frustrações amorosas perpetradas, como uma “procura medrosa, paciente, de mais e mais amor”. Poderíamos caracterizar esta quarta estrofe como as peripécias do amor; suas loucuras.

As duas últimas estrofes podem ser vistas, na perspectiva dialética, como a antítese, a negação determinada do que antes se apresentou como o sentimento belo do amor, a potencialidade ilimitada de amar.

A sutileza da técnica encontrada no poema fica mais clara na última estrofe: “Amar a nossa falta mesma de amor, e na secura nossa, amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita”. Dois versos que, ao invés de constituírem, tal como na síntese hegeliana, a *aufhebung* – a negação da negação; a superação do momento anterior; e a conservação de elementos dos momentos anteriores --, aprofundam a tensão ao permanecerem na negatividade do poema, problematizam ainda mais a manifestação do amor, de forma objetiva, ao mesmo tempo em que apontam sua possibilidade de existência plena. Trazem elementos tanto do sentimento amoroso quanto dos objetos desse amor: o amor como o que nos resta e o amor como o que ainda nos alimenta, mas que, porém, se apresenta atravancado pela realidade objetiva na qual o homem está inserido. Mas, como nos insinua a dialética negativa, na permanência da negatividade, na crítica radical da ambivalente experiência do “ser amoroso”, já está presente, de forma utópica, a perspectiva de uma nova realidade, em que o amor, a sede de amar, poderá se transformar numa potencialidade a serviço da emancipação do ser individual e da humanidade. “A composição lírica – como vimos – tem esperança de extrair, da mais restrita individuação, o universal” (ADORNO, 2003, p. 66).

Considerando a construção técnica, dialética e formal do poema, as estrofes que se contrapõem e se compõem na tensão entre a potencialidade e a falta de amor, e/ou do amor de braços dados com o desamor, surge uma questão: que elementos outros devem ser analisados em prosseguimento à tentativa de se compreender o conteúdo de verdade do poema, seu enigma que

nos desafia e nos seduz? Para uma possível resposta a esta questão deve-se avançar na análise do poema, em suas imanências; a experiência especificamente estética consiste em “perder-se nas obras de arte” (ADORNO, 2011, p. 272). A compreensão do caráter enigmático dá-se na tensão, no confronto com a sua linguagem enigmática¹⁰. Há uma afinidade eletiva entre a verdade de um poema e seu enigma.

“O que um artista pode dizer di-lo unicamente [...] através da forma, não permitindo a esta que o diga. Entre as fontes de erro da interpretação corrente e da crítica das obras de arte, a mais funesta é a confusão da intenção – do que o artista (...) quer dizer – com o conteúdo” (ADORNO, 2011, p. 230). O que o poema tem a dizer e que constitui seu enigma, está na forma como é dito e não naquilo que o seu autor diz ter dito; e essa discrepância dialeticamente se aprofunda quanto mais buscamos, para além do aparente, o seu significado. Seria o poema *Amar* uma tentativa de abarcar as dimensões dilacerantes do ser amoroso? Uma tentativa de expressar as múltiplas tensões frente ao horizonte de possibilidades que esse verbo existencial carrega em seu imo? Ao considerar as instigantes facetas que os versos indiciam, e confrontando-as com as reflexões estético-filosóficas de Adorno, pode-se afirmar que o poema esconde e, ao mesmo tempo expressa, algo para muito além do que estas questões sugerem.

E os muitos elementos miméticos imiscuídos nos versos do poema podem ajudar seus insistentes observadores a decifrar o conteúdo secreto das mensagens? Adorno nos incentiva a caminhar nessa direção; para ele, “[...] os momentos de desatino das obras de arte estão muito perto dos seus extratos não-intencionais e, por esta razão, constituem também o seu segredo, nas grandes obras” (2011, p. 185). De certo modo pode-se afirmar que neste poema de Drummond os elementos miméticos estão presentes em quase a sua totalidade; somente na primeira estrofe não os detectamos. Os

¹⁰ CACHOPO, *Verdade e enigma*: ensaio sobre o pensamento estético de Adorno, 2013, p. 266.

versos: “*amar o que o mar traz à praia,/ o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha,/ é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?*” são imagens miméticas que parecem ampliar o sentimento amoroso a tudo o que está no mundo, a tudo o que a vida contém e a tudo o que deixa de a ela pertencer, pois, se o mar for lido como origem da vida, pode ser visto também como o seu fim: “*o que o mar traz à praia,/ o que ele sepulta*”. No entanto, a dimensão mimética mais expressiva está na terceira estrofe, na verdade toda ela se constituindo, no meio do poema, como momento enigmático de afirmação do que a criatura poderia amar:

Amar solenemente as palmas do deserto,
o que é entrega ou adoração expectante,
e amar o inóspito, o áspero,
um vaso sem flor, um chão de ferro,
e o peito inerte, e a rua vista em sonho,
e uma ave de rapina (2012, p. 43).

Estes versos, para além da expressiva capacidade de comoção a que podem conduzir o leitor, produzem, como vimos, certa estranheza ao referenciar o sentimento de amar com inúmeras outras imagens distantes da ideia do que normalmente se atribui ao ato de amar. Nota-se, porém, que nesta estrofe existem dois momentos (duas imagens) que se sobressaem das demais apresentadas: “*Amar solenemente as palmas do deserto*” e amar “*a rua vista em sonho*”. A imagem de um oásis no meio do deserto, onde existem palmas, é capaz de trazer um grande alívio a qualquer um que nele esteja a caminhar; e, ainda, a imagem de uma rua distante na memória (da infância?) parece expressar algo que se idealiza como saudável em contraste com as cruzezas do presente. Em ambas as imagens se ama o que não existe, seja porque pode ser uma miragem (oásis!), seja porque é um passado visto em sonho (a rua da infância!).

O que estes versos repletos de imagens miméticas podem estar ocultando? Serão elas uma poderosa chave de acesso ao conteúdo de verdade que o poema oculta? É a reflexão filosófica – a faculdade de

julgar reflexiva – que, mergulhando a fundo perdido no poema *Amar*, busca seguir seus momentos e movimentos particulares, tentando ultrapassá-los, para de suas entranhas aproximar-se mais e mais. Os elementos analíticos até aqui levantados nos dão condições de nos achegarmos do momento predominantemente interpretativo desta obra de arte, em que a reflexão estético-filosófica pode se aprofundar nos elementos irracionais que o poema comporta para deles fazer irromper a racionalidade; momento em que se torna possível se revelar, dizendo do fundo de si mesmo o que ele é e o que, ao mesmo tempo, ele não é. Em outros termos, é o momento em que a dialética entre razão e emoção aponta para seu conteúdo de verdade.

Cachopo, em seu livro *Verdade e Enigma*, assim nos orienta:

[...] para nós, para o leitor, para quem se confronta com obras de arte, o enigma tem que ver com o presente da arte; com o presente tanto das obras de arte do presente quanto das obras de arte do passado, ou seja, com a experiência que as obras de arte, hoje, convocam e cujo contexto escapam a serem compreendidas (CACHOPO, 2013, p. 259).

É na perspectiva dos dias de hoje – do presente – que um poema lírico dos anos cinquenta do século passado, que aborda uma característica universal do ser humano – a possibilidade/necessidade de amar --, é confrontado e convocado a dialogar com o “ser amoroso” da era das tecnologias digitais em sua experiência de “amar”, “malamar” e “desamar”. Vamos novamente aos versos, enfrentar seus enigmas, em busca de seu conteúdo de verdade.

O poema, em sua primeira estrofe (*Que pode uma criatura senão, / entre criaturas, amar?*) embora em forma de pergunta, tem um tom de proposição: só cabe a uma criatura amar, em qualquer condição, amar. Ou como dizem os versos: *amar e esquecer, / amar e malamar, / amar, desamar, amar? / Sempre, e até de olhos vidrados, amar?* É através do ato de *amar* que a criatura se faz ser humano, produz e reproduz o ser humano, educa-o e acompanha-o nos momentos fundamentais de sua

vida. É através do ato de *amar* que os povos e as nações surgem, que sociedade e a cultura são produzidas, que as tecnologias são criadas e utilizadas a serviço da vida; por outro lado, é na negação do *amar* – no *esquecer, malamar, desamar* – que a violência é perpetrada, que as guerras acompanham o ser humano desde tempos imemoriais, que o imigrante é visto como o indesejável, que o outro é tido como o não-outro. Há uma dimensão ideológica que permeia malignamente os sentimentos amorosos, destruindo-os por dentro, transformando aquela potencialidade oceânica de produzir a vida em um instrumento perverso de sua destruição.

Na segunda estrofe, esse tom afirmativo continua e, em forma de outras perguntas, afirma que se deve amar tudo o que existe no mundo: *amar o que o mar traz à praia, / o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha, / é sal, ou precisão de amor, ou simple ânsia?*. Estas estrofes, lidas aqui como uma tese em que se afirma que só cabe à criatura amar, podem sugerir uma realidade em que o amor é o mais forte dos sentimentos que nos faz criaturas. A “criatura,” o “ser amoroso” existe, desenvolve sua experiência existencial, se torna a si mesmo, sempre com a participação do amor. Essa constatação como que metafísica, válida para todo ser humano em tempos de Drummond, como nos dias de hoje, continua incendiando o dia a dia do homem, nas diferentes faces e expressões de amar. O sentimento do amor não apenas nos faz criaturas; ele nos mantém criaturas vivas e atuantes na construção de si mesmas a partir das infindas adversidades que cercam os que vivem, os que amam.

A terceira estrofe – *amar a palma do deserto ... o inóspito, o áspero/ um vaso sem flor, um chão de ferro/ e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave de rapina* – momento do poema lido como manifestações de desatino, pode se revelar como um “extrato não-intencional” do poema, conforme já apontado. Adorno, na análise da peça de Beckett, *Fim de Partida*, assim se posiciona em relação ao estranho, ao inquietante nela presente: “Compreender a peça não pode significar outra coisa a não ser compreender sua

incompreensibilidade, reconstruir concretamente o sentido daquilo que não tem sentido” (*Apud* CACHOPO, 2013, p. 254)¹¹.

E Cachopo nos auxilia a nos aproximar de momentos enigmáticos como estes dos versos de Drummond:

[...] resta sempre um ‘não-idêntico’ que não se deixa capturar. Ir na senda deste ‘não-idêntico’, tentar decifrar a sua linguagem secreta e deixar-se seduzir por ela serão, também, momentos do que está em causa no confronto com o caráter enigmático de uma obra de arte (CACHOPO, 2013, p. 252).

O *unheimlich* – entendido como o estranho, o inquietante, o estranhamente inquietante, o inquietantemente estranho – tal qual o recalcado, vem à tona para exigir seu espaço, seu momento, sua afirmação. Porquê amar só o que nos traz conforto, prazer, imediatidade? E aquilo que nos causa repugnância e tensões? E o que ainda não é vida, mas contém potencialmente a perspectiva do fruto e da flor no chão do porvir? E o coração sem vida, mas que pode se reavivar e novamente amar? E a rua vista em sonho que pode se transformar em uma direção benfazeja? Talvez o maximamente repugnante é a última indicação do amar: “uma ave de rapina” ... trata-se de amar o inimigo; aquele que vai atentar contra a sua vida, contra os seus limitados e escassos espaços de sua existência. “Os elementos miméticos presentes no seio da racionalidade convencem o estado das coisas existente da sua irracionalidade, de sua absurdidade. [...] a memória se volta imediatamente através da arte para a natureza” (ADORNO, 2011, p. 89). Os versos desta terceira estrofe nos lançam diretamente, sem meias palavras, no chão de nossa existência, no coração de nossa vida social contemporânea, em que o sentimento de amor, visto na plenitude de suas expressões, não é a base do convívio atual entre as criaturas, está longe de atingir essa perspectiva, mas pode um dia sê-lo. A dialética da racionalidade e da

¹¹ Na *Teoria Estética*, Adorno assim se posiciona: “As peças de Beckett são absurdas, não pela ausência de todo e qualquer sentido - seriam, então, irrelevantes -, mas porque põem o sentido em questão” (2011, p. 234).

mimese é imanente à obra de arte; mas pode um dia ser imanente à vida dos homens na sociedade.

A quarta estrofe -- *“Este o nosso destino: amor sem conta,/ distribuído pelas coisas péfidas ou nulas,/ doação ilimitada a uma completa ingratidão,/ e na concha vazia do amor a procura medrosa,/ paciente, de mais e mais amor”* – olhada e interpretada no contexto da sociedade capitalista em que vivemos revela amplos e profundos antagonismos sociais que cerceiam o indivíduo em suas expressões de amor. O “amor se conta”, bem como “a procura de mais e mais amor”, mesmo que “medrosa” e “paciente”, de um lado, caracteriza a constituição do “ser amoroso”, como um ser no mundo em sua luta incansável de se realizar no entremeio das contradições sociais em que vive. De outro lado, são “demais os perigos deste mundo”, são extremamente ingentes os poderes coercitivos do coletivo sobre o indivíduo – os sedutores, insistentes e impositivos apelos da indústria cultural em prol do consumo; o ser obrigado a aceitar calado e conformista as condições desumanas e injustas do trabalho, bem como o assédio do chefe, para poder sobreviver; o ser manipulado constantemente por uma imprensa a serviço do poder e da dominação – que o “ser amoroso” ao invés de incrementar esse elã vital no sentido de sua realização existencial, violenta-se a si mesmo, entregando-se de corpo e alma a “coisas péfidas ou nulas” ou se colocando a serviço e à defesa de ações e objetivos que apontam no sentido inverso de sua humanização e do bem estar da sociedade.

Nessa perspectiva, pode-se também perceber que o tratamento do sentimento amoroso no poema, muito mais do que apontar o amor pela sua ambiguidade, na verdade está a falar da ambiguidade da própria sociedade, que controla e reduz os seres humanos a viver de sentimentos e que, embora persigam-nos quase como ideologia, não se satisfazem justamente porque esta sociedade os rouba a cada momento.

A estrofe final se mostra como o aprofundamento da negação do amar, reafirma a ideia do antagonismo social que limita o homem no ato mesmo de amar; mas incita-os a amar a “falta de

amor”, “a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita”. Como salientado anteriormente, a perfeita negatividade, uma vez encarada face a face, pode se consolidar na escrita invertida de seu contrário (ADORNO, 1992, p. 216). O “ser amoroso”, apesar de acorrentado aos interesses do capital, alquebrado em sua individualidade, carrega em sua potencialidade amorosa condições de superar as limitações sociais e na vinculação com outros “seres amorosos” pode fazer desse mundo um espaço e um tempo em que as modalidades benfazejas do amar triunfem e gerem um mundo verdadeiramente humano. “Ao estarem «aí», as obras de arte postulam a existência de um não-existente e entram assim em conflito com a sua não-existência real” (ADORNO, 2011, p. 96).

Por sua vez, este poema, analisado como uma mônada, como uma obra fechada em si mesma, mas que contém em sua interioridade as tensões de seu momento e da realidade em que se constituiu, pode ser reescrito no sentido inverso de sua criação e mesmo assim evidenciar os momentos mediados da dialética, priorizando as dimensões da negatividade enquanto crítica radical ao tempo histórico de onde proveio:

Amar a nossa falta mesma de amor, e na segura nossa,
amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.

Este o nosso destino: amor sem conta,
distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas,
doação ilimitada a uma completa ingratidão,
e na concha vazia do amor a procura medrosa,
paciente, de mais e mais amor.

Amar solenemente as palmas do deserto,
o que é entrega ou adoração expectante,
e amar o inóspito, o áspero,
um vaso sem flor, um chão de ferro,
e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave de rapina.

Que pode, pergunto, o ser amoroso,
sozinho, em rotação universal, senão
rodar também, e amar?
amar o que o mar traz à praia,
o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha,
é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?

Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar?
amar e esquecer,
amar e malamar,
amar, desamar, amar?
sempre, e até de olhos vidrados, amar?

É surpreendente perceber que, alterada a ordem das estrofes, portanto sua construção, não se altera a expressão e o sentido de crítica social. As duas primeiras estrofes agora podem ser lidas como tese, afirmando a abrangência do que se ama e que esse é o destino dos homens. No entanto, a terceira estrofe, justamente a que permanece no centro do poema e na qual se encontram os mais expressivos momentos miméticos e de desatino, reafirma sua posição como antítese ao apresentar a possibilidade de amar tanto a dura realidade (*chão de ferro / vaso sem flor / ave de rapina / o inóspito*) quanto a não realidade, a realidade distante ou que já não existe mais (*palmas do deserto / rua vista em sonho*). Por fim, as duas estrofes finais, em forma de perguntas, sugerem o movimento de amar/esquecer, amar/malamar, amar/desamar e, “*até de olhos vidrados, amar*”. E o poema, enquanto um todo, ao afirmar o amor pela sua própria negação, também postula sua existência pela sua não existência, clama pela sua realização a partir de sua não realização no plano objetivo de uma realidade que obstaculiza sua existência. E, em sua forma original e inversa, enquanto conteúdo sedimentado, divisamos a verdade no momento em que ela nos escapa e nos remete para a própria obra de arte.

A verdade do enigma – daquilo cujo sentido permanece irreconhecível em obras de arte – dá-se na resistência deste último a ser subsumido na/pela razão; a crise em que esta se vê lançada é o processo em que se desdobra o ‘teor de verdade’ do ‘caráter enigmático’ (CACHOPO, 2013, p. 277).

No início deste trabalho foi afirmado que o amor é um sentimento indecifrável e que a poesia de Drummond é seu retrato. A interpretação do poema *Amar* aqui sugerida, em diálogo com reflexões da *Teoria Estética* de Adorno, foi uma tentativa de lançar luzes a essa imagem do amar que a obra de arte clicou. O que o poema revela não é o amor como um meio, um instrumento, e sim como um fim em si mesmo, que faz das criaturas seres humanos, não obstante a deturpação de seu sentido social, reduzido que foi a manifestações individualistas e à supervalorização de objetos e ídolos, em uma sociedade que cada vez mais reifica as relações pessoais e personifica o poder, o mercado, o capital.

Muito além de sugerir que o amor nesta vida é finito e seu realizar está na atomização da vida humana enquanto ela durar, o poema apresenta um conteúdo de verdade que não diz respeito à finitude *da* vida e, isso sim, à finitude *em* vida, pois o predomínio das relações de poder e de dominação entre os homens, retirou deles o controle de sua própria organização social. Muito mais do que conceber o sentimento amoroso como ambíguo e contraditório, o poema, ao abordar esse sentimento, o faz através de uma profunda crítica social, pois o sofrimento do homem é próprio do amor, e amor é sofrimento, antes de tudo, porque a sociedade em que se vive já lhe retirou há muito sua autonomia enquanto sujeito. É como se o tema do amor fosse um instrumento para descrever o estado do homem numa sociedade quebrada e sem sentido, que submeteu todos à sua irracionalidade, enquanto organização social extremamente racional, voltada para fins não humanos.

Tensionar ao máximo a realidade é o que faz o poema, ao ponto de buscar em sua subjetividade o momento em que irrompe a objetividade, pois é através do conceito que o próprio conceito é

negado; é através do amor que o próprio amor é negado e, nesta negação radical, deixa entrever o sonho de sua realização, mesmo que conduzido por uma sociedade administrada. Como lembra Adorno no aforismo *Linguagem do sofrimento*, “O obscurecimento do mundo torna racional a irracionalidade da arte: mundo radicalmente ensombrado” (2011, p. 38). Conceituar o amor pode ser uma tentativa de delimitar o que resta do homem e, assim, definir a sociedade moderna que retirou dele a capacidade de emancipação, de se enxergar liberto de um sistema que escraviza até os seus mais altos e belos sentimentos, a capacidade de amar.

Por fim, olhar o poema de Drummond como crítica filosófica e social imanente, não é apenas relativizar a crítica literária que vê nesta fase de sua poesia um retorno ao classicismo e um afastamento das questões sociais. É, antes, evidenciar que esta obra lírica se aprofunda na crítica à realidade ao submergir em seus meandros constitutivos. É perceber e admitir que, ao afirmar o sentimento amoroso pela sua própria negação, mergulhando na dimensão subjetiva da vida humana, os versos revelam o quanto o mundo objetivo e racionalizado bloqueia a realização efetiva da expressão humana. Em outros termos, o poema *Amar*, visto amiúde como expressão pessoal e subjetiva de seu autor, desligada das grandes questões sociais, na verdade se apresenta com um conteúdo altamente crítico da condição do homem no mundo. Talvez isso seja a melhor forma de enaltecer a figura deste grande poeta: perceber sua obra de arte como peça autônoma e portadora de uma crítica à sociedade moderna e contemporânea de seu e de nosso tempo.

Referências

- ACHCAR, F. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- ADORNO, T. W. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

- ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011
- ADORNO, T. W. T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34; Livraria Duas Cidades, 2003.
- ANDRADE, C. D. **Claro Enigma**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CACHOPO, J P. **Verdade e enigma**: ensaio sobre o pensamento estético de Adorno. Lisboa: Edições Vendaval, 2013.
- HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MACEDO, I. Dois poemas de Drummond à luz do pensamento de Nietzsche. In: **Ipotesi** - Revista de Estudos Literários. v. 7, n. 1, 2003, pg. 95. Juiz de Fora.
- SANT'ANNA, A. R. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- SANTANA, M. F. S.; SILVA, P. S. A tradição ressignificada: uma leitura de Claro Enigma sob o epítome da modernidade. In: **Revista Ícone** – Revista de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura. vol. 10, agosto de 2012.

XVI

A máquina do mundo de Drummond 70 anos depois, 2020¹

– Olha, repara, ausculta: essa riqueza sobrando a toda pérola, essa ciência sublime e formidável, mas hermética, essa total explicação da vida, esse nexo primeiro e singular (ANDRADE, 1949)

– (...) a configuração lírica é sempre a expressão subjetiva de um antagonismo social ... toda obra de arte é um sistema de contradição” (ADORNO, 1970)

– Em Drummond, a pedra deixa de ser apenas um obstáculo psicológico, social ou moral, para se transformar num elemento de poética (BISCHOF, 2005)

– A obra de Carlos Drummond de Andrade convive surdamente com a trama das maquinações minerais que se desenrolam no país ao longo do século XX (WISNIK, 2018)

Introdução

O presente ensaio tem como proposta realizar uma análise/interpretação da poesia “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, publicada em seu livro *Claro Enigma*, em 1951. Na verdade, a poesia foi publicada pela primeira vez no jornal *Correio da Manhã*, em 1949, um ano após o autor ter estado em Itabira para se encontrar com sua mãe adoentada. Certamente a

¹ Este ensaio foi escrito em parceria com Rafael Callegari Moreira e Camila de Carvalho Cordeiro Portella, em 2020, ambos graduados em Psicologia pela Universidade Metodista de Piracicaba. Inédito.

contemplação de sua cidade natal, na ocasião explorada e escavada por empresas inglesas e americanas, desde os anos 1911 e pela Companhia Vale do Rio Doce, desde 1942, ano em que esta foi criada, tenha contribuído para a inspiração e formulação de “A máquina do mundo”.²

Claro Enigma é constituído por 6 Sessões e 42 poesias. “A máquina do mundo” é a 41a. do livro e a 1ª. da 6a. Sessão, que apresenta título homônimo e que é complementada pelos versos de “O relógio do Rosário”, cujo som se faz ouvir no início da poesia em análise. “A máquina do mundo” é um poema épico, de 96 versos decassílabos, apresentados em 32 tercetos, de forma neoclássica. Como veremos, no contexto de análise, o poema dialoga literariamente com os *Lusíadas*, de Camões e com o *Doutor Fausto*, de Goethe. Consta que, na virada do século, em enquete promovido pelo jornal A Folha de São Paulo, “A máquina do mundo” foi eleita a melhor poesia brasileira de todos os tempos.³

O acervo de análises críticas sobre *Claro Enigma*, e, particularmente, sobre o poema “A máquina do mundo”, é significativo e pertinente. Destacamos alguns literatos e obras que engrandecem a fortuna crítica do livro do mineiro de Itabira do Mato Dentro: José Guilherme Merquior (1975)⁴; Alfredo Bosi (1988)⁵; Afonso Romano de Sant’anna (1992)⁶; Vagner Camilo (2001)⁷; Betina Bischof (2005)⁸; José Miguel Wisnik (2018)⁹.

² Devemos essas observações a Wisnik, *Maquinação do Mundo*. Drummond e a Mineração, 2018, p. 127.

³ Folha de São Paulo, Domingo, 2 de janeiro de 2000. In <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0201200017.htm>

⁴ MERQUIOR, *Verso universo em Drummond*, 1975.

⁵ BOSI, *A máquina do mundo entre o símbolo e a alegoria*, 1988.

⁶ SANT’ANNA, *Drummond: o Gauche no tempo*, 1992.

⁷ CAMILO, *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, 2001.

⁸ BISCHOF, *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*, 2005.

⁹ WISNIK, *Maquinação do Mundo: Drummond e a Mineração*, 2018.

Pressupostos literário-filosóficos

Este ensaio interpretativo, em sua constituição interna, se propõe a estabelecer um diálogo literário-filosófico do poema de Drummond de Andrade, “A máquina do mundo” (1951), com as reflexões estético-filosóficas de Theodor Adorno (1957; 1966; 1970) e com as interpretações dos autores contemporâneos Betina Bischof (2005) e José Miguel Wisnik (2018). E justifica, a seguir, o porquê desse encaminhamento.

O livro *Claro Enigma* foi publicado em 1951 e gerou estranheza a leitores e críticos literários por expressar uma possível postura retraída do sujeito poético em relação aos problemas do mundo de então, se contrapondo aos versos engajados de *Sentimento do Mundo*, de 1940 e, particularmente, de *A Rosa do Povo*, de 1945. A ambiguidade do título do livro – *Claro Enigma* – bem como de sua epígrafe – “*Les événements m’ennuient*”¹⁰ – reforçam a estranheza de leitores e de críticos literários. Estaria o poeta negando seus princípios socialistas e se refugiando em paragens metafísicas?

As referências interpretativas que norteiam este texto, com o apoio nas reflexões filosóficas e estéticas de Theodor Adorno, nos mostram que “(...) a configuração lírica é sempre a expressão subjetiva de um antagonismo social¹¹. E que, portanto, não é apenas a forma “engajada” de um poema que expressa seu diálogo crítico com a sociedade. O frankfurtiano, em seu ensaio “Palestra sobre Lírica e Sociedade”, de 1957 – poucos anos após *Claro Enigma* –, vai além ao enfatizar que

As obras herméticas exercem muito mais a crítica do estado existente do que aquelas que, por mor de uma crítica social mais compreensível, se esforçam por uma conciliação formal e

¹⁰ “Os acontecimentos me entediam”, do filósofo, escritor e poeta francês, da escola simbolista, Paul Valéry (1871-1945).

¹¹ ADORNO, *Palestra sobre Lírica e Sociedade*, 2003, p. 76.

reconhecem implicitamente o tráfico em toda parte florescente da comunicação (ADORNO, 2003, p. 222).

Adorno nos traz subsídios filosóficos para entender o peso da negatividade, da recusa, tão presentes nos poemas de *Claro Enigma* e, particularmente, em “A máquina do mundo”. Diz ele, em seu livro *Dialética Negativa*, de 1966: “(...) a força especulativa capaz de lançar pelos ares o indissolúvel é a força da negação”¹². E reforça a tensão da negatividade na relação da filosofia com a arte em tempos de modernidade: “[...] só através da sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia”¹³. Para ele, interpretar uma obra de arte é mergulhar a fundo perdido naquele ser vivo que nos desafia, para ouvir o que ele tem a nos dizer de si mesmo e do mundo. “A estética pressupõe incondicionalmente a imersão na obra individual”, diz o filósofo em *Teoria Estética*, publicado em 1970, um ano após sua morte (Idem, 2011, p. 273). E reforça a íntima relação de uma obra de arte com sua época, com os acontecimentos de seu tempo histórico:

O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época sem a pretensão sobre ela. São a historiografia, inconsciente de si mesma, da sua época” (ADORNO, 2011, p. 277).

Nosso propósito é também, na interpretação de “A máquina do mundo”, dialogar com Betina Bischof, em seu livro *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*, de 2005 e com José Miguel Wisnik, em seu livro *Maquinação do Mundo: Drummond e a Mineração*, de 2018. O diálogo com Bischof se justifica por ela ter interpretado *Claro Enigma* e, particularmente, “A máquina do mundo” tendo como referencial teórico as reflexões de Adorno e Horkheimer do livro *Dialética do Esclarecimento*, de 1947, particularmente, o primeiro ensaio “Conceito de

¹² ADORNO, *Dialética negativa*. 2009, p. 32.

¹³ ADORNO, *Teoria Estética*. 2011, p. 58.

Esclarecimento”, bem como os livros de Adorno *Notas de Literatura I*, de 1958, especificamente o ensaio “Palestra sobre Lírica e Sociedade”, de 1957; *Dialética Negativa*, de 1967; e *Teoria Estética*, de 1970. Bischof nos faz ver que o obstáculo, o impasse, questão recorrente nos escritos poéticos de Drummond, particularmente nos versos de *Claro Enigma*,

é constitutivo (...) de uma expressão que faz assomar, no caminho truncado e pedregoso que o eu lírico é obrigado a trilhar, uma concepção de poesia e também uma ética: a própria escolha do caminho dificultoso num mundo *retorcido*, dando a ver os tons de sombra da realidade, sem encobri-la ou falseá-la (BISCHOF, 2005, p. 11).

A autora concorda com a expressão de desencantamento drummondiano frente à situação histórica da sociedade nos anos pós 2ª guerra mundial, no contexto de uma incipiente e frágil experiência democrática em nosso país, na desilusão do poeta frente à “atitude totalitária assumida, naquele momento, pelo partido comunista”¹⁴. Porém Bischof, em contraposição a Wagner Camilo, não vê nessa atitude do poeta um retraimento do sujeito em relação ao mundo¹⁵; ao contrário, ela admite a possibilidade de ver o desencantamento de Drummond, “como um modo ainda, indireto e truncado, de se contrapor às mazelas do seu tempo histórico (BISCHOF, 2005, p. 11). E a literata vai além, enfatizando que a melancolia, o fechamento e a recusa, presentes nas poesias de *Claro enigma*, “podem aliar-se ainda a um posicionamento frente

¹⁴Referimo-nos aqui à análise da desilusão do poeta frente à “atitude totalitária assumida pelo partido comunista”, feita por Wagner Camilo (2001, p. 20). O poeta desfez sua ligação com o Partido Comunista em 1946 e manteve aproximação das teses do Partido Socialista Brasileiro, mesmo se negando a entregar-se à militância partidária, como anotou em seu diário: “Nunca pertencerei a um partido. ... Não quero ser um energúmeno, um sectário, um passional ou um frio domesticado, conduzido por palavras de ordem” (WISNIK, 2018, p. 111; 152-3).

¹⁵ Para Camilo, o retraimento do poeta é visto como “retirada estratégica”, como “desengano ou falta de perspectivas do eu em relação à realidade” (CAMILO, 2001, p. 19; 174).

aos entraves do mundo (posicionamento do qual não está excluído um latente sentido político)” (BISCHOF, 2005, p. 12).

Bischof interpreta “A máquina do mundo” em 2005, cinquenta e quatro anos depois de o poema ter sido publicado, e sua proposta, fundamentalmente, é entender a mensagem crítica do eu lírico na época em que foi expressa. Wisnik não deixa de fazer isso; mas, ao analisar o poema quase setenta anos após, em 2018, tenta resgatar, das entranhas do mesmo, não apenas a história sinistra da exploração das pedras e dos minérios da primeira metade do século XX, mas também as consequências sociais e políticas da mineração dos morros de Minas com o rompimento da barragem de rejeitos de mineração, em Mariana, 2015, e, de certa forma prenunciando o desastre de Brumadinho nos inícios de 2019. Wisnik reconhece que o poema permanece aberto a múltiplas leituras e interpretações; a pergunta central de seu estudo assim se formula: “é o poema que antecipa o devir de uma história desastrosa, ou é o tempo que o ressignifica e projeta retrospectivamente nessa ‘derrota incomparável’ os desdobramentos da exploração do Cauê, os quais conhecemos hoje?” (WISNIK, 2018, p. 140). E logo a seguir apresenta seu eixo teórico-metodológico:

Ficções literárias dispõe, como se sabe, da reconhecida capacidade de absorver acontecimentos posteriores que acabam por iluminar aquilo que já estava latente nelas. O fato é que, à luz da história da mineração, e sob as sombras do presente, a “lanterna mágica” do poema se acende e todo ele ganha uma nova dimensão, em que o pequeno mundo itabirano (...) aparece mais uma vez como um microcosmo estranhamente rasgado de enormidade e da dimensão do “incomparável” (WISNIK, 2018, p. 140)

Wisnik, em diferentes momentos de seu livro, dialoga com Theodor Adorno, mesmo sem o dizer; e este é um desses momentos, em que reconhece a obra de arte como um ser vivo, que se volta criticamente não apenas ao momento histórico em que foi gestada, mas que carrega em seu interior a potencialidade de se

relacionar com acontecimentos vindouros e, portanto, de revitalizar sua práxis política e social. Eis o que diz o frankfurtiano:

As obras são vivas enquanto falam de uma maneira que é recusada aos objetos naturais e aos sujeitos que as produzem. Falam em virtude da comunicação nelas de todo o particular. Entram assim em contraste com a dispersão do simples ente. Mas precisamente enquanto artefatos, produtos do trabalho social, comunicam igualmente com a empiria, que renegam, e da qual tiram o seu conteúdo (ADORNO, 2011, p. 17).

E enquanto seres vivos e atuantes, as obras de arte se desenvolvem, se reconfiguram, em tempos diferentes e reatualizam seu conteúdo de verdade. “O desenvolvimento das obras é a sobrevivência da sua dinâmica imanente. O que as obras dizem através da configuração dos seus elementos significa, em épocas diferentes, algo de objetivamente diferente e isso afeta (...) o seu conteúdo de verdade (ADORNO, 2011, p. 294).

Por sua vez, para o ensaísta, músico e literato brasileiro,

A obra de Carlos Drummond de Andrade convive surdamente com a trama das maquinações minerais que se desenrolam no país ao longo do século XX. A *compra das minas* em Itabira, o *braço de ferro* que se segue no âmbito nacional, o *batismo de fogo* da Segunda Guerra Mundial, a *visão* da máquina mineradora, instalada no seio da paisagem de Minas Gerais, a implantação do *Projeto Cauê* pela Companhia do Vale do Rio Doce, estão entranhados em seus escritos, mesmo que às vezes de maneira latente e quase invisível (WISNIK, 2018, p. 77).

As maquinações minerais nos escritos de Drummond

“A máquina do mundo” é uma dessas obras de Drummond que “convive surdamente com a trama das maquinações minerais” ao longo do século XX e inícios do século XXI. Mas há muitos outros escritos do poeta que assim também o fazem e que merecem

considerações, mesmo que rápidas. Vamos destacar apenas alguns deles.

O poema “Itabira”, publicado em 1930 no livro *Alguma poesia*, já denota a situação ambígua em que vivia a cidade natal do poeta. Ao mesmo tempo em que o pico do Cauê era um símbolo de beleza e de posse afetiva dos itabiranos, jazidas de minérios já tinham sido adquiridas pelos ingleses, e os moradores da cidade olhavam com desconfiança e cisma o que estava acontecendo, principalmente Tutu Caramujo, na porta da venda:

Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê.
Na cidade toda de ferro/ as ferraduras batem como sinos.
Os meninos seguem para a escola. / Os homens olham para o chão.
Os ingleses compram a mina. / Só, na porta da venda.
Tutu Caramujo cisma na derrota incomparável.¹⁶

“Montanha Pulverizada”, poesia de 1933, publicada no livro *Menino antigo (Boitempo II)*, 1973, em que o poeta narrou o desaparecimento do Pico do Cauê, montanha feita de hematita pura, ponto referencial, cartão postal de sua cidade natal, reduzida a pó pelas mineradoras. As empresas inglesas e americanas vinham convertendo montanhas de minérios em montanhas de rejeitos desde 1911. Com o desaparecimento do Pico do Cauê, também a história dos Andrades, a beleza natural de Itabira, a infância de Drummond, deixa saudades e sentimentos de ira.

Chego à sacada e vejo a minha serra, / a serra de meu pai e meu avô, /
de todos os Andrades que passaram/ e passarão, a serra que não passa.
Era coisa dos índios e a tomamos/ para enfeitar e presidir a vida /
neste vale soturno onde a riqueza / maior é sua vista e contemplá-la.
De longe nos revela o perfil grave. /A cada volta de caminho aponta /
uma forma de ser, em ferro, eterna, / e sopra eternidade na fluência.
Esta manhã acordo e / não a encontro. / Britada em bilhões de lascas /
deslizando em correia transportadora / entupindo 150 vagões /
no trem-monstro de 5 locomotivas / — o trem maior do mundo,

¹⁶ ANDRADE, *Nova reunião*: 23 livros de poesia – vol. 1, 2014, p. 17.

tomem nota — / foge minha serra, vai / deixando no meu corpo e na paisagem / mísero pó de ferro, e este não passa.¹⁷

“Confidência do Itabirano”, publicado em 1940, é, na visão de Wisnik, “o seu mais famoso poema sobre a relação com a cidade de origem e um dos pontos marcantes de *Sentimento do mundo* (2018, p. 94), livro que foi editado logo após o rompimento do governo Vargas com a Itabira Iron, em 1939; e, em que o poeta tematiza a 2ª Guerra Mundial, o medo do planeta ameaçado pela ascensão nazifascista, a vida cotidiana na grande cidade, entre outras questões literárias e sociais. Destaque, na poesia, para os versos “Esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil” e “este orgulho, esta cabeça baixa...”.

Alguns anos vivi em Itabira. / Principalmente nasci em Itabira. /
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro. /Noventa por cento de ferro nas calçadas. / Oitenta por cento de ferro nas almas. /E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.
A vontade de amar, que me paralisa o trabalho, / vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes. /
E o hábito de sofrer, que tanto me diverte, /é doce herança itabirana.
De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço: /esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil, /este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;/ este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;/ este orgulho, esta cabeça baixa.../ Tive ouro, tive gado, tive fazendas. / Hoje sou funcionário público. / Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói! (ANDRADE, 1940, p. 12)¹⁸.

“Canto Mineral”, publicado em 1973, no livro *As impurezas do Branco*, é um longo poema de 159 versos livres, curtos e de métrica variada, em que o poeta desenvolve “um balanço lírico geral do destino mineiro”; “das minas esgotadas e exploradas”; “do ouro, do diamante e do ferro”; a Minas do “bailar dos sinos”, do “balir dos hinos”. Destacamos apenas os versos 44 a 55, em que o eu lírico

¹⁷ ANDRADE, *Nova reunião*: 23 livros de poesia – vol. 3, 2013, p. 36.

¹⁸ ANDRADE, *Sentimento do Mundo*, 1940, p. 12.

assume um posicionamento ambíguo, que pode ser reflexo da postura dos mineiros, particularmente dos donos de terras minerais: ao mesmo tempo em que pede perdão por ter vendido os minérios de seu estado ao estrangeiro e de ter construído ilusoriamente, com o dinheiro da venda, um castelo sobre a jazida de minérios, ele termina seu arrependimento não se arrependendo: “Me arrependo e vendo”. A ambiguidade se acentua ainda mais porque esses 11 versos, que caracterizariam uma forma de pedir perdão à natureza e ao próprio estado, se encontram, na poesia, entre parênteses. Cito apenas o falso arrependimento:

(Ai, que me arrependo/ - me perdoa, Minas — / de ter vendido/ na
bacia das almas / meu lençol de hematita / ao louro da estranja /e
de ter construído / filosoficamente / meu castelo urbano / sobre a
jazida / de sonhos minérios. / Me arrependo e vendo).¹⁹

Interpretação do poema

Após a apresentação dos pressupostos literário-filosóficos do livro *Claro Enigma* e do poema “A máquina do mundo”²⁰ e de destacar outros poemas em que a trama das maquinações minerais se encontram neles entranhada, “mesmo que às vezes de maneira latente e quase invisível” (WISNIK, 2018, p. 77), vamos expor o longo poema em forma concentrada, dividido em seis eixos e proceder à análise dos mesmos.

O caminhar pela estrada pedregosa e o encontro com a máquina do mundo (versos 1-12)

E como eu palmilhasse vagamente / uma estrada de Minas, pedregosa
/ e no fecho da tarde um sino rouco / se misturasse ao som de meus
sapatos / que era pausado e seco; e aves pairassem / no céu de chumbo,
e suas formas pretas / lentamente se fossem diluindo / na escuridão

¹⁹ ANDRADE, *As impurezas do branco*. 2012c, p. 108.

²⁰ ANDRADE, *A Máquina do Mundo*, 2012b, p. 105-108.

maior, vinda dos montes / e de meu próprio ser desenganado, / a máquina do mundo se entreabriu/ para quem de a romper já se esquivava / e só de o ter pensado se carpia. (versos 1-12)

Este primeiro conjunto de versos apresenta um eu lírico, tenso e irrequieto, que caminha lentamente por uma estrada de Minas, pedregosa, num final de tarde/começo de noite, e é surpreendido pela máquina do mundo, cujos mistérios ele tanto tentou decifrar, não conseguiu e que, agora, se lhe entreabrem espontaneamente.

O poema inicia-se com a conjunção coordenada “E”, desenvolve-se através de 6 orações subordinadas, que apenas no 10º. verso se relacionam com a oração principal: “a máquina do mundo se entreabriu”. Esta é a oração principal não só porque as anteriores dependem sintaticamente dela; não só porque as duas orações posteriores também dependem dela; mas sobretudo porque expressa o momento central do poema: a revelação da máquina do mundo ao eu lírico, que de tanto a procurar e não ser bem sucedido, “já se esquivava” e só de pensar em fazê-lo “se carpia”, se pranteava, como narram os versos 11 e 12.

O fato de o poema iniciar-se com a conjunção “E”, com o verbo do primeiro verso no imperfeito do subjuntivo (“E como eu palmilhasse”) pode denotar duas perspectivas, que se inter-relacionam: A primeira sugere, no dizer de Bischof, “um caminhar que vinha antes”; ou seja, uma busca que o eu lírico já vinha tentando realizar há tempos; e os versos 11 e 12 comprovam essa façanha (2005, p. 108). A segunda perspectiva se relaciona a um percurso maior, que já salientamos nos pressupostos literário-filosóficos deste artigo; relaciona-se com o todo da obra de Drummond, em que a preocupação com o “mundo” – seus problemas e seus enganos históricos – e com a “pedra no meio do caminho” – particularmente com o processo de mineração e de devastação das montanhas de ferro de Minas – se fazem expressar, às vezes de formas latentes e invisíveis, outras vezes de forma direta e expressiva, nos poemas e escritos do itabirano, como vimos.

Chama-nos a atenção o caminhar sem pressa, em ritmo pausado e seco, em que o som dos sapatos se funde ao do sino rouco da matriz do Rosário e às manifestações da memória involuntária do poeta. O caminhar pela estrada pedregosa de Minas e a audição do sino, em um final de tarde, despertam no andante,

de maneira intensa e difusa todo um mundo de associações individuais e coletivas ligadas ao lugar, ao passado, à infância, à empatia e à compaixão mineiras, dobrando o tempo sobre o tempo e convertendo-o numa espécie de ondulação ressoante que transporta em si um agudo *sentimento do mundo* (WISNIK, 2018, p. 196)

No processo de aproximação da noite que vai espargindo sua presença escura, enquanto o som dos sapatos se funde ao som do sino, presenciavam-se outras fusões naturais e pessoais; a primeira que se faz notar são as formas pretas das aves, em um céu de chumbo, portanto também escuro, que se com-fundem lentamente com o “pretume” da “escuridão maior”, provinda dos montes; e a segunda forma de “escuridão maior” é a “do próprio ser desenganado” do eu lírico, que se envolveu na “busca recorrente e tensa da explicação do funcionamento do mundo”, mas sua busca “resultou em “pupilas gastas na inspeção contínua e dolorosa do deserto” e “numa mente exausta de mentar”, de pesquisar, como dizem os versos 16-18, mas sem conseguir realizar seu intento (BISCHOF, 2005, p. 107).

É nesse contexto de busca persistente, de vinculação do sujeito à “geografia afetiva que o cerca”²¹ – pedra, sino, montes, escuridão –, ao final de mais um dia de tentativas, em vão – ao entardecer –, ao caminhar lentamente pela estrada pedregosa de sua cidade – as terras de Minas –, que a máquina o surpreende repentinamente: “a máquina do mundo se entreabriu”.

A máquina se abre “majestosa e circumspecta” ao caminhante (versos 13-35)

²¹ Essa expressão “geografia afetiva que o cerca” é de WISNIK, 2018, p. 200.

Abriu-se majestosa e circunspecta, / sem emitir um som que fosse impuro / nem um clarão maior que o tolerável / pelas pupilas gastas na inspeção / contínua e dolorosa do deserto, / e pela mente exausta de mentar / toda uma realidade que transcende / a própria imagem sua debuxada / no rosto do mistério, nos abismos. / Abriu-se em calma pura, e convidando / quantos sentidos e intuições restavam / a quem de os ter usado os já perdera / e nem desejaria recobrá-los, / se em vão e para sempre repetimos / os mesmos sem roteiro tristes périplos, / convidando-os a todos, em coorte, / a se aplicarem sobre o pasto inédito / da natureza mítica das coisas, / assim me disse, embora voz alguma / ou sopro ou eco ou simples percussão / atestasse que alguém, sobre a montanha, / a outro alguém, noturno e miserável, / em colóquio se estava dirigindo. (versos 13-35)

A máquina se instala diante do andante mineiro de forma majestosa e, ao mesmo tempo, circunspecta; “majestosa”, pois continha em si as perspectivas de propiciar a seu contemplador os segredos da natureza e da ciência, a compreensão do universo; “circunspecta” (verso 13), de forma prudente e reservada e/ou “em calma pura” (verso 22), “sem emitir um som que fosse impuro/ nem um clarão maior que o tolerável” (versos 13 e 14), pois tinha diante de si alguém, como vimos, que se dedicava com intensidade e persistência à busca do conhecimento científico e tecnológico – de “uma realidade que transcende a própria imagem sua debuxada no rosto do mistérios, nos abismos” (versos 19-21) --, e que, no momento, sentia-se exaurido, física e mentalmente em seu processo de pesquisa, como vimos nos versos 16-18: suas “pupilas gastas na inspeção contínua e dolorosa do deserto” e sua “mente exausta de mentar” .

E após se revelar “em calma pura” ao caminhante, mesmo percebendo seu cansaço e esgotamento – “quantos sentidos e intuições restavam/ a quem de os ter usado os já perdera” (versos 23-24) --, e, de certa forma, percebendo seu desânimo, ao não conseguir avançar em suas buscas – “e nem desejaria recobrá-los, / se em vão e para sempre repetimos/ os mesmos sem roteiro tristes périplos” (versos 25-27) – apresenta-lhe um convite como que irrecusável: que

ele empenhe todos os seus sentidos, intuições, imaginação e razão, ou seja, empenhe integralmente sua capacidade intuitiva/cognitiva na compreensão da essência do universo – “sobre o pasto inédito da natureza mística das coisas” (versos 29-30).

A experiência epifânica da mensagem da máquina se dá do alto da montanha, perante um sujeito física e mentalmente debilitado, em local ermo. Essa fala silenciosa, que será ‘ouvida’ interiormente pelo sujeito, ocorre numa atmosfera de silêncio da natureza, conforme relatam os versos “assim me disse, embora voz alguma / ou sopro ou eco ou simples percussão / atestasse que alguém, sobre a montanha, / a outro alguém, noturno e miserável, / em colóquio se estava dirigindo” (versos 31-35). “Não se dá aqui o sempre esperado espetáculo da transcendência, em que algo sobrenatural se manifestasse vindo do alto ou de fora, mas é o imanente que se apresenta de repente como que carregado de estranha virtualidade (WISNIK, 2018, p. 203).

Em “Os Lusíadas”, canto X, de Camões, estrofe 80, é a ninfa Tétis, quem se dirige a Vasco da Gama e lhe apresenta, de forma grandiosa, a “grande máquina do Mundo”:

Vês aqui a grande máquina do Mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assim foi do Saber, alto e profundo,
Que é sem princípio e meta limitada.
Quem cerca em derredor este rotundo
Globo e sua superfície tão limada,
É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,
Que a tanto o engenho humano não se estende.
(CAMÕES, 1572)

Há entre “A Máquina do mundo” do mineiro de Itabira, de 1961, e o “Recado do morro”, do mineiro de Cordisburgo, de 1956, “uma conversa virtual”, “um colóquio tácito entre poetas”, tendo como fundamento “certas disposições latentes na geografia física e humana de Minas Gerais” (WISNIK, 2018, p. 205). Na poesia de Drummond e no conto de Rosa são as montanhas que emitem

uma mensagem aos humanos; na poesia, a mensagem ganha dimensões planetárias e se propõe a revelar a um homem da ciência o seu mais desejado saber: os mistérios insondáveis do funcionamento do mundo. No conto, o recado é incompreensível para os caminhantes que ouvem os rumores do morro; trata-se da revelação de um crime que estava sendo gestado por inimigos do condutor da caravana pelos sertões dos Geraes; inicialmente, apenas pessoas limitadas física e intelectualmente têm acesso à mensagem; e ao final, somente quando um homem da arte, transforma as ambíguas expressões dos ouvintes em uma canção de vida e de morte, é que o conjurado de morte capta a mensagem do morro e se livra dos perigos de vida. No conto de Rosa, a natureza, tão ultrajada pelos homens, particularmente nos tempos contemporâneos, dialoga com os humanos, através de pessoas simples e limitadas racionalmente, na perspectiva de salvar uma vida humana. Na poesia de Drummond, a natureza quer revelar plenamente seus segredos ao sábio, ao intelectual. Este entende imediatamente a potencialidade da mensagem e toma uma posição insólita, como veremos adiante.

Neste ambiente fundamente permeado pela experiência, a geologia não fala mas *dá recados* metafísicos (não me refiro a nenhuma intertextualidade intencional entre os autores, sobre este ponto, mas a uma sintomática vertente geoliterária mineira em que a natureza, profundamente entranhada de experiência histórico-social e coletiva, fala em silêncio). (WISNIK, 2018, p. 205)

Ofertas da máquina e a tentação do eu lírico I (versos 36-48)

O que procuraste em ti ou fora de / teu ser restrito e nunca se mostrou, / mesmo afetando dar-se ou se rendendo, / e a cada instante mais se retraíndo, / olha, repara, ausculta: essa riqueza / sobrance a toda pérola, essa ciência / sublime e formidável, mas hermética, / essa total explicação da vida, / esse nexo primeiro e singular, / que nem concebes mais, pois tão esquivo / se revelou

ante a pesquisa ardente / em que te consumiste...vê, contempla, / abre teu peito para agasalhá-lo. (versos 36-48)

Antes de analisar os versos 36-48, em que a máquina começa a enumerar os detalhes e a abrangência de suas oferendas ao cansado e surpreso caminhante mineiro, é pertinente observar a referência de Drummond à lenda de Fausto, particularmente ao Fausto de Goethe, o escritor que mais tempo e páginas dedicou a esse tema histórico²². A máquina mítica assume, nos versos do poeta itabirano, as funções de Mefistófeles, de seduzir o caminhante mineiro com propostas irrecusáveis, em momentos oportunos, de participar junto dele das realizações dessas propostas, mas de tê-lo sempre sobre seu controle e direção.

Alguns indícios naturais e ideológicos do processo encantatório nos atestam essa referência histórica. O Fausto de Goethe é um intelectual que está mergulhado em grande depressão em meio aos livros de seu escritório; lá fora ouvem-se os alegres rumores do passeio dos moradores, em pleno dia de Páscoa. Fausto sai de seu abrigo e caminha sozinho pelas ruas entre as pessoas comuns. É quando Mefisto, ciente de suas necessidades e debilidades, dele se aproxima e inicia seu discurso de sedução. O sujeito lírico do poema de Drummond é também um intelectual que se dedica com intensidade a trabalhos de investigação, que se sente cansado pelo labor realizado e, sobretudo, pelos poucos resultados obtidos até então, e busca, em uma caminhada habitual

²² A lenda de Fausto e do pacto com o demônio teve a sua primeira versão como peça de teatro, em 1592, assinada por Christopher Marlowe (1564-1593), com o título “A trágica história da vida e morte do Doutor Fausto”. A gênese do *Fausto* de Goethe (1749-1832) teve início em 1772 e estende-se até 1775. Essa versão se perdeu; foi encontrada posteriormente e publicada em 1887 com a designação de *Urfaust*, na tradução portuguesa, *Fausto Zero* (2001). A partir de 1786, Goethe retoma o manuscrito dramático, faz-lhe acréscimos e em 1790 é publicado *Faust. Ein Fragment*. Retoma o manuscrito em 1797 e somente em 1808, durante a feira de livros da Páscoa, a obra chega ao público com o título *Fausto: uma tragédia*. 1ª parte. O *Fausto: uma tragédia*. 2ª parte (cerca de 1000 páginas) foi publicado somente em 1831 no ano seguinte à morte de Goethe (In: MAZZARI, 2006, p. 7-24; 2007, p. 7-27).

ao final do dia, o descanso mental; psicologicamente se apresenta vulnerável diante de uma proposta admirável e encantadora. É o momento oportuno em que a máquina do mundo realiza sua aparição, surpreende o caminhante exausto e fragilizado e inicia sua fala de sedução. O Fausto de Goethe, no contexto do início do capitalismo na Alemanha (1808-1832), se encanta com as propostas apresentadas, sela um pacto com Mefisto que, ao longo de 24 anos, lhe proporcionará riquezas, prazeres sensuais, artes mágicas e respostas para todas as suas indagações. Em contrapartida, é Mefisto quem dirigirá as ações e reações sociais e políticas de Fausto durante esse período de tempo; o subtítulo dos volumes I e II, do livro de Goethe, traz o resultado do pacto: “uma tragédia”. O caminhante mineiro, como veremos, surpreendentemente, à contrapelo da máquina, tomará uma outra posição pessoal e social.

Voltemos à análise do poema, versos 36-48. Primeiramente a máquina demonstra conhecer de perto o caminhante mineiro, suas tentativas, suas limitações e frustrações: “O que procuraste em ti ou fora de teu ser restrito e nunca se mostrou, / mesmo afetando dar-se ou se rendendo, / e a cada instante mais se retraindo” (versos 36-39). Dirige-se diretamente a ele e, de forma didática, progressiva e intensiva -- “olha, repara, ausculta” (verso 40) --, solicita-lhe, inicialmente, que preste bem atenção às ofertas extraordinárias que lhe fará e as apresenta de forma ostensiva e publicitária, num *crescendum* inteiramente sedutor, numa perspectiva abrangente: “essa riqueza/sobrante a toda pérola”; “essa ciência/sublime e formidável, mas hermética”; “essa total explicação da vida”; “esse nexo primeiro e singular” (versos 40-44). Ou seja: a máquina está oferecendo ao pesquisador caminhante o que ele vinha procurando e muito mais que isso: o conhecimento do mundo em sua totalidade; a total explicação da vida, o fundamento de todas as coisas; possibilidades cognitivas que ultrapassam muito suas pretensões investigativas -- “que nem concebes mais, pois tão esquivo / se revelou ante a pesquisa ardente / em que te consumiste ...” (versos 45-47).

E a mitológica máquina, após revelar a seu ouvinte atônito tal oferta integral e sedutora do conhecimento humano, reforça a

orientação anterior: “vê, contempla” (verso 47) o que está sendo prometido e como que o orienta, exorta-o a se entregar sem reservas, a submeter-se ao mirabolante dom: “abre teu peito para agasalhá-lo” (verso 48). Em outros termos, a máquina do mundo ciente da ambição do interlocutor na busca exaustiva do conhecimento científico, percebendo suas limitações e frustrações, lhe faz “um convite desmedido a tomar para si a totalidade que se abre sem mais véus” e tenta fazer dele “um pactuário faustiano potencial, disposto a tudo pela ambição do todo” (WISNIK, 2018, p. 208; 209).

Ofertas da máquina e a tentação do eu lírico II (versos 49-69)

As mais soberbas pontes e edifícios, / o que nas oficinas se elabora, /
o que pensado foi e logo atinge / distância superior ao pensamento, /
os recursos da terra dominados, / e as paixões e os impulsos e os
tormentos / e tudo que define o ser terrestre / ou se prolonga até nos
animais / e chega às plantas para se embeber / no sono rancoroso dos
minérios, / dá volta ao mundo e torna a se engolfar / na estranha
ordem geométrica de tudo / e o absurdo original e seus enigmas, /
suas verdades altas mais que todos / monumentos erguidos à
verdade; / e a memória dos deuses, e o solene / sentimento de morte,
que floresce / no caule da existência mais gloriosa, / tudo se
apresentou nesse relance / e me chamou para seu reino augusto, /
afinal submetido à vista humana. (versos 49-69)

Nestas sete estrofes de três versos cada, a máquina do mundo, personalizada, continua apresentando e detalhando sua oferta grandiosa ao viandante mineiro. Há, porém, uma diferença na forma de apresentação. Nos versos anteriores (36-48), é ela, “majestosa e circunspecta”, quem se dirige a seu ouvinte, anunciando-lhe a boa nova de maneira exortativa e envolvente: “... olha, repara, ausculta ... vê, contempla, abre teu peito para agasalhá-la” (versos 40; 47-48). Nas estrofes em análise (49-69), ao longo de um extenso período sintático de 21 versos, a continuidade da oferta, especificada em múltiplas perspectivas, se apresenta como que numa forma imagética, totalizante, como se fosse um

filme, mantendo a sedução do convite: “tudo se apresentou nesse relance e me chamou para seu reino augusto, afinal submetido à vista humana” (versos 67-69). Destacamos no desenvolvimento acelerado dos versos as sucessivas conjunções aditivas (e... e... e...), bem como a presença da dimensão da totalidade tanto na primeira sessão dos versos – “e tudo que define o ser terrestre” (verso 55), como na segunda sessão dos mesmos – “tudo se apresentou nesse relance” (verso 67).

Ao contrário de outras formas críticas de interpretar o poema, que não dão a devida atenção a essa passagem, como se ela não fosse importante para o entendimento do todo; ao mesmo tempo, em contraposição a outros críticos que destacam essa passagem, mas entendem-na como uma enumeração de aspectos generalizantes e alegóricos “que tudo abraça e nada estreita em suas malhas excessivamente largas”²³, Wisnik assume uma interpretação singular e, a nosso ver, pertinente:

Ao longo de um só e extenso período sintático, o discurso faz um movimento interno similar ao da banda de Moebius – aquele espaço topológico obtido pela colagem de duas extremidades de uma fita depois de efetuar-se uma torção de meia volta em uma delas. Ao girar torcendo-se sobre si mesma, e encontrando-se com a sua outra extremidade, a frente da fita torna-se seu avesso, o dentro torna-se seu fora, o verso seu reverso, como se o *mesmo* e o *outro* trocassem seus respectivos lugares, uma vez completado o círculo. (WISNIK, 2018, p. 212-213)

Na análise do músico e literato, o conjunto de imagens, “num relance” apresentadas, parte da engenharia universal das “mais soberbas pontes e edifícios”, passa pelas oficinas, em que “se elabora o que pensado foi”, o qual “logo atinge distância superior ao pensamento (versos 49-52). Os versos estão nomeando o termo “oficinas” como os laboratórios das experiências científicas e tecnológicas, que turbinam o pensamento e vão além dele mesmo e

²³ BOSI, *A máquina do mundo entre o símbolo e a alegoria*, 1988, p. 113.

agem sobre todos os domínios dos seres existentes: sobre “os recursos da terra dominados” pelo ser humano (verso 53); sobre “as paixões e os impulsos e os tormentos e tudo o que define o ser terrestre” (versos 54-55), ou seja, sobre as propriedades somáticas e espirituais do homem; e atingem também a cadeia animal e vegetal – “ou se prolonga até nos animais/ e chega às plantas” (versos 56-57); e não param no ser vivo; atingem até o interior da natureza pedregosa: “para se embeber/ no sono rancoroso dos minérios” (versos 57-58).

Para Wisnik, não se trata, pois, da apresentação de um cortejo de elementos alegóricos, abstratos e sim da nomeação de uma cadeia includente em que todos os elementos “se conjugam e se precipitam, multiplicados sob o regime da técnica, até desembocarem no ‘sono rancoroso dos minérios’. Trata-se, na tese do ensaísta, da referência à “tecnociência contemporânea e (a) os dispositivos de dominação e exploração do mundo agindo sobre todas as esferas objetivas e subjetivas da existência” (WISNIK, 2018, p. 213-214). Na observação de Silviano Santiago “essa cadeia de elementos interligados forma uma visão do poder técnico que domina todas as esferas da vida e da natureza (SANTIAGO *apud* WISNIK, 2018, p. 214).

É nesse ponto que o poema, no verso central das sete estrofes, opera uma revirada – “dá volta ao mundo e torna-se a se engolfar/ na estranha ordem geométrica de tudo” (versos 59-60); e a exposição da máquina retoma o discurso da totalidade, percorrendo-a em chave reversa “o absurdo original e seus enigmas, / suas verdades altas mais que todos/ monumentos erguidos à verdade; / e a memória dos deuses, e o solene/ sentimento de morte, que floresce / no caule da existência mais gloriosa” (versos 51-56).

Num movimento de torção sobre si mesmo, em que o todo se apresenta “afinal submetido à vista humana” (verso 69), o mundo retorna, depois do ponto de viragem, não mais em termos de engenharia e da tecnociência dominantes, mas investido das forças irreduzíveis do enigma, do mito e da morte. (...) Em suma, temos

aqui dois vieses do mesmo mundo, postos pela forma de Moebius em coextensividade recíproca, cujo verso e reverso permanecem como o enigma dos enigmas: o domínio totalizante do mundo convertido em estoque e posto à disposição da mecânica dos dispositivos de exploração, e o mundo indominável que jaz, movente e incognoscível, em sua disposição enigmática²⁴ (WISNIK, 2018, p. 215).

O fato de termos nos detido mais demoradamente na interpretação dos versos 49-69 em diálogo e em concordância com as observações de Wisnik apenas justifica os motivos de termos escolhido esse autor e seu livro-chave “A Maquinação do Mundo: Drummond e a mineração” (2018) como uma das referências de nosso encaminhamento teórico-metodológico. Como salientamos na apresentação, Wisnik nos reforça a aproximação com Theodor Adorno ao dizer que “Ficções literárias dispõem, como se sabe, da reconhecida capacidade de absorver acontecimentos posteriores que acabam por iluminar aquilo que já estava latente nelas” (2018, p. 140). O fato de Wisnik ter escrito *A Maquinação do Mundo*, cerca de 70 anos após Drummond ter publicado “A máquina do mundo” e ter interpretado esse poema após o intenso desenvolvimento científico e tecnológico do final do século XX e das duas décadas do século XXI, sob a desastrosa direção do neoliberalismo insaciável, no contexto da exploração mineral das montanhas de Minas, nos reforça o diálogo com Wisnik na interpretação deste poema.

A recusa do eu lírico (versos 70-90)

Mas, como eu relutasse em responder / a tal apelo assim maravilhoso,
/ pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio / a esperança mais mínima
– esse anelo / de ver desvanecida a treva espessa / que entre os raios do
sol inda se filtra; / como defuntas crenças convocadas / presto e
fremente não se produzissem / a de novo tingir a neutra face / que vou
pelos caminhos demonstrando, / e como se outro ser, não mais aquele

²⁴ Wisnik reconhece, nessa formulação poética de Drummond certa afinidade com o ensaio “A questão da técnica”, de Heidegger, de 1953 (2018, p. 215).

/ habitante de mim há tantos anos, / passasse a comandar minha vontade / que, já de si volúvel, se cerrava / semelhante a essas flores reticentes / em si mesmas abertas e fechadas; / como se um dom tardio já não fora / apetecível, antes despiciendo, / baixei os olhos, incurioso, lasso, / desdenhando colher a coisa oferta / que se abria gratuita a meu engenho (Versos 70-90).

O caminhante mineiro, diante de “tal apelo assim maravilhoso” da máquina (verso 71) que, gratuitamente, o “chamou para o seu reino augusto” (verso 48) – reino do conhecimento infindo; das descobertas científicas e tecnológicas; dos mistérios do universo --, reluta em respondê-lo de imediato, com base em uma série de justificativas, que adiam momentaneamente e, de certa forma, em seu teor já contém a resposta final. Como vimos no item anterior, a máquina utilizou - se de recursos sintáticos expressivos, apresentados de forma evolutiva e encadeados, para dar mais charme e visibilidade à sua oferta e convencer seu atento interlocutor; este, por sua vez, para se contrapor “ao sublime oferecimento da máquina” e também para dar tempo à tomada de sua decisão, lança mão, igualmente, de recursos sintáticos similares. Utiliza-se ele, “não a conjunção “e”, mas o termo “como”, com idêntica função: arregimentar estruturas sintáticas – e razões lógicas – para que também o seu lado tenha peso e força expressiva” (BISCHOF, 2005, p.126). Já percebemos nesta atitude formal do eu lírico uma postura não precipitada e reflexiva diante do incomensurável dom.

O período inicia-se com a conjunção adversativa “mas”, se desenvolve através de 4 orações subordinadas – as justificativas --, que se articulam, após um longo período de 18 versos, à oração principal “baixei os olhos incurioso, lasso” (verso 88). As justificativas apresentadas pelo caminhante mineiro abordam dimensões de ordem pessoal e ética. A primeira denota um real abrandamento do pesquisador de obter, de imediato e sem esforço algum, os infindos mistérios do conhecimento: aquilo que se lhe apresentava como “treva espessa”. Esse atenuar-se espiritual se

manifesta mediante duas virtudes cardeais cristãs: a fé, enquanto crença absoluta; e a esperança, enquanto alavanca persistente na busca de algum objetivo difícil de ser alcançado; e também mediante duas outras manifestações somático-sensitivas: a ansiedade e o desejo, “pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio / a esperança mais mínima – esse anelo / de ver desvanecida a treva espessa / que entre os raios do sol inda se filtra” (versos 72-75). Essa primeira justificativa já denota a postura de um mineiro desconfiado e cauteloso, tal como “Tutu Caramujo”, do poemeto Itabira, anteriormente citado.

A 2ª justificativa se mostra ainda mais radical. O caminhante mineiro, diante da revelação mística, mesmo invocando de forma inquieta e vibrante (“presto e fremente”) suas crenças na ciência, no conhecimento, percebe-as mortas e incapazes de ir além da postura indiferente que vem, desde o início, demonstrando pelos caminhos percorridos: “como defuntas crenças convocadas / presto e fremente não se produzissem / a de novo tingir a neutra face / que vou pelos caminhos demonstrando” (versos 76-79).

A 3ª justificativa continua, de forma incisiva, o processo evolutivo da desconfiança do sujeito lírico. Este, diante da majestosa e fantástica oferta da máquina, de sua tonalidade enfática e sedutora, se sente como que invadido por outro ser, vindo de fora de si mesmo e querendo nortear suas buscas e sua personalidade; ele se sente, sim, um pesquisador ambicioso, que gasta seu tempo e sua vida na busca do conhecimento; reconhece a grandeza e os benesses da oferenda; mas não se sente à vontade de perder sua autonomia no processo de busca e de aprendizagens: “como se outro ser, não mais aquele / habitante de mim há tantos anos, / passasse a comandar minha vontade / que, já de si volúvel, se cerrava / semelhante a essas flores reticentes / em si mesmas abertas e fechadas (80-85).

A 4ª e última justificativa “como se um dom tardio já não fora / apetecível, antes despiciendo” (versos 86-87), como que, resume as justificativas anteriores, reforça a desconfiança do pesquisador dedicado e demonstra um certo desapareço pela oferta e pelo

momento em que está sendo apresentada; talvez se a mesma tivesse surgido nos inícios de suas pesquisas, seria “apetecível”, poderia ser aceita; mas agora, depois de ele ter suas “pupilas gastas na inspeção / contínua e dolorosa do deserto, / e pela mente exausta de mentar” (versos 16-18), o dom se mostrava “despiciendo” – gerundivo, proveniente do verbo latino *despicere* – com o significado de merecedor de desdém, desprezível, desdenhável (HOUAISS, 2001, p. 1.011).

Bischof nos chama a atenção para a “matéria poética” elaborada pelo poeta em “A máquina do mundo”, principalmente no vasto texto relacionado à representação daquilo de que *a máquina* se compõe. Diz ela:

Pois a matéria poética de “A máquina do mundo” parece ter se dobrado, como raras vezes, à vontade expressiva do poeta. Tudo, do ritmo à organização do período, da sintaxe à mescla entre significado e significante, das imagens à estruturação das estrofes, do vocabulário rebuscado à organização do sentido epifânico, parece constituir um momento raro, em que o poeta teve o máximo domínio sobre a sua matéria e onde no entanto predominam, como em outros poemas (em que a dificuldade pode ser, por exemplo, a própria dificuldade de poetar) a negatividade e o entrave – introduzidos em “A máquina do mundo” pelo próprio poeta, que, depois de criar a sua alegoria fáustica de totalidade, escolhe, ele próprio, desmontá-la, seguindo vagaroso pela treva estrita por ela introduzida, na seqüência narrativa. (BISCHOF, 2005, p. 124)

E o eu lírico assim termina esse período, consciente, calmo e firme: “baixei os olhos, incurioso, lasso, / desdenhando colher a coisa oferta / que se abria gratuita a meu engenho (Versos 88-90). Assume, pois, diante das seduções da máquina, uma postura antifáustica. Não se deixa levar pelas seduções encantatórias da mística revelação.

A permanência na estrada pedregosa e a recomposição da máquina do mundo (versos 91-96)

A treva mais estreita já pousara /
sobre a estrada de Minas, pedregosa, /
e a máquina do mundo, repelida, /

se foi miudamente recompondo, /
enquanto eu, avaliando o que perdera, /
seguia vagaroso, de mãos pensas (versos 91-96).

Nos primeiros versos do poema, o pesquisador mineiro inicia sua caminhada no início da noite em uma estrada pedregosa de Minas, após um longo dia de estudos e pesquisas sobre o conhecimento do mundo, da natureza, da vida. É surpreendido pela máquina, que a ele se apresenta e lhe oferece uma proposta grandiosa de conhecimentos – a “ciência sublime e formidável”; a “total explicação da vida”; “o nexo primeiro e singular de tudo” --. O caminhante ouve com atenção e aparente interesse a oferta da máquina, as possíveis realizações científicas e tecnológicas provindas dos desdobramentos da oferta e, como vimos, recusa, após elencar uma série de justificativas, a oferta sublime e retoma sua caminhada vagarosa pela estrada pedregosa de Minas, agora mais escurecida, avaliando, “de mãos pensas”, o que perdera; enquanto a máquina do mundo, repelida, vai se recompondo miudamente.

Nas análises de Bischof, as duas estrofes finais apresentam uma ordenação calma, comedida em que os sujeitos “treva mais estrita”, “máquina do mundo” e “eu”, se encontram em ordenação suave e ponderada, seguidos de seus predicados. “Contrariamente à subordinação do mundo oferecida pela máquina ao eu lírico, há um equilíbrio entre os termos – *treva, eu e máquina* (2005, p. 127). Na citação abaixo, a autora reforça seu posicionamento em relação ao poema:

Como se o sujeito, abrindo mão do movimento desmesurado de antes, escolhesse, para o seu caminho (e para o caminho sintático do poema), a atitude humilde, recolhida e sem arroubos de uma postura (poética) que busca explicação, mas que não dá a si mesma a permissão de encontrá-la, em sua forma cabal e ofertada (BISHOF, 2005, p. 127).

Por outro lado, Wisnik ao analisar os seis versos finais do poema nos chama atenção para um detalhe que passou despercebido pela maioria dos intérpretes. Ele nos mostra que, de fato, a máquina, não obstante sua oferta grandiosa e a forma sedutora com que se apresentou ao caminhante mineiro, foi repelida por ele, que não aceitou a oferta e continuou sua caminhada. Porém, nos mostra o ensaísta, a máquina não se encolheu, não foi se decompondo na escuridão; pelo contrário, ela vai se recompondo e continuando sua atuação no mundo em que se encontra estabelecida. Eis como o autor finaliza sua análise dos versos do poema:

Entre o que se perde (“eu, avaliando o que perdera, / seguia vagaroso, de mãos pensas”) e o que se repõe (“a máquina [...] se foi miudamente recompondo”), continua aberta a fresta para uma densa trama de impossibilidades e possibilidades, que não fecha o acontecer. Pois o poema se ilumina da escuridão em que mergulha: as sombras contemporâneas iluminam o que era virtualidade histórica no passado, e voltam iluminando as sombras do presente (WISNIK, 2018, p. 232).

Considerações Finais

Como vimos na “Introdução” deste ensaio, o fato de ser “A máquina do mundo” uma das principais poesias do livro de Drummond, *Claro Enigma*, de 1951, bem como o fato de, nos inícios dos anos 2000, ter sido eleita como a melhor poesia brasileira de todos os tempos, fazem com que o referido poema seja detentor de uma fortuna crítica significativa e pertinente.

A questão que mais desafiou e continua desafiando suas análises críticas é a “razão da recusa”: o que levou o caminhante mineiro, um persistente e incansável pesquisador do conhecimento científico, a recusar a oferta grandiosa da máquina e continuar seu trajeto normal pelos caminhos pedregosos e escuro da estrada mineira? Vamos, ao final deste texto, com o apoio de Bischof (2005)

e de Wisnik (2018), examinar o posicionamento de intérpretes brasileiros sobre a enigmática “razão da recusa”.

Uma primeira linha de leitura, quanto à natureza da recusa, se fundamenta em uma interpretação de ordem epistemológica. Para José Guilherme Merquior, a máquina é uma revelação alegórica em que a esfera humana é submetida às esferas físicas e metafísicas. A recusa à contemplação mística e ao dom metafísico extra-humano se sustenta no pressuposto de que “nenhuma revelação estaria em condições de substituir a autonomia do pensamento humano”. Trata-se, pois, de uma recusa humanista, mesmo que pessimista. Ou como dirá o autor: “um pessimismo crítico – ainda mais crítico que pessimista” (MERQUIOR, 1975, p. 190). O homem moderno despreza o conhecimento sobre-humano e recusa-se, humilde e orgulhosamente, a aceitar qualquer coisa que não esteja contida nos limites de sua própria capacidade (Cf. BISCHOF, 2005, p. 139, nota 43; e WISNIK, 2018, p. 224).

Uma segunda linha de leitura e interpretação Wisnik (2018, p. 225) a caracteriza como “dialético-existencial” e traz como seu representante principal Alfredo Bosi, que vê a recusa do eu lírico como a saída de uma batalha espiritual intensa contra as contradições sociais impostas pela sociedade moderna. As manifestações de prostração, de tédio vital, de um certo abatimento, que surgem nas poesias de *Claro Enigma*, particularmente em “A máquina do mundo”, são vividos intensamente pelo sujeito poético durante seu “*itinerarium mentis*”, e exigem dele uma luta contínua por escolhas difíceis, em que se entrelaçam “procura, ardor, frustração, insistência, enleio, enfim, rejeição”. Para Bosi, “no repertório da poesia brasileira é raro que a luta fáustica pelo conhecimento em si mesmo venha assinalada de forma tão dramática, como se fora um embate de vida e de morte”, como em “A máquina do mundo” (BOSI, 1988, p. 108).

Uma terceira linha de explicação para a recusa do eu lírico é a seguida por Afonso Romano de Sant’Anna, que se apoia em Martin Heidegger. Para Sant’anna, o poeta não aceita a oferenda porque aceitar a aparência daquilo que se apresenta é aceitar a coisa

pela metade; é perder a coisa por inteiro; é não aceitar o Ser que se oculta necessariamente além da aparência. “A tarefa do homem é manter o Ser na e contra a aparência. Se o poeta tivesse aceitado a oferta da máquina, ela se teria fechado antes que ele a tocasse, se ele não estivesse maduro para merecê-la e apto a recusá-la, ela não teria sequer aparecido” (SANT’ANNA, 1992, p. 245).

A quarta linha de explicação para a recusa do eu lírico é a de Betina Bischof, em seu livro *Razão da Recusa*, de 2005. Wisnik, que participou da banca de defesa da tese de doutorado da autora, caracteriza sua interpretação, na linha de Alfredo Bosi, como dialético-existencial (2018, p. 225). De certa forma, Wisnik tem razão; porém o diálogo de Bischof com Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento* (1985) e com Adorno na *Dialética negativa* (2009) e na *Teoria Estética* (2011), proporciona à interpretação de Bischof, uma linha de explicação específica: a da teoria crítica da sociedade.

Bischof, ao analisar a função do vocábulo “máquina”, no poema, nota que tal termo estaria ligado ao ardil de atrair o caminhante para um plano previamente traçado. “É esse cumprimento racional de uma finalidade” que lhe dá fundamento para aproximar o referido plano do conceito de “razão instrumental”, desenvolvido por Adorno e Horkheimer, no livro *Dialética do Esclarecimento*. Além de que, muitas imagens de “A máquina do mundo” – “os recursos da terra dominados”, “tudo o que define o ser terrestre” (versos 53 e 55) – referem-se ao domínio racional e instrumental sobre o qual se debruça a *Dialética do esclarecimento*. Eis o que dizem as primeiras orações de “O conceito de esclarecimento”:

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 121).

Para Bischof, a excessiva iluminação, tal como resplandece em “A máquina do mundo”, entra em choque

“com o *sentimento do mundo* e com a poesia de Drummond, marcados, desde o início, pela dificuldade, pela opacidade, pelo truncamento do livre e lírico fluir da expressão, pelo escurecimento do verso. Pois os sinais desta poesia (ao longo de sua produção), fugindo a um excessivo *esclarecimento*, são, desde sempre, negativos, aporéticos (já em relação ao próprio exercício poético) (2005, p. 122).

No poema em análise, o eu lírico, “ao repudiar a oferta sublime da *máquina*”, opta por um mundo em que as trevas se fazem mais expressivas – “A treva mais estrita já pousara / sobre a estrada de Minas, pedregosa” (versos 91-92) –, volta-se para elas, buscando “não a luz excessivamente reveladora da *oferta gratuita*, mas a treva que possibilita o desfazimento da relação de domínio, bem como a representação da negatividade que envolve mundo e sujeito numa mesma tonalidade escurecida”. Foge, desta maneira, de um mundo “abstrato, gratuito e iluminado” e se volta para o mundo concreto dos homens, pleno de tonalidades escuras e de contradições (BISCHOF, 2005, p. 131). Na recusa à oferta sublime, o que se vê na atitude do caminhante mineiro é um posicionamento crítico e, ao mesmo tempo, ético-político coerente com suas produções literárias anteriores e posteriores ao oferecimento sublime da máquina.

A quinta e última linha de explicação para a recusa do eu lírico que destacamos neste ensaio é a de José Miguel Wisnik. O autor não nega as interpretações anteriores, pois dadas a opacidade e a potência enigmática entranhadas no cerne do texto, leituras e análises específicas são sugeridas e se fazem ressoar sobre as mensagens da obra de arte. “A verdade é que *todas* essas interpretações se endereçam ao núcleo problemático e autêntico do poema”, diz o ensaísta (WISNIK, 2018, p. 226). Mas, no contexto da perspectiva teórico-metodológica que o orientou na elaboração de seu livro, *Maquinação do Mundo: Drummond e a mineração*, de 2018, a discussão clássica sobre a técnica em torno da metade do século XX é que vai orientar sua interpretação da recusa.

Se para os autores da *Dialética do Esclarecimento*, de 1944, a tecnologia moderna, que se desenvolve espantosamente na busca do esclarecimento do mundo, mas que, por sua vez, gera um excesso de luminosidade que acaba cegando as pessoas e causando-lhes antes uma “calamidade triunfal” que solidariedade e justiça social – a segunda guerra mundial; a destruição de Hiroshima e Nagasaki; bem como a mortandade dos judeus são algumas das testemunhas disso --; para Heidegger, de forma semelhante,

a essência da técnica desvela a natureza, ao trazê-la à tona com a potência evidenciada de seu vislumbre, ao mesmo tempo que a encobre ao torná-la objeto da operação manipuladora que a reduz a estoque posto à disposição na vitrine portentosa em que se converte modernamente o mundo calculado. (HEIDEGGER *apud* WISNIK, 2018, p. 227).

A oposição mais evidente entre essas duas concepções da técnica moderna está em que a formulação de Adorno e Horkheimer se apoia na “postulação do *capital*”, enquanto a formulação de Heidegger para esse *desvelamento* encobridor apoia-se na “postulação do ser”. “De um lado, a negação dialética da *Aufklärung* e a crítica do destino histórico da modernidade; de outro, o esquecimento da *Alétheia*²⁵ e o recolher do contemporâneo no originário e na atualidade das matrizes do pensamento grego”. Nas duas concepções se expressa o desenvolvimento da técnica a serviço do capital e da “ocupação exploradora de todos os espaços, convertendo o próprio planeta em mercadoria obsoleta e descartável”. A busca incessante de o capital dominar a natureza se manifesta cada vez mais como uma pulsão avassaladora e destruidora do ser humano e da própria natureza (WISNIK, 2018, p. 227-228).

Observemos a proximidade temporal das três obras. A primeira versão de a *Dialética do Esclarecimento* é de 1944; o ensaio de Heidegger “A questão da técnica” é de 1953; o poema de

²⁵ *Alétheia* = a verdade.

Drummond “A máquina do mundo” é de 1949. Na longa exposição abaixo, o ensaísta justifica sua tese sobre a razão da recusa do caminhante mineiro:

Numa junção improvável entre extremo apego ao lugar e alto grau de cosmopolitismo, Drummond intuiu intrigantemente a força desse acontecimento no momento em que se iniciava a sua grande aceleração. O caso local, ponto de irradiação e de convergência do poema, indicado pelas várias cifras da experiência itabirana nele contidas, abre-se a uma trama cerrada de relações de domínio que varrem soberanamente o mundo e que incluem a engenharia faustiana, o urbanismo e a indústria (oficinas, edifícios e pontes “soberbas” — entre grandiosas e arrogantes), as tecnologias da inteligência hiperativadas (o pensamento atingindo imediatamente “distância superior ao [próprio] pensamento”), o controle das fontes energéticas e dos recursos naturais “dominados”, envolvendo na mesma cadeia “o que define o ser terrestre” — subjetividades, viventes, organismos, minérios —, tudo convertido à condição de estoque posto à disposição dos dispositivos, no gume ambivalente entre a utopia e a distopia (WISNIK, 2018, p. 228-9).

* * * * *

“A máquina do mundo”, à semelhança de outros poemas de Drummond, particularmente de seu livro *Claro Enigma*, exige de seus leitores e comentadores atenção redobrada, curiosidade persistente, paciência monacal, diálogo intenso com a obra em seus diversos momentos e movimentos, mergulho a fundo perdido em sua interioridade, para poder captar o que esse denso e tenso poema tem a dizer a cada um dos interlocutores. Nele estão entranhados acontecimentos e contradições históricas do momento em que foi criado. Mas não só. Como um ser vivo, que ainda tem muito a dizer aos habitantes do século XXI, em tempos de neoliberalismo exacerbado, que se utiliza das tecnologias mais avançadas a serviço do poder, da destruição da natureza e do ser humano, “A máquina do mundo” lhe faz um convite irrecusável:

“Leia-me, com atenção e coração aberto, que eu tenho ainda revelações a lhe fazer!”.

Terminamos este ensaio com os ensinamentos de Samuel Titan Jr, que, no Posfácio ao livro *Claro enigma*, nos orienta a nos aproximarmos dos versos do poeta: “Mas seria um equívoco supor que o Drummond de *Claro enigma* dá as costas à história e à vida terrena: uma e outra estão profundamente entranhadas nos poemas do livro, à espera de leitores que se disponham, por sua vez, a lavrá-los com paciência” (2012b, p. 124).

Referências

ADORNO, T. W. Palestra sobre Lírica e Sociedade. In: **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

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

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

ADORNO, T. W.; HORKEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Trad. Guido Antônio Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ANDRADE, C. D. de. **Sentimento do Mundo**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1940.

ANDRADE, C. D. de. **Menino antigo (Boitempo II)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

ANDRADE, C. D. de. **A Rosa do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

ANDRADE, C. D. de. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

ANDRADE, C. D. de. **As impurezas do branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012c.

ANDRADE, C. D. de. **Nova reunião: 23 livros de poesia – vol. 3**. 5ª edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

ANDRADE, C. D. de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia – vol. 1. 8ª edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BISCHOF, B. **Razão da recusa**: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Nankin, 2005.

BOSI, A. A máquina do mundo entre o símbolo e a alegoria. In: **Céu, Inferno**: ensaios de crítica literária e ideologia. São Paulo: Ática, 1988.

CAMILO, V. **Drummond**: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas. São Paulo: Ateliê, 2001.

CAMÕES, L. de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

GOETHE, J. W. von. **Fausto Zero**. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001;

HEIDEGGER, M. A questão da técnica. In **Ensaio e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2002;

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 2001;

MARLOWE, C. **A História Trágica do Doutor Fausto**. Trad. A. de Oliveira Cabral. São Paulo: Editora Hedra Ltda, 2006;

MAZZARI, M. V. Goethe e a história do Doutor Fausto: do teatro de marionetes à literatura universal. In GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**: uma tragédia – Primeira parte. Trad. Marcus V. Mazzari. São Paulo: Ed. 34, 2006, 2ª edição, p. 7-24.

MAZZARI, M. V. A segunda parte do *Fausto*: “esses gracejos muito sérios” do velho Goethe. In GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**: uma tragédia – Segunda parte. Trad. Marcus V. Mazzari. São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 7-27;

MERQUIOR, J. G. **Verso universo em Drummond**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975

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

SANT’ANNA, A. R. de. **Drummond**: o Gauche no tempo. Rio de Janeiro: Record, 1992;

SANTIAGO, S. Camões e Drummond: A máquina do mundo. In **Drummond, poesia e experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 13-27;

TRISTAN JR, S. Um poeta do mundo terreno. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b, p. 113-124;

WISNIK, J. M. **Maquinação do Mundo**: Drummond e a Mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

XVII

A obra de arte como utopia, 2016 ¹

A arte é magia, libertada da mentira de ser verdade (ADORNO, 1993).

A arte é a promessa da felicidade que se quebra (ADORNO, 1982).

Introdução

O presente ensaio é uma reflexão sobre a obra de arte como utopia na perspectiva da filosofia de Theodor Adorno, particularmente dos aforismos “Interpretação, Comentário, Crítica” e “Novo, Utopia, Negatividade”, de seu livro *Teoria Estética* (2011), em diálogo com o poema “Perguntas em forma de cavalo-marinho”², de Carlos Drummond de Andrade. Partimos do pressuposto de que a obra de arte é portadora da tensão entre a realidade e sua negação, e se constitui como expressão autônoma das contradições históricas do mundo social. Sugerimos que a imersão na obra de arte contribui para o desenvolvimento de uma consciência crítica do indivíduo, ao percebê-la não como mera expressão do que existe e, sim, como questionamento do existente e de suas possibilidades. Assim, conceber a obra de arte como utopia contribui para uma experiência humana significativa, em

¹ Este ensaio, escrito em parceria com Luiz Carlos Andrade de Aquino, Doutor da Universidade do Vale do Paraíba (UNIVAP) e Artieres Estevão Romão, Doutor da Universidade Técnica Particular de Loja (Equador), foi publicado como capítulo do livro *O Trágico, o Sublime e a Melancolia*, organizado por Verlaine Freitas *et alii*. Belo Horizonte: Relicário Editores, 2016, p. 139-148.

² ANDRADE, *Perguntas em forma de cavalo-marinho*, 2012, p. 21.

contraposição ao mero consumo contemplativo e vazio ao qual a indústria cultural do capitalismo tardio a reduziu.

Em um mundo em que as múltiplas esferas das relações humanas estão cada vez mais condicionadas pelo pragmatismo das novas e poderosas tecnologias, que futuro outro poderia a obra de arte expressar a não ser o que aí já está dado? Que a arte ainda possa expressar uma utopia é questão cuja resposta deveria, ela própria, iniciar pelo questionamento da própria ideia de utopia, numa época assim tecnologicamente constituída. Contra todo o sentimento de resignação em relação ao poder da tecnologia, contra toda forma de afirmação de um futuro já determinado, demonstrar que a obra de arte ainda seja capaz de expressar o movimento contraditório que a realidade comporta, dotando o indivíduo de uma consciência questionadora sobre o que está dado - ou consciência não conformada - é tarefa das mais importantes para a crítica da cultura e de suas formas de dominação.

A obra de arte em Adorno: interpretação, crítica e utopia

Na *Teoria Estética*³, no aforismo “Interpretação, Comentário, Crítica”, Adorno refere-se à obra de arte em uma perspectiva que é sempre dialética. O filósofo chama a atenção para o fato de que ela só se constitui pela sua forma, incluindo aí a tarefa da crítica realizada pela filosofia. Para ele, a interpretação, o comentário e a crítica constituem o processo pelo qual a obra de arte concretiza o seu devir. No aforismo “Forma”, da mesma obra, afirma: “[...] a forma é a coerência dos artefatos – por mais antagonista e quebrada que seja –, mediante a qual toda obra bem sucedida se separa do simples ente” (ADORNO, 2011, p. 217). Identificamos aqui um ponto central da reflexão adorniana: a obra de arte, como mônada, esconde e revela o movimento pelo qual ela é ambígua, ou seja, é ao mesmo tempo *fait social* e autônoma; é ente pela sua ligação com a história, com o real e, simultaneamente, pela sua autonomia, é o

³ ADORNO, *Teoria Estética*, 2011.

não-ente, o que nega a realidade e aponta a possibilidade de outro algo. Diz o filósofo: “O não-ente nas obras de arte é uma constelação do ente. As obras de arte são promessas através da sua negatividade até à negação total” (*ibidem*, p. 208).

Na obra de arte a forma expressa “o teatro do movimento histórico”, que está a serviço do conteúdo de verdade. Como manifesto no aforismo “Interpretação, Comentário, Crítica, é tarefa da crítica buscar na obra de arte seu conteúdo de verdade “[...] como de algo que as ultrapassa e separa este conteúdo (...) dos momentos da sua inverdade” (*ibidem*, p. 294). É este movimento, operado em seu interior pela sua forma, que se constitui em centro vivo de reflexão, em “[...] um momento no movimento do espírito e momento do movimento social real” (*ibidem*, p. 294). Podemos interpretar assim esses movimentos: de um lado, a ideia (movimento do espírito), de outro, a realidade (movimento social real). O mergulho na obra de arte é, ao mesmo tempo, o afastamento de qualquer absolutização de um desses momentos e, ainda, a aproximação, pela filosofia, da tensão entre verdade e inverdade que a forma apresenta. É por esta razão que a crítica reducionista que procura somente historicizar a obra de arte acaba por não a compreender em seu conteúdo de verdade, que nunca está no extremo de um desses dois momentos. Isso não significa que a história não seja importante para a interpretação da obra de arte. Porém, se a história é a história de uma sociedade fragmentada, administrada pela lógica do capital, a “relação genuína com o elemento histórico” passa por sua não “subsunção apressada na história”, por sua não “consignação a lugares históricos”, sob pena de se conceber a obra de arte como algo acima da própria história (arte pela arte) ou, ainda, como pura ideologia (arte engajada). Se a obra de arte é utopia, não se deve concebê-la como instrumento para a realização da utopia.

A arte, enquanto utopia, ganha uma dimensão cuja compreensão ultrapassa a ideia de algo irrealizável: ela se constitui pela permanência na negação do real ao expressar o próprio movimento histórico que comporta. É pela forma da crítica que a

obra de arte expressa a tensão entre verdade e inverdade nela contida. Eis aí seu caráter utópico; eis aí o novo que se anuncia e que ela própria é incapaz de realizar. No aforismo “Novo, Utopia, Negatividade”, Adorno nos diz:

A arte, tal como a teoria, não está em condições de realizar a utopia; nem sequer negativamente. O novo enquanto criptograma é a imagem da decadência; só através de sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia (ADORNO, 2011, p. 58).

Se a obra de arte não realiza a utopia, pensá-la enquanto utopia não é esvaziá-la de seu poder de crítica, pois a própria utopia só é possível a partir da negação da realidade. Sendo assim, a utopia aponta para o “novo”, para a possibilidade de superação de uma realidade que é negada. No entanto, esse “novo” pertence ao que existe e que é negado, pois, como escreve o filósofo frankfurtiano, “O Novo é a nostalgia do Novo, a custo dele próprio; disso enferma tudo o que é novo” (*ibidem*, p. 58). Embora a obra de arte para Adorno não possa realizar a utopia, ao apontar para sua possibilidade, negando a realidade, expressa a tensão entre objetividade e subjetividade que constitui o mundo social. Como assinala Adorno, numa importante passagem do aforismo acima referido:

Pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte mantém a utopia no seio do irreconciliável, consciência autêntica de uma época em que a possibilidade real da utopia – o facto de a terra, segundo o estado das forças produtivas, poder ser aqui e agora o paraíso – se conjuga num ponto extremo com a possibilidade da catástrofe total (*ibidem*, p. 58).

Essa tensão, dada pela permanência na negatividade, no não-idêntico que a realidade comporta, é que faz da obra de arte utopia.

Imergindo no oceano do poema

A perspectiva adorniana da obra de arte é, nesse sentido, construída a partir da conjugação desses elementos categoriais de sua teoria: interpretação, crítica e utopia. A seguir, apresentamos um exercício de reflexão que visa compreender esses elementos pela leitura do poema “Perguntas em forma de cavalo-marinho”, de Carlos Drummond de Andrade, do seu livro *Claro Enigma*, de 1951, abaixo reproduzido.

Que metro serve
para medir-nos?
Que forma é nossa
e que conteúdo?

Contemos algo?
Somos contidos?
Dão-nos um nome?
Estamos vivos?

A que aspiramos?
Que possuímos?
Que relembramos?
Onde jazemos?

(Nunca se finda
Nem se criara.
Mistério é o tempo
Inigualável).⁴

A estranheza do poema já é perceptível no próprio título, “Perguntas em forma de cavalo-marinho”. No entanto, é difícil não associar, de imediato, o sinal de interrogação (?), identificador de uma pergunta, com este pequeno ser marinho que nada em posição vertical e tem seu formato semelhante a este sinal. Consideramos,

⁴ ANDRADE, *Perguntas em forma de cavalo-marinho*, 2012, p. 21.

também, que o cavalo-marinho é uma espécie de peixe que apresenta a capacidade de mudar de cor. Este poema de Drummond é construído, quase em sua totalidade, por questionamentos: das quatro estrofes, três delas são constituídas por versos em forma de interrogações. Seriam perguntas que possuem a capacidade de mimetismo, comum ao cavalo-marinho? Se assim for, essas perguntas apresentam a possibilidade de se transformarem em quê? Ou seriam simples questões existenciais, cujas respostas, incertas, estariam no próprio poema? Numa leitura mais detida, percebemos que são perguntas existenciais, pois trazem inferências que caracterizam a realidade e nos colocam em tensão com ela, quais sejam: podemos nos medir; temos uma forma e conteúdo; contemos algo assim como somos contidos por algo; temos um nome (identidade?) e estamos vivos; aspiramos a algo, possuímos algo, relembramos algo e morremos em algum lugar. Percebido isso, a estranheza inicial que o poema apresenta, desde seu título até seus versos, vai se dissipando em favor de uma identificação em tensão -- podemos dizer, em suspensão -- com a realidade da vida, uma vez que estas questões/inferências nos aproximam de nossa essência humana contraditória e, ao mesmo tempo, nos projetam para fora da realidade que nos contém.

Outras especiais características do cavalo-marinho, como a capacidade de movimentar cada um de seus olhos de forma independente e, ainda, ser o macho da espécie a fertilizar em seu corpo os ovos oriundos da fêmea, sugerem dualidades e inversões que, observando o poema em sua forma, podem lançar luzes sobre seu enigma.

Se, como assinala Adorno (2011), a forma do poema está a serviço de seu conteúdo de verdade, é o mergulho na obra enquanto mônada que permite captar os momentos do movimento do espírito e do movimento do real. Assim, imaginamos que o próprio poema, em seu todo, toma a forma de algo vivo, um ser (cavalo-marinho), de algo em movimento dentro de um mundo (o oceano) também em movimento. O movimento do homem e o movimento do mundo se interpenetram, como se um contivesse o

outro, como se o movimento de um condicionasse o movimento do outro. Daí as tensões, as inervações, as inquietações e os questionamentos que brotam deste poema em movimento, de uma obra de arte que expressa o seu devir histórico.

Do mesmo modo, percebemos no poema o universal e o particular que se interpenetram, o social e o individual que constituem o movimento contraditório da realidade. Em “Palestra sobre lírica e sociedade”, Adorno apresenta uma discussão sobre o social e o individual no poema lírico que contribui para a reflexão aqui sugerida:

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. [...] Pois o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. [...] A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal.⁵

Neste poema metalinguístico e esotérico, encontra-se um claro elemento que expressa a realidade moderna e contemporânea: o homem imerso num mundo que não compreende. Na primeira estrofe encontramos o movimento social em sua clara expressão: medida, forma e conteúdo são aspectos que nos constituem como homens, porém, que desconhecemos nesta sociedade vazia de sentido. A segunda estrofe, em que se questiona se contemos algo ou se algo nos contém, se nos dão um nome e se estamos vivos, expressa o movimento da realidade na qual vivemos, realidade que busca nos afiliar, preencher e nos identificar, porém, uma realidade que não nos preenche de sentido. Na terceira estrofe completa-se o movimento da razão, com perguntas que nos remetem ao objetivo, à finalidade, à razão de existir a partir do que podemos ter ou ser neste mundo. A última

⁵ ADORNO, *Palestra sobre lírica e sociedade*, 2003, p. 66

estrofe, a que fornece ao poema seu caráter esotérico e a única que não apresenta questão alguma, aparece entre parênteses para nos dizer que não há fim ou começo, que “Mistério é o tempo/ Inigualável”. Visto assim, o poema nos remete à realidade de um mundo estranho, conduzindo-nos, pelas perguntas que formula, a uma tentativa de racionalização de seu conteúdo oco que assim podemos sugerir: busca, autorreflexão, dúvida, essência, aprendizado, alma, enfim, expressões que nos levam a pensar no significado da essência humana, significado este que não está indicado, é indecifrável. Aqui está o momento do movimento da realidade, questionada que é pela própria forma do poema.

Ora, onde está e como se expressa o momento do movimento do espírito contido na forma do poema? Ao questionar a racionalidade da vida, quem questiona? É o poeta ou é o homem enquanto ser humano, o seu espírito universal? O metro, a forma e o conteúdo são, numa sociedade administrada, o que atomiza o homem, o que o diferencia do outro e o faz único. Entretanto, o espírito humano contra isso se rebela e a utopia por outro mundo com mais sentido se revela. Aqui percebemos tanto o universal pelo particular, quanto o particular -- o que cada um de nós pode questionar -- pela universalidade que nos faz humanos. Eis aí a tensão que nos conduz a um possível conteúdo de verdade do poema, ao seu enigma. Tensionar ao máximo a realidade é o que faz o poema pela sua forma, como nos versos “(Nunca se finda,/ Nem se criara./ Mistério é o tempo/ Inigualável)”, entre parênteses, momento em que faz irromper a objetividade na subjetividade, pois é através do conceito que o próprio conceito é negado: o que nos mede é o tempo, porém, nós insistimos em medi-lo por nós mesmos, ou seja, medimos (racionalizamos) o tempo, embora seja ele a nos medir.

Ainda mais, nos versos “Dão-nos um nome? / Estamos vivos?” sugere-se que podemos estar mortos em vida. Ora, em que mundo isso é possível a não ser em um mundo encoberto por sombras? Vale aqui lembrar o que Adorno nos diz no aforismo “Linguagem do sofrimento”, de sua Teoria Estética: “O

obscurcimento do mundo torna racional a irracionalidade da arte: mundo radicalmente ensombrado” (ADORNO, 2011, p. 38). O conteúdo de verdade parece ser uma resposta ao que o poema nos pergunta: O que nos mede é o tempo, e por isso somos inigualáveis no que temos de universal. O tempo nos remete a um futuro que desconhecemos, mas que almejamos ser melhor do que hoje vivemos. Ou seja, o que nos faz imaginar outro mundo é o questionamento do mundo existente. O poema, ao evidenciar a dualidade que a realidade apresenta, “Contemos algo? / Somos contidos?”, expressa a tensão que nos remete para dentro e para fora desta realidade, para o particular e para o universal que esta realidade comporta.

Considerações finais

Para retornar ao nosso ponto inicial, o caráter utópico da obra de arte, sugerimos aqui como o poema questiona a existência do homem ao buscar dela se afastar. Em “Carácter Enigmático e Compreensão”, outro aforismo da Teoria Estética, Adorno afirma que é pela linguagem que a obra de arte tem a capacidade de nos dizer algo ao mesmo tempo em que oculta esse algo, disso resultando o seu caráter enigmático. Assim, o enigma é a utopia que o poema anuncia e que, ao mesmo tempo, é negada pelo movimento que nos conduz para fora e para dentro do próprio poema. Como assinala o filósofo sobre o poema lírico: “Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema anuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente” (ADORNO, 2003, p. 69).

Por fim, consideremos, ainda mais, o que ele nos diz no aforismo “Novo, Utopia, Negatividade”:

Em oposição à doutrina de Hegel, segundo a qual o espírito universal ultrapassaria a forma da arte, afirma-se a sua outra tese

que ordena a arte na existência contraditória, a qual persiste contra toda a filosofia afirmativa (ADORNO, 2011, p. 58).

O poema se faz obra de arte, na perspectiva de Adorno, quando se contrapõe a uma tendência, presente na filosofia idealista, de expressar uma síntese. Esse elemento é evidenciado no poema “Pergunta em forma de cavalo- marinho”, em que se destacam a tensão, a contradição, manifestas de forma contundente em seus versos finais: “(Nunca se finda/ Nem se criara./ Mistério é o tempo / Inigualável)”. Deste conteúdo sedimentado encontramos a verdade no momento em que ela nos escapa e nos remete para a própria obra de arte, para o poema enquanto monólito fechado em si mesmo e, por assim dizer, para a própria utopia enquanto enigma em movimento, enquanto devir histórico. O poema é provocativo e mantém sua negatividade utópica do início ao fim. A tensão contida na terceira estrofe, que pergunta sobre a memória (passado) e sobre a morte (Onde jazemos?), e a quarta estrofe, que analisa os mistérios do tempo, remete ao papel do homem na construção de si mesmo e do mundo. O tempo é mistério inigualável, todavia as lembranças de vida ou de horror em que a humanidade jaz é parte do metro que nos mede.

No mundo antigo Protágoras afirmava que o homem é a medida de todas as coisas, e também desde os trágicos tempos de Sófocles, a pergunta da esfinge pelo enigmático homem, ronda os tempos e a história. Afirmamos que a arte ainda tem algo a dizer sobre a dor deste mundo ao apontar para outro mundo possível a partir da negação deste. Perceber isso requer o desenvolvimento de uma consciência crítica que permita ao indivíduo apreciar a obra de arte para além das intenções subjetivas e objetivas de seu autor, e mesmo para além do que a indústria cultural a reduz: a uma mera mercadoria. Vimos que a perspectiva adorniana sobre a obra de arte contribui para isso. Trata-se de termos o cuidado de buscar experiências que sejam formativas, que possam ter como finalidade a emancipação do ser humano. Afinal, assim como os cavalos-marinhos, somos seres frágeis e precisamos de cuidados especiais.

Referências

ADORNO, T. W. Palestra sobre Lírica e Sociedade. In **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, Livraria Duas Cidades, 2003.

ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

ADORNO, T.W. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bicca. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

ANDRADE. C. D. Nova reunião – **23 livros de poesia** / Carlos Drummond de Andrade. Vol. 1. 3ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

ANDRADE. C. D. Perguntas em forma de cavalo-marinho. In: **Claro Enigma**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

XVIII

A voz feminina no poema de Adélia Prado: Uma bandeira de luta, 2019 ¹

– A poesia pousa onde lhe apraz. Tem o dom de espalhar humanidade (Adélia Prado, 2000).

– Só entende aquilo que o poema diz, quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade (Theodor Adorno, 2003).

– Mulheres e homens que amam as mulheres: “ninguém solta a mão de ninguém” (Elianne Brum, 2018).

Este texto é uma tentativa de interpretação do poema *Com Licença Poética*, de Adélia Prado², uma paráfrase do *Poema de Sete Faces*, de Carlos Drummond de Andrade. O que nos leva a realizar esta leitura da poeta é a abrangência, a profundidade e a significação que possui sua ode, marcada pelo tom feminino do eu lírico e pelos elementos do campo semântico com o qual Prado constrói e reconstrói o cotidiano e a vida. Um cotidiano revelador da ligação que a escritora estabelece entre o material e o espiritual, o erotismo e a religiosidade, a imanência e a transcendência, o amor espiritual e o amor carnal, definida por ela como a própria condição da literatura.

Em 1973, Adélia enviou seus poemas ao poeta e crítico literário Affonso Romano de Sant’Anna, que os encaminhou a Carlos Drummond de Andrade. Em 1975, Drummond sugeriu à

¹ Este ensaio foi escrito em parceria com Iara Bottan, doutoranda do PPGE/UNIMEP, e publicado na Revista Horizontes, da Universidade de São Francisco, v. 37, p. 1-15, 2019.

² PRADO, *Com licença poética*, 2008, p. 9.

editora Imago a publicação dos poemas, o que resultou no livro *Bagagem*³, que resume, no dizer de Adélia, “aquilo que não posso deixar ou esquecer em casa – a própria poesia” (PRADO, 2000). Em sua crônica no *Jornal do Brasil* de 09 de outubro de 1975, Drummond apresentava a inédita Adélia Prado, como a “grande poeta-mulher”:

Esse Francisco não para de cativar a gente. Há santos que ficam quietos na bem-aventurança, não descem do altar, só esperam devoção e respeito. O Francisco não. Acompanha a gente na cidade (...), ensina cada um a fazer coisas belas, e a amar com sabedoria. Acho que ele está no momento ditando em Divinópolis os mais belos poemas e prosas a Adélia Prado. Adélia é lírica, é bíblica, existencial, faz poesia como faz bom tempo: esta é a lei, não dos homens, mas de Deus (...). (...) Adélia é fogo, fogo de Deus em Divinópolis.⁴

Licença poética solicitada, licença poética concedida. Assim Adélia Prado foi lançada como escritora da Literatura Brasileira, hoje consagrada. Este poema, objeto de nossa reflexão, é o texto poético com o qual Adélia abre o livro *Bagagem*. Nosso objetivo é desenvolver uma leitura interpretativa do poema, considerando-o como obra de arte, na busca de compreender a voz feminina sobre as questões existenciais que lhe são próprias, e a possibilidade de essa obra, enquanto um ser vivo, nos revelar ensinamentos, verdades, referentes às tensões sociais e culturais que assolam as mulheres neste momento histórico, cerca de quarenta e sete anos após o poema ter vindo ao mundo.

³ “*Bagagem*, meu primeiro livro, foi feito num entusiasmo de fundação e descoberta nesta felicidade. Emoções para mim inseparáveis da criação, ainda que nascidas, muitas vezes, do sofrimento. Descobri ainda que a experiência poética é sempre religiosa, quer nasça do impacto da leitura de um texto sagrado, de um olhar amoroso sobre você, ou de observar formigas trabalhando.” (PRADO, *Minha poesia*, 1997, p. 331).

⁴ ANDRADE, *De animais, santo e gente*, *Jornal do Brasil*, 1975, p.5.

Entretanto, é pertinente salientar que nossa leitura não tem a pretensão de abordar as inúmeras análises que a crítica literária e os estudos da Teoria da Literatura tão bem já realizaram e ainda o fazem sobre essa obra. Nosso objetivo é construir uma análise interpretativa do poema, em diálogo com as reflexões estético-filosóficas que Theodor Adorno (1903-1969) nos deixou e, a partir dessa dimensão, trazer uma possível contribuição para além do que já foi contemplado sobre essa obra.

Para Aquino e Pucci, a obra de arte, na perspectiva de Adorno, é “portadora da tensão entre a realidade e sua negação, constituindo-se como expressão autônoma das contradições históricas do mundo social”. Na concepção dos autores, “a imersão na obra de arte contribui para o desenvolvimento de uma consciência crítica do indivíduo, ao percebê-la não como mera expressão do que existe e, sim, como questionamento do existente e de suas possibilidades”. Contribui, ainda, “para uma experiência humana significativa, em contraposição ao mero consumo contemplativo e vazio ao qual a indústria cultural do capitalismo tardio a reduziu”.⁵

Para Adorno, “quanto mais o contemplador se entrega tanto maior é a energia com que penetra na obra de arte e a objetividade que ele percebe no interior”⁶. Para o filósofo, a arte distingue-se da realidade da qual proveio e a análise crítica dessa proveniência só pode ser realizada por meio da reflexão. Isto quer dizer que a contemplação da obra de arte se realiza por meio da análise e da interpretação, ao considerar o tema, a forma, as técnicas de composição, o estilo do autor, o simbólico nela presente, a recriação da aparência da obra, processada pela racionalidade construtiva e pela mimese. Por mimese Adorno entende o “pré-espíritual” da arte, “aquilo que incendeia o espírito”, o que dá vida à obra.

⁵ AQUINO; PUCCI, *Amor e enigma em Drummond de Andrade: ensaio de interpretação*, 2019, p. 125-146.

⁶ ADORNO, *Teoria Estética*, 2011, p. 266.

Concepção esta que dialoga com a descrição do processo de escrita expresso por Adélia Prado (2000):

Você sente que algo “pede” expressão. Então, é o momento do trabalho concreto de escrever, procurar como dizer aquilo que está pedindo expressão. Num primeiro momento, acredito na inspiração. É o estado e fruição poética que determinada coisa lhe provoca, com o desejo imediato de expressar aquilo. É uma necessidade fatal. O segundo, a escrita propriamente, considero momento de enorme prazer e alegria. É uma coisa fantástica escrever, descobrir sua própria voz. Quem escreve sabe disso.

Escrever o que pede expressão é recriar a realidade, uma realidade concreta, percebida e apreendida ao ser observada, sentida e pensada, num processo de fruição, em que estão tensionados dois movimentos, “um momento no movimento do espírito e um momento do movimento social real” (ADORNO, 2011, p. 294). É saber encontrar o termo pertinente para melhor exprimir o que foi intuído, pois este necessita sempre do pensado, do conceito, para que a inspiração não abandone seu criador e se concretize vivamente na linguagem.

Por sua vez, para Adorno, ao se tomar um poema lírico como objeto de análise interpretativa, deve-se considerar, inicialmente, duas orientações básicas: 1). O procedimento analítico-interpretativo deve ser imanente; os conceitos “não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas”⁷; 2). Na estrutura enxuta da composição lírica, no contexto de sua mais irrestrita individuação, na solidão subjetiva de seus versos, se esconde e se expressa vozes da humanidade, tensões do individual com o social, entrelaçamentos do particular com o universal. É o que nos revela o frankfurtiano na citação a seguir:

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. É isso o que se deve esperar,

⁷ ADORNO, *Palestra sobre Lírica e Sociedade*, 2003, p. 67.

e até a mais simples reflexão caminha nesse sentido. Pois o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. (ADORNO, 2003, p. 66)

Essa relação entre o particular e o universal evidencia-se na afirmação de Adélia Prado quando define o processo de sua escrita: "O transe poético é o experimento de uma realidade anterior a você. Ela te observa e te ama. Isto é sagrado. É de Deus. É seu próprio olhar pondo nas coisas uma claridade inefável. Tentar dizê-la é o labor do poeta"⁸. É, portanto, trabalho do poeta dizer a realidade, uma realidade experimentada, vivida, um eu individual que se constitui historicamente, na relação com outros "eus" individuais, a partir da interação social.

A realidade social é temporal, cronológica e ideológica, em um espaço e tempo determinados, nos quais os indivíduos convivem e se interagem socialmente, constituindo a cultura, a própria vida. Somos seres individuais e coletivos, históricos e sociais, eis a universalidade. Somos universais porque a realidade social se faz presente em nós ao mesmo tempo em que é exterior a nós, mas transparece na expressão íntima de nosso ser, de nossas vivências, de nossos dizeres.

Além disso, segundo Adorno (2003, p. 66), "a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individuação". Um poema lírico, por mais intimista que ele se manifeste em sua composição, é sempre expressão de um acontecimento histórico, elaborado por um poeta que vive suas contradições na realidade social que o cerca, que se utiliza de conceitos e de termos linguísticos específicos de um momento. Há

⁸ PRADO, *Minha poesia*, 1997, p. 331.

uma corrente subterrânea coletiva que é o fundamento de toda lírica individual (*idem*, 2003, p. 77).

Mas, como afirma Adorno em sua *Palestra sobre Lírica e Sociedade* (2003, p. 78), “as considerações de princípios não são suficientes”, é preciso concretizar, na análise de poemas, “a relação que o sujeito poético, que sempre representa um sujeito coletivo muito mais universal, mantém com a realidade social que lhe é antitética”. Sendo assim, pedimos licença poética para penetrar no poema de Adélia Prado objetivando sua interpretação, na tentativa de fazer uma leitura dos elementos materiais e formais que se interpenetram na composição e ao encontro do núcleo temporal da verdade que nele se expressa:

Com licença poética

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
— dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.
(PRADO, 2008, p. 9)

Huizinga ressalta que essencialmente a linguagem poética “joga com as palavras”. “Ordena-as de maneira harmoniosa e injeta

mistério em cada uma delas, de tal modo que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma”⁹. Nosso eixo interpretativo no texto é a análise do eu feminino, silenciado histórica e socialmente, e que, na voz de muitas escritoras, ecoa como canto de demarcação de um lugar. No caso do eu lírico adeliانو, marcando o lugar de mulher e de poeta, neste, como nos demais poemas do livro *Bagagem*.

A crítica literária e outros estudos apresentam Adélia como aquela que cumpre a sina, a sina de ser poeta, e poeta-mulher, ao mesmo tempo em que apresenta as tensões do ser feminino e suas especificidades diante do masculino. O título do poema, de certa maneira, pode ser entendido no contexto dessa perspectiva: a mulher de uma cidade do interior de Minas Gerais, que tece poesia, se dirige, com reverência e ousadia, ao maior dos poetas brasileiros, daquele momento histórico – década de 1970 –, e solicita-lhe a bênção e o apoio para expressar não apenas seus versos, suas emoções e experiências individuais, e sim, sobretudo, a nova missão da mulher na sociedade contemporânea; a mulher que solicita a permissão para dialogar com o homem, através da poesia, e, ao mesmo tempo, se contrapõe a ele, nos versos, pela especificidade de gênero, pelos contratempos da submissão histórica, pelas perspectivas de transformações culturais: Com licença poética! Com licença, poeta!

Essa nova missão da mulher na sociedade contemporânea é anunciada através de expressões individuais e subjetivas, mas ganha uma dimensão objetiva e universal, como o foi o processo de anunciação feito pelo anjo a Maria, de Nazaré, de que ela seria a mãe de Jesus. Neste caso, o anjo se chamava Gabriel, pertencia à ordem dos Arcanjos, como Miguel e Rafael, e se tornou o mensageiro de Deus ao anunciar à Maria sua maternal missão (LUCAS, 1, 26-38).

No caso de Drummond, do *Poema das sete Faces*, o anjo que lhe traz a mensagem e como que lhe dá uma ordem -- “Vai, Carlos! ser *guache* na vida -, não goza dos privilégios dos arcanjos; pelo

⁹ HUIZINGA, *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*, 1996, p. 148.

contrário, trata-se de “um anjo torto, desses que vivem na sombra”, um alguém sem prestígio, talvez até um mau conselheiro. “Vai ser *gauche* na vida!” é mais que uma ordem; para Prado, “é maldição”; é ser estranho, deslocado, diferente, na sociedade; revela os resultados de uma sobrevivência torta, egoísta. Retrata bem o patriarcalismo, o machismo genealógico do homem. Ele tem o anjo que lhe coube pela sua história no mundo ocidental.

Em contraposição ao anjo de Drummond, aquele que participa da anunciação do que a mulher deverá ser, nos versos de Prado, é “esbelto”, majestoso como os anjos adultos pintados por Sandro Botticelli (1445-1510) ou por Raffaello Sanzio (1483-1520); anjos “que tocam trombeta”, que proporcionam a uma mensagem individual um horizonte infindo, anunciando a todos os ventos algo de fundamental e expressivo para aquela mulher que vem ao mundo na primeira metade do século XX, mas com ressonâncias para todas as outras que virão depois: “Vai carregar bandeira”.

Para além, pois, da paráfrase do anjo coxo de Drummond, o anjo esbelto de Adélia é uma analogia da anunciação divina, símbolo de possibilidade de mudanças nos costumes humanos, imagem de um homem que veio ao mundo para trazer a bandeira do amor, do altruísmo, do perdão.

Carregar bandeira, historicamente falando, é uma proposta ousada, que aponta na perspectiva da emancipação feminina, do assumir a condição da mulher em seus direitos e deveres como ser humano, de lutar pela igualdade social dos gêneros.

A proposta do anjo é emancipatória, pois se expressa como símbolo da consciência crítica da realidade social do momento, na perspectiva de dar voz ao feminino que tem desejos, pensamentos, racionalidade e vida próprios. Mas a realização da proposta pelas mulheres é muito difícil nesse momento histórico, anos 1970. E os versos caracterizam com pertinência essa realidade: “Cargo muito pesado pra mulher, esta espécie ainda envergonhada”.

Há, pois, uma tensão existencial nos versos, que se expressa de forma metafórica e incisiva na viabilização da mensagem do anjo esbelto: “Vai carregar bandeira”! De um lado, como mulher, numa

sociedade patriarcal, historicamente dominada pelo masculino, ela é como que obrigada a “cumprir a sina”: ser filha, esposa, mãe, dona do lar; às vezes, exercer uma profissão fora de casa – enfim, “aceitar os subterfúgios que lhe cabem, sem precisar mentir”.

Por outro lado, ao mesmo tempo, o poema ressalta liricamente a postura corajosa do eu feminino: “Inauguro linhagens, fundo reinos”. Ou seja, carregar bandeira é mais que aceitar o papel que a sociedade dominante lhe atribui, através dos tempos, como mulher, mãe, esposa, recatada dona do lar; é ir, individual e coletivamente, além das delimitações impostas historicamente.

A mulher, “esta espécie ainda envergonhada”, precisa agora enfrentar o peso de sua condição e marcar o seu lugar, contrariando a educação e as condições sociais que lhe foram dadas. Cabe então ao eu lírico assumir essa incumbência em seu discurso, cumprir a sina de ser mulher, esposa, filha, mãe, e, ao mesmo tempo, vivenciar a contradição entre essa realidade e sua negação; e assim constituir-se como expressão autônoma das contradições sociais, que, neste caso, se revela na busca pelo seu lugar específico na realidade em que ela atua e vive.

Para Adorno (2003, p. 71), “o poema reverbera o desassossego do próprio sujeito”. Ao mesmo tempo em que o eu lírico se assume como mulher -- expressa na consciência da designação estereotipada de fragilidade que lhe foi ditada, como explícita nos versos “carga muito pesado para mulher”, “espécie ainda tão envergonhada” --, ele também vislumbra a possibilidade de ir além dessa dimensão individual e social. Eis, pois o desassossego! A bandeira nesse sentido é representação da identidade feminina e carregá-la é tomar posse dessa identidade, compreender seu ser e dar voz ao que é, “sem precisar mentir”. Um tomar posse que não vislumbra apenas mediar os conflitos de gênero, mas sobretudo reconhecer o seu valor. E, portanto, este é, para nós, o núcleo temporal da verdade desta obra: a consciência crítica sobre a condição feminina e o lugar da mulher na sociedade, revelando ao mesmo tempo um momento no movimento do espírito – nos versos -- e um momento do movimento social real. A

obra de arte se manifesta, então, como uma mônada, como expressão individualizada das tensões sociais e culturais que acontecem nas relações de gênero da contemporaneidade.

Para Moriconi, mesmo a poesia de Adélia Prado não pretendendo explorar os conflitos de gênero, ao reconhecer seu valor, assume o rompimento com essa tradição, porque coloca “a figura feminina no espaço público” e afirma “sua identidade de forma plena”, desvencilhando-se das “amarras do pudor por estereótipos tradicionais de fragilidade, docilidade e domesticidade”. De acordo com o autor, a expressão erótica na voz feminina traduz “uma nova subjetividade social”, é a celebração do “próprio corpo como signo de diferença na arena pública”¹⁰. A representação, pois, de “carregar bandeira”, possui a dimensão de colocar a figura feminina como agente no espaço público.

Para Adélia Prado, a palavra deve ser bela. E por esta razão, diz ela:

Não a sinto como categoria utilitária destinada a prestar tal ou qual serviço. Daí meu incômodo e meu desgosto com a chamada literatura engajada, uma contradição já em termos. A palavra, quando intenciona um resultado prático, uma ação, vira discursivamente política, religiosa, filosófica, panfletária, como ensaio, artigo etc. Deve, evidentemente, possuir a beleza da correção e da clareza. Não mais lhe será pedido. A palavra literária, pelo contrário, não precisa (até pode) ser “correta” nem clara, mas tem de ser bela (PRADO *apud* MOREIRA, 2000, p. 86-7).¹¹

E acrescenta que “se beleza for considerada uma função, estará aí a única coisa que se pede à literatura”. E sendo a verdadeira literatura obra de arte, “será ontologicamente crítica (engajada) e revolucionária”. Por esta razão, “dispensa da parte do autor a preocupação de sintonizá-la com o que quer que seja” (PRADO, *apud* MOREIRA, 2000, p. 86-7). Temos então a arte como

¹⁰ MORICONI, *Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira*, 1998, p. 16.

¹¹ MOREIRA, *Adélia Prado: uma poética da casa*, 2000, p. 81-103.

negação de tudo que lhe é externamente imposto – e por isso as obras “têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde” (ADORNO, 2003, p. 68). Nessa negação, o eu lírico adeliانو, ao aceitar os subterfúgios que lhe cabem, desvencilha-se dos estereótipos atribuídos à mulher e distancia-se da mera e comum existência.

Neste poema, o parto também assume o sentido de nascimento da mulher-poeta: “ora sim, ora não, creio em parto sem dor. Mas o que sinto escrevo”. O eu lírico nesse jogo de palavras nos diz do nascimento de cada nova mulher que se inaugura no exercício da sua condição e de suas transformações – as metamorfoses experimentadas ora diante da dor ora da alegria e das tensões em cada uma de suas fases: a filha, a esposa, a mãe, a dona de casa, a profissional. Esse cotidiano feminino, em contraposição ao exercício dos papéis que lhe foram atribuídos e, também, que ela foi conquistando socialmente, agora está compartilhado, por meio da escrita, com sua outra condição – o ser poeta. Diferentes condições que se interpenetram e se complementam na caracterização da mulher contemporânea.

Nesse sentido, consideramos também a poesia como um dos fundamentos da metamorfose do eu lírico adeliانو, isto porque, para Adélia, a poesia “alimenta, dá significação, sentido à vida” (PRADO, 2.000). A partir de uma observação dialética, a expressão “fundo reinos” simboliza a contraposição com o reino propagado pelos homens, em que os desejos da mulher e da carne são considerados vício e libertinagem. Para Adélia os desejos do corpo são divinos, porque o corpo é imagem e semelhança de Deus. Como se vê, sua dimensão religiosa e cristã se manifesta intensamente em seus dizeres. Outrossim, a expressão “Inaugurar linhagens” está muito além da maternidade, está na educação do eu feminino para compreensão de seu próprio corpo, desejo e sexualidade como expressões do sagrado, como direito, como exercício de ser.

No poema, o reino que se funda e a linhagem que se inaugura constituem a própria experiência humana do real, que está em corporificar o feminino. Entendemos esses conceitos como a

experiência do real em sua concretude, e, portanto, em sua dimensão social. No poema *Com Licença Poética*, a dimensão social da mulher é levada para dentro da obra de arte. “Isso mostra que em cada poema lírico devem ser encontrados ... os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade” (ADORNO, 2003, p. 72).

Há também no poema um afastamento explícito entre os conceitos de dor e de amargura: “-- dor não é amargura”. A dor é sentida como resultado de uma situação que as peripécias da vida impõem a partir das tensões cotidianas que envolvem o sujeito particular; tem ela, pois, uma dimensão ativa, propulsora, pois evoca a resistência, a luta para superá-la. A amargura já surge como padecimento moral, diante de uma realidade que nos devora, e frente à qual nos submetemos de certa forma passivamente. Ambas compõem o panorama antagônico social que envolve a mulher, e também o homem, em suas lutas pelo vir-a-ser.

Nesta relação simbólica expressa no texto, “dor não é amargura”, a tristeza do eu lírico não tem pedigree, é parte do sujeito, do indivíduo particular, não há lastros de ancestralidade. Entretanto, na expressão “já a minha vontade de alegria, sua raiz vai ao meu mil avô”, percebemos que é a vontade, a alegria de viver, que impulsiona o eu lírico à sua existência e mais ainda: esse querer a alegria, lutar pela felicidade, vem de uma linhagem genealógica, que por laços de sangue representa todas as mulheres que compõem a sua história, da qual é herdeira e remete ao próprio início da criação.

Considerando a religiosidade presente nos textos adelianos, vislumbramos a menção a Adão, como pai da humanidade e a Deus como o criador do homem e da mulher; e observamos também uma crítica à realidade social: a origem do homem e da mulher vem de Deus, o perfeito, mas as ações são dos homens, marcadas pelo livre-arbítrio; e a responsabilidade de se viver como seres solidários, parceiros e conquistar a alegria da vida também se inserem neste ideário.

Notemos a palavra vontade, que expressa desejo, querer, a negação do ter. Se alguém quer algo é porque não o tem; revela não

possuir ainda o direito e, ao mesmo tempo, a necessidade de um movimento de conquista. Vemos aqui outro estado de negação do eu lírico, uma negação da realidade que lhe é imposta, no caso, a amargura. A obra de arte possui uma linguagem própria, é viva e como crítica social também desmitifica o ideário de que a alegria é um direito; ela é antes de tudo uma conquista. Isto significa que possuir a alegria é resultado das ações dos sujeitos.

E aqui, mais uma vez, o eu lírico individual, subjetivo, carrega em seus termos o eu feminino real e social, coletivo e universal

Retomando a metáfora “vai carregar bandeira”, entendemos que essa missão, como vimos, diz respeito à realização do eu feminino, na tensão e na composição com o eu masculino, na tentativa de encontrar o mais plenamente possível a “vontade de alegria” no relacionamento entre os seres humanos em todas as dimensões do viver em sociedade.

Prado, em diversas entrevistas apresentou sua concepção de feminino e de masculino, como a que defendeu no Programa Roda Viva, da TV Cultura, em 1994 e que gerou ambiguidades, em se considerando o momento histórico de tal pronunciamento:

O feminino... assim como o ato criador é masculino, para mim, eu sinto as coisas assim, o papel do feminino é o papel do segundo lugar, é o do segundo, é o do serviço, do anonimato mais perfeito. É isso que para mim é o feminino. É a permissão para que o homem aconteça. É que, no caso, num sentido muito profundo mesmo. Sem isso, se nós, mulheres, aqui no caso, que somos até aparentemente, externamente mulheres, se esse feminino não se realizar em nós, da ordem espiritual e psicológica, o homem que está do meu lado não acontece. Porque há uma – como é que se fala? –, uma diluição dos papéis. Eu acredito que há um papel feminino, sim, e que é o papel do serviço. Agora, é muito fácil confundir o papel do serviço com escrava, doméstica etc, como confundir aquilo que eu disse, que o

ato criador é masculino, [achando que] é macho. É a mesma confusão que se faz.¹²

Na concepção de Adélia Prado o feminino tem o papel do segundo lugar, do serviço, do anonimato. Não um segundo lugar de desprestígio, ressalta ela, ao contrário, é consciente, intencional, em que compreende a condição do masculino e para que ele se realize, o feminino precisa se colocar no anonimato. Adélia, em diferentes momentos é questionada sobre esse posicionamento, cabível no contexto da ideologia machista predominante na cultura brasileira e também no interior de uma postura católica tradicional; mas não cabível no contexto das lutas pelos direitos sociais e de gênero das mulheres na contemporaneidade. E seus argumentos na justificativa da afirmação do segundo lugar da mulher, na relação social, continuam ambíguos e não pertinentes pela posição social e pelo prestígio literário que seus poemas e prosas ocupam na realidade cultural contemporânea.

Mas aqui percebemos um fenômeno singular no interior do poema de Adélia, que nos causa estranheza e, ao mesmo tempo, admiração. Trata-se da autonomia da obra de arte; esta é, ao mesmo tempo, resultado da racionalidade construtiva de um ator, mas nem sempre expressa fielmente aquilo que o autor pensa ou aquilo que o autor teve intenção de dizer. Uma obra de arte ganha vida própria quando cai no mundo, fala com a própria boca. Adorno já tinha nos advertido sobre esse fenômeno estético: “O caráter linguístico da arte leva à reflexão sobre o que na arte fala; eis o seu verdadeiro sujeito, e não o que a produz ou a recebe” (2011, p. 254).

Nessa perspectiva, contemplamos a existência de uma ambiguidade entre o testemunho de Adélia na entrevista de Roda Viva e a dimensão de ser mulher que o eu lírico feminino do poema anuncia. Na entrevista, Adélia coloca a mulher num papel subalterno (segundo lugar), a serviço da fragilidade do homem, para que ele se complemente como ser social. Mas no poema, não.

¹² PRADO, *Entrevista*. In: Programa Roda Viva, 1994.

Em *Com licença poética*, predominam as dimensões de autonomia e de solidariedade da mulher. O poema destaca a intencionalidade do eu feminino que cumpre a ordem do anjo esbelto, de carregar sua bandeira de luta, de emancipação, de busca de sua maioridade. No campo lírico prevalece o pronome de primeira pessoa do singular; a poesia vai além de sua autora.

Vislumbramos, pois, o ato de se desdobrar – “Mulher é desdobrável. Eu sou” -- pela lógica da negatividade, uma vez que etimologicamente o prefixo – des é um prefixo de negação, de oposição. Sendo assim, o eu lírico adeliانو se manifesta publicamente como o sujeito que não se dobra, que, apesar das limitações históricas, enfrenta as batalhas e está disposto a construir um mundo mais humano e solidário, em pé de igualdade e de fraternidade com o homem. Adélia Prado, enquanto poeta, enquanto mulher, através do eu lírico em seus versos se faz presente na luta das mulheres pela emancipação social e é uma das representantes dessa batalha. Ela realiza em seu poema aquilo que Theodor Adorno destacava no artista: Este, “portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo” (2003, p. 164).

E o poema termina seus versos libertários, não apenas destacando a dimensão “desdobrável” e de luta da mulher pelos seus direitos sociais; não apenas colocando-se à disposição para, junto com as mulheres e com todos os envolvidos nessa luta, carregar a bandeira – “Mulher desdobrável. Eu sou”; ele também toma posição contra o egoísmo, a dominação, contra a “maldição” do homem em relação à mulher através dos tempos – “Vai ser coxo na vida é maldição pra homem”. Esse questionamento profundo do eu lírico, ao mesmo tempo que é uma análise radical do que foi e do que tem sido a exploração da mulher em nossa realidade social, é igualmente um convite expressivo aos homens para superarem essa “maldição”, que pesa historicamente sobre ele e, junto com as mulheres, inclusive com as mais submissas e dobráveis, participarem da luta pelos direitos de todos os seres humanos.

Se este poema já se apresentava como uma bandeira de luta nos anos 1970, quando veio à luz, ele, como um ser vivo, se manifesta mais radical e expressivo nos dias de hoje, em que a sociedade brasileira, através dos movimentos sociais, da utilização dos meios de comunicação e das redes sociais, está, em parte significativa, se conscientizando dessa “maldição” e denunciando as humilhações sofridas na contemporaneidade pelas mulheres.

Alguns dados estatísticos nos apavoram sobre a realidade da violência contra elas, em pleno século XXI. O Brasil tem aproximadamente 207.661 milhões de habitantes, segundo os dados da projeção feitos pelo IBGE para o ano de 2017. As mulheres são a maioria: 51,5% da população: 106.945 milhões; os homens, 48,5%: 100.716 milhões. Porém, em termo de salários, as mulheres ganham menos do que os homens em todos os cargos, conforme aponta a pesquisa salarial da Catho que avalia 8 funções, de estagiários a gerentes¹³. No magistério, a situação não é diferente: cerca de 2,2 milhões de professores lecionam do Fundamental I ao Ensino Médio. Destes, 1,8 milhões são mulheres. No ensino pré-escolar e fundamental, as professoras informaram receber R\$ 1.258,67, e os professores, R\$ 1.685,55. No ensino médio, docentes do sexo masculino recebiam R\$ 2.088,56, e do feminino, R\$ 1.822,66 (dados de 2017).¹⁴

O site Violência contra as Mulheres nos traz igualmente dados atuais e alarmantes sobre a situação de violência contra as mulheres: segundo pesquisas divulgadas em 2018, o Brasil registrou 13 mulheres assassinadas por dia e a casa da vítima como local mais perigoso, onde os crimes mais acontecem. Isso representa uma taxa de 4,5 homicídios para cada 100 mil

¹³ In: <https://g1.globo.com/economia/concursos-e-emprego/noticia/mulheres-ganham-menos-do-que-os-homens-em-todos-os-cargos-diz-pesquisa.ghtml>: Acesso em 30/11/2018.

¹⁴ Cf. <http://inep.gov.br/resultados-e-resumos>; <http://www.vermelho.org.br/noticia/308543-1>. Acesso em 21/08/2018

brasileiras; a taxa de homicídios é maior entre as mulheres negras (5,3) do que entre as não-negras (3,1) — uma diferença de 71%.¹⁵

Por outro lado, é mais visível a organização de entidades sociais que se envolvem na luta pela igualdade de direitos das mulheres em nossa sociedade ainda predominantemente machista. Destacamos o Movimento Feminista Brasileiro, sua bandeira pela igualdade de direitos, oportunidades e tratamento entre homens e mulheres e as questões importantes de atuação desse movimento, entre elas: o fim da desigualdade salarial entre homens e mulheres; igualdade da participação das mulheres no cenário político do país, tanto na ocupação de cargos políticos como na tomada de decisões; combate aos diferentes tipos de assédio, como o moral e o sexual; fim da violência contra a mulher: das violências dentro de relacionamentos, violência sexual, assédio moral, violência obstétrica, dentre outras.¹⁶

Ao mesmo tempo, a “governamentalidade” política que nos administra atualmente se apresenta mais hostil e preconceituosa em relação à mulher, aos negros, aos membros da LGBT.

Que esse poema escrito nos anos 1970 e que contém em suas entranhas uma bandeira de luta do eu feminino na busca de sua identidade e de sua autodeterminação, possa inspirar e ser um instrumento de práxis social e política não apenas das mulheres, mas de todos aqueles que acreditam na igualdade das pessoas, seja de que gênero forem, e lutam por um mundo mais humano, menos violento, mais fraternal, e com mais “vontade de alegria”.

Referências

ADORNO, T. Palestra sobre Lírica e Sociedade. In ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, Livraria Duas Cidades, 2003.

¹⁵ <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia-em-dados/>. Acesso em 30/11/2018.

¹⁶ <https://www.todapolitica.com/movimento-feminista/>. Acesso em 30/11/2018.

- ADORNO, Th. **Teoria estética**. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- AQUINO, L. C. de A.; PUCCI, B. Amor e enigma em Drummond de Andrade: ensaio de interpretação. In ZANOLLA, S. R.; FURTADO, R. M. M; BAPTISTA, T. J. R. (Orgs.). **Educação, Sociedade e Estética: perspectivas críticas**. Campinas: Mercado das Letras, 2019, p. 125-146.
- HUIZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 4ª ed. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MOREIRA, U. Adélia Prado: uma poética da casa. In: **Revista UniLetras**. Vol. 22, no. 2. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2000. p. 81-103.
- MORICONI, I. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, C.; MATOS, C.; NASCIMENTO, E. (Orgs.). **Poesia hoje**. Niterói: Ed. UFF, 1998.
- PRADO, A. Entrevista. In: **Programa Roda Viva**. http://www.roda.viva.fapesp.br/materia/716/entrevistados/adelia_prado_1994.htm.
- PRADO, A. Minha poesia. In: **Revista Poesia Sempre**, nº 8, junho de 1997, p. 231.
- PRADO, A. Arte como experiência religiosa. In: MAHFOUD, M.; MASSIMI, M. **Diante do mistério: psicologia e senso religioso**. São Paulo: Loyola, 1999.
- PRADO, A. Entrevista. In: **Cadernos de Literatura Brasileira – Adélia Prado**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, p. 21 – 39.
- PRADO, A. **Bagagem**. 27. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008
- SÃO LUCAS, Evangelho. In **Bíblia Sagrada: Edição Pastoral**. Trad. Euclides M. Balancin e Ivo Storniolo. São Paulo: Edições Paulinas, 19909, p. 1310, Cap. 1, Vers. 26-38.

XIX

As conversões de São Paulo de Caravaggio: duas obras, vários enigmas, 2014 ¹

Fala-se de Caravaggio como pintor tenebrista ou luminoso de forma indistinta. Esquece-se de que sem ele não teria havido Ribera, Verner, La Tour, nem Rembrandt. E Delacroix, Courbet e Manet teriam pintado de outra maneira. (LONGHI, 2012)

Considerações Iniciais

Buscar interpretar as duas versões de *A Conversão de São Paulo*, produzidas por Caravaggio, respectivamente em 1601 e 1602, tendo como arcabouço teórico alguns dos conceitos de Theodor Adorno, em seu livro *Teoria Estética*, é o propósito deste texto. Nosso objetivo será considerado satisfatório se, ao final, conseguirmos explicitar ao leitor que, apensar da teoria de Adorno ser produzida para interpretar a arte e a vida moderna (leia-se meados do século XIX em diante), os conceitos desenvolvidos por esse autor também podem ser instrumentos importantes para a análise de obras de arte de outros períodos históricos, no caso obras barrocas do século XVII. Para tal, vamos discorrer da seguinte forma: inicialmente apresentaremos alguns conceitos trabalhados por Adorno em sua *Teoria Estética* e que consideramos pertinentes para a análise das obras de Caravaggio e das obras barrocas como um todo; posteriormente faremos uma pequena introdução ao

¹ Este ensaio, escrito em parceria com André Della Vale, mestre em Educação pelo PPGE/UNIMEP e Artieres Romeiro, Dr. em Educação pela UFSCar, foi publicado no livro *Gosto, Interpretação e Crítica, organizado por Verlaine Freitas et alii*, e publicado em Belo Horizonte pela Relicário Edições, em 2014, p. 13-24.

contexto histórico do pintor Caravaggio, tentando mostrar um pouco das tensões no momento da produção das obras selecionadas para análise; em um terceiro momento, tentaremos desenvolver um exercício de interpretação e análise das duas versões produzidas por Caravaggio sobre a conversão de São Paulo, articulado com os conceitos anteriormente enunciados por Adorno, além de alguns outros elementos que se fizerem necessários para a análise. Cabe lembrar que este texto se apresenta como um exercício de análise e não como exercício da leitura das teses de Adorno, nem como uma biografia do artista Caravaggio.

A obra de arte segundo Adorno

A leitura que fazemos das teses do autor Theodor Adorno, contidas em seu livro *Teoria Estética* (2011)², nos permite analisar obras de arte além das produzidas a partir dos meados do século XIX, na Arte Moderna, tendo como ponto de partida o Impressionismo, no contexto do capitalismo já desenvolvido, propósito das reflexões estéticas do frankfurtiano. Apesar dessa questão temporal estabelecida por Adorno, entendemos ser possível utilizar alguns de seus conceitos para análise das obras de Caravaggio produzidas na passagem dos séculos XVI-XVII. A seguir, tentaremos apresentar quais conceitos consideramos pertinentes para tal análise.

Adorno, no aforismo “Perda da Evidência da Arte” (2011, p. 11-13), considera que a arte passou por enormes transformações no decorrer da história, pois, se olharmos para antes do desenvolvimento efetivo do capitalismo, o artista estava vinculado a um mecenas ou a instituições, como a monarquia/corte ou a Igreja, que o mantinham e que de alguma forma vinculavam-no a uma produção³. No entanto, com o capitalismo, o artista estabelece

² ADORNO, *Teoria Estética*, 2011.

³ Como é o caso do artista Caravaggio, vinculado sempre a um mecenas de nome e importância social.

uma relação com o mundo burguês – em que a arte era objeto de contemplação e de culto – sem um vínculo institucional – ou mesmo sem o compromisso de fundar a imagem de um governo, mas com uma relação de mercado: o artista produz sua obra para ser vendida sob as relações de preço e misturada às forças produtivas. Produz-se, com o capitalismo, uma arte para consumo. Adorno questiona se essa produção é realmente arte. Nesse sentido, para ele, a verdadeira arte é aquela que de alguma forma questiona o estado atual das coisas, no caso o capitalismo e suas consequências. Isso aparece de forma profunda no aforismo “Da Relação entre Arte e Sociedade” (2011, p. 16-21), considerando que a arte não deve se apresentar como algo a ser “degustado”, mas sim que a obra de arte possui elementos que a fecham em si mesma, ou seja, é uma finalidade sem fim, possui autonomia, mas uma autonomia que nos leva a criticar a sociedade em que vivemos. É a possibilidade de uma crítica radical da sociedade, de um novo olhar interrogativo sobre as coisas, que, segundo Adorno, constitui uma verdadeira obra de arte.

Porém, mesmo a arte estando vinculada ao mercado consumidor que a cerca, mesmo sendo produzida para ser consumida e, por que não dizer, logo descartada, trocada, mesmo sendo produzida e pensada para o mercado e como mercadoria, ela ainda assim consegue criticar a sociedade que a gera. Ao carregar as técnicas disponíveis em seu tempo histórico, para construir um novo ente a partir da empiria, acaba por possuir elementos que ajudam a pensar e a refletir a sociedade que a concebe. Também o imponderável, o involuntário, instalado na obra de arte pelos materiais e pelos elementos miméticos que foram utilizados para construí-la, pode-se transformar em momentos de crítica da sociedade. Por isso a relevância em se tratar do *métier* do artista. Tomemos o fragmento a seguir:

Nenhum artista aborda alguma vez a sua obra unicamente com os seus olhos, os seus ouvidos, o sentido verbal dela. A realização do específico pressupõe sempre as qualidades que são adquiridas para

lá dos limites da especificação; apenas os diletantes confundem a *tabula rasa* com a originalidade. (Adorno, 2011, p. 74)

A obra de arte, portanto, não é apenas fruto do artista isolado ou puramente subjetivo, mas sim fruto do conjunto da sociedade em que se vive e das técnicas e conhecimentos disponíveis. A técnica pode facilitar o trabalho do artista, mas, ao mesmo tempo, desafia-o, colocando novas perspectivas de criação, fazendo-o pensar e buscar soluções para sua obra. Portanto, a obra de arte não surge do nada, ela é o resultado das pretensões do artista em tensão com as técnicas disponíveis e a sociedade em que vive. É nessa tensão entre *técnica-sujeito-obra de arte* que surge a crítica da sociedade, mesmo que de forma inesperada, inusitada, imponderada.

Adorno também nos chama atenção para o caráter enigmático da obra de arte e sua importância (2011, p. 186-194). Segundo ele, a obra de arte verdadeira, que permite a crítica da sociedade em que está inserida (no caso, a sociedade capitalista), só é possível de ser efetivamente compreendida se for resolvido seu enigma. A verdadeira obra de arte exige reflexão, ela não se revela de imediato, mas sim após profunda e atenta observação. Assim, é indispensável se familiarizar e estranhar a obra de arte ao mesmo tempo, para que se questione os seus elementos, sua técnica etc.

Porém, resolver o enigma não é meramente compreender a obra, pois às vezes seu título já traz algo de óbvio, confundindo-nos com o tema. O que Adorno chama de “resolver o enigma” é observar o que escapa, o imponderável, o racional e o irracional, é questionar a obra e a si próprio, é não ser meramente espectador, mas sim desvendar o que está escondido, é buscar ao máximo a potencialidade de crítica que a obra possui. É identificar o que é racional e o não intencional em uma obra de arte, para que ela revele seu conteúdo de verdade, para chegarmos o mais próximo da resolução de seu enigma. Nesse sentido, segundo Adorno, quanto mais sutil – menos escancarada – for a crítica à sociedade, mais profunda é sua força e isso só é percebido com atenção, com

persistência. No entanto, como a arte se revela enquanto enigma, na medida em que nos aproximamos de sua resolução, a obra de arte se volta contra nós, nos perturbando novamente, nos questionando, exigindo novas reflexões.

No aforismo “Progresso e Domínio do Material” (Adorno, 2011, p. 318-321), Adorno, ao abordar a obra de arte finalizada/acabada, considera que “uma obra é o inimigo mortal da outra”. Tendo em vista outras discussões suas, vem primeiramente à mente a ideia de negação da sociedade capitalista e do estado atual das coisas, ou seja, a obra de arte nega a sociedade, é inimiga da sociedade, pois a critica. No entanto, Adorno fala que uma obra é inimiga de outra obra de arte. Assim, é possível pensar que um estilo artístico pode se diferenciar de outro, principalmente se tomarmos seus surgimentos no tempo. Uma obra é inimigo mortal da outra pelo estilo, pela escola e pelo momento histórico. Contudo, se tomarmos um mesmo autor que produz, por exemplo, duas obras ao mesmo tempo, ou num prazo curto de tempo, em que o impacto do tempo histórico não mude muito, suas obras são inimigas mortais? Parece-nos que para Adorno sim! Na medida em que cada obra de arte tem vida própria, ela busca se afirmar, necessita ser singular, ser ela mesma. As obras de um mesmo artista se negam, buscam uma ser melhor que a outra, por revelar distintos aspectos da sociedade em que foram geradas, aspectos que talvez se complementem, mas se diferenciam. Uma obra de arte nega tudo ao seu redor, só não nega a si mesma, pois busca revelar sua dimensão crítica da sociedade.

Todos esses elementos abordados vão acabar resultando num conceito chave para Adorno: a forma. A forma vai ser apresentada como “conteúdo histórico sedimentado” (Adorno, 2011, p. 215-219), como resultado final do esforço racional do artista (que para Adorno é uma pequena parte no todo) e do momento mimético, momento este de criação, de inspiração, em que aflora a irracionalidade, que foge do controle do artista, mas que ajuda a revelar seu conteúdo de verdade e, conseqüentemente, a crítica ao estado das coisas, ao modo de vida da sociedade. Nas palavras do autor:

Nas obras de arte, tudo o que se assemelha à linguagem se condensa na forma, convertendo-se deste modo em antítese da forma, em impulsos miméticos. A forma procura fazer falar o pormenor através do todo. (Adorno, 2011, p. 221)

O Artista e sua época: Caravaggio

A vida e a obra de Michelangelo Merisi sempre estiveram às voltas com algum aspecto contraditório e turbulento. As datas envolvendo o autor e sua produção são difíceis de serem apresentadas com precisão, pela falta de documentação. Sabe-se que nasceu em Caravaggio, região próxima a Bérgamo, por volta de 1571. Sua família, apesar de origem camponesa, teve algum tipo de relação com algumas das principais famílias da região: Sforza, Colonna, Barromeo etc. Provavelmente, dessas relações com as famílias mais ricas e influentes do norte da Itália, foi possível a entrada de Caravaggio (como ficou conhecido Michelangelo Merisi) no mundo das artes. Segundo Lambert ⁴, Caravaggio foi aprendiz na oficina de Simone Paterzano, discípulo de Ticiano, em 1584, provavelmente com 13 anos. Viveu e aprendeu seu ofício nessa região, sofrendo bastante influência das produções venezianas, do maneirismo romano e de uma nova forma de pintar, buscando um maior realismo, que alguns artistas da região de Milão acabaram desenvolvendo.

Perdeu o pai pela peste e a mãe por causas desconhecidas. Chegou a Roma com a ajuda das famílias que o protegeram desde a introdução nas primeiras oficinas de arte, isso provavelmente entre 1592-1594. A forma de vida que esse artista teve em Roma foi de extrema entrega aos vícios e à violência, apesar de habitar em palácios e de receber a confiança de cardeais e bispos, principais negociadores de trabalhos artísticos no período. Recebeu várias encomendas, não sem controvérsias, com resistência e, sempre, com muita polêmica. Esta última característica sempre esteve

⁴ LAMBERT, *Caravaggio (1571-1610)*, 2010, p. 19.

ligada à forma como Caravaggio pintava, buscando sempre um realismo extremo, trazendo as pessoas das ruas para seus quadros, tendo, por tudo isso, que enfrentar a fúria da Igreja e, conseqüentemente, um conjunto muito grande de trabalhos rejeitados. Podemos citar alguns⁵: para a igreja de São Luis dos Franceses, recebeu uma encomenda de pintar dois quadros: *A Vocação de São Matheus* (1599-1600) e *São Matheus e o Anjo* (1602). A primeira versão de *São Matheus e o Anjo* foi rejeitada por ter retratado o apóstolo Matheus de forma demasiada vulgar e o anjo extremamente próximo ao santo. Para a igreja das freiras carmelitas de Santa Maria della Scala, Caravaggio pintou *A Morte da Virgem* (1605-1606), quadro rejeitado e devolvido pelas freiras por considerar que Maria foi retratada como realmente morta, o que se choca com a tradição que dizia que ela não morreu, mas, após um profundo sono, foi elevada aos céus. No entanto, Caravaggio pintou uma mulher realmente morta numa cena de profundo luto e sofrimento. Já para a Igreja Santa Maria del Popolo, foi solicitado que Caravaggio produzisse dois quadros, com os temas: *A Crucificação de São Pedro* e *A Conversão de São Paulo*. Segundo Lambert, as primeiras versões dessas duas telas foram recusadas, novamente pela forma como Caravaggio acabou representando seus personagens e pela leitura que fazia dos temas. Não sem atraso, em 1601-1602, Caravaggio entregou as novas versões que ainda podem ser vistas na igreja como no dia em que foram penduradas na presença de seu autor. Caravaggio podia não vivenciar o que um artista, que produz no capitalismo moderno, vive, a obra de arte como uma mercadoria, mas, por sua vez, tinha também que, de alguma forma, agradecer e vender sua obra aos mecenas ou aos que a encomendaram. Há, embora não da mesma forma como no mundo capitalista, uma pressão social pela produção e uma relação financeira entre obra, artista e mecenas.

⁵ Todas as obras de Caravaggio citadas neste texto podem ser vistas no site: www.auladearte.com.br/historia_da_arte/caravaggio.htm.

Apesar de possuir fama após alguns trabalhos, a vida de Caravaggio também era povoada de crimes e brigas. Foi preso várias vezes por diversos motivos, mas, em decorrência de uma briga seguida de morte, passou a ser procurado por assassinato e teve que fugir para Nápoles (1606) e depois para a ilha de Malta. Acreditando estar próximo de seu perdão junto ao Papa, volta secretamente a Roma, e é encontrado morto em Porto Ercole, localidade próxima à cidade eterna, em 1610.

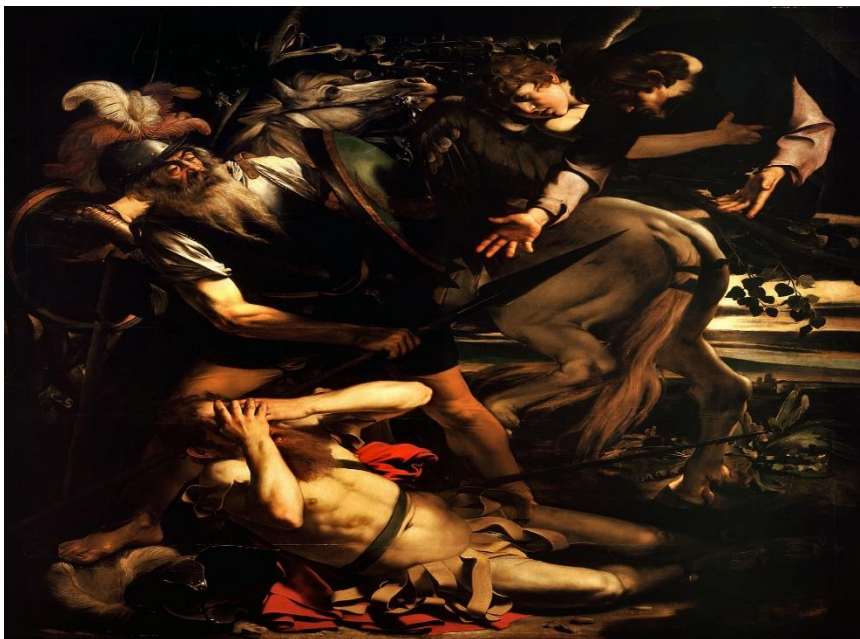
Autor de uma quantidade grande de obras e com muitas delas espalhadas por várias e importantes igrejas de Roma, Caravaggio caiu no esquecimento por quase trezentos anos, sendo novamente revisitado e ganhando reconhecimento no século XX. Apesar desse reconhecimento tardio do impacto da obra desse autor, Lambert vai ainda mais longe na descrição do artista:

Caravaggio é o pintor mais misterioso e, sem dúvida, o mais revolucionário da história da arte. Foi, para a pintura, a apoteose do que veio a ser chamado, mais tarde, de arte barroca. (LAMBERT, 2010, p. 7)

As Conversões de São Paulo

Para analisarmos as duas versões que Caravaggio produziu da Conversão de São Paulo, entendemos ser necessário, primeiro, voltarmos à principal fonte utilizada pelo autor para a execução das obras. Trata-se do relato bíblico da conversão de São Paulo:

Estando em viagem e aproximando-se de Damasco, subitamente uma luz vinda do céu o envolveu [Paulo] de claridade. Caindo por terra, ouviu uma voz que lhe dizia: “Paulo, Paulo, por que me persegues?” Ele perguntou: “Quem és, Senhor?” E a resposta: “Eu sou Jesus, a quem tu estás perseguindo. Mas levanta-te, entra na cidade, e te dirão o que deves fazer”. Os homens que com ele viajavam detiveram-se, emudecidos de espanto, ouvindo a voz mas não vendo ninguém. Paulo ergueu-se do chão. Mas embora tivesse os olhos abertos, não via nada. (Atos dos Apóstolos - 9, 3-8)



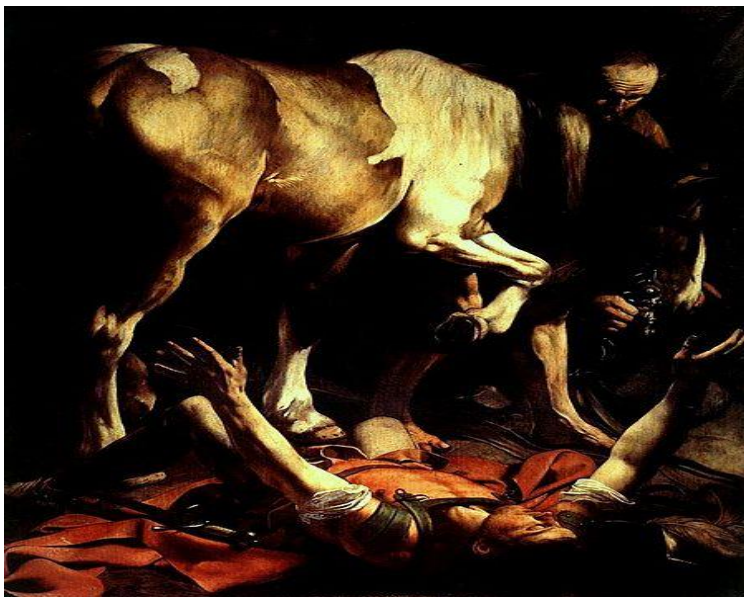
A **Primeira** Obra de Caravaggio sobre a Conversão de São Paulo é de 1600-01; óleo sobre tela, 237 X 189 cm. Coleção Odescalchi Balbi, Roma

A primeira versão da Conversão de São Paulo (1601) retrata o momento em que Paulo – fariseu, homem da elite, soldado de alta patente e perseguidor dos cristãos –, a caminho de Damasco, é cegado por forte luz, causando sua queda do cavalo. Mostra Paulo como um homem de estatura mediana, velho e com longas barbas. Suas roupas são as do soldado romano – elmo, manto vermelho, "saiote", espada, escudo e lança. Caído, leva as mãos aos olhos e tenta se erguer do chão. Logo de início percebemos que não há uma fidelidade com a descrição feita nos Atos dos Apóstolos. É uma cena extremamente tensa, revelando uma dor intensa por parte de Paulo.

O cavalo, "causador" da queda, é visto de lado, como se estivesse fugindo ou reagindo a um ataque. O soldado que acompanha Paulo, também assustado, se protege com o escudo e defende seu líder de Jesus e do anjo com sua lança. É uma tela tensa, confusa, em que Paulo se manifesta antes como um ser que sofre

do que como alguém que está recebendo a revelação/redenção divina. Há um homem e não um santo sendo cegado. Jesus, dos céus, chama por Paulo, mas Paulo, como homem, não vê, não entende e sofre. É a revelação ao homem como homem, como golpe forte e certo!

Não sabemos ao certo quais as intenções de Caravaggio com a tela, mas, talvez, aqui possamos nos utilizar do que Adorno chamou de “o imponderável em uma obra de arte” (Adorno, 2011, p 186-194). Esses personagens diferem do relato bíblico em questão, pois o soldado está em posição de defesa e não confuso, como alguém que “ouvia sem nada ver”; e ainda mais: dá a impressão de atacar Jesus que vem do alto. Paulo não parece estar tendo um diálogo de conversão com Jesus. Não nos parece que Paulo está recebendo a Boa Nova, mas sim que está em fuga, buscando abrigo. Não se trata de uma cena de conversão. Talvez aqui a obra de Caravaggio fale por si mesma, tenha resultado em algo além do que seu autor tenha imaginado. Essa primeira versão foi entregue e recusada.



A **Segunda** obra de Caravaggio sobre a conversão de São Paulo é de 1601; óleo sobre tela, 230 X 175 cm. Capela Cerasi, Igreja Santa Maria del Popolo, Roma.

Em 1602, Caravaggio apresenta a sua segunda versão de *A Conversão de São Paulo*. Tela radicalmente diferente da primeira versão, mostra outro aspecto da cena retratada nos Atos dos Apóstolos. Podemos destacar quatro elementos fundamentais: o cavalo, o cavaleiro, Paulo e a luz. A maior parte da obra está preenchida pelo cavalo, que está calmo, tomando cuidado para não ferir Paulo. Parece que percebe o que está acontecendo. O cavaleiro, também calmo, busca afastar o animal da cena, com aspectos e gestos condizentes com o que acontece, e, também, parece entender o que se passa, olha com passividade e sabedoria. E, apesar de calmo, faz força para tirar o cavalo daquele lugar, para não ferir Paulo. Diferentemente da primeira versão, cavalo e cavaleiro não fogem nem atacam, mostrando-se mais próximos do relato bíblico, ouvindo, não vendo.

Paulo, protagonista da cena, vestido como soldado, está caído no chão numa pose dramática, com os braços estendidos no ar. Não se sabe se ele acabou de tocar o solo ou se ele está tentando um movimento de levantar seu corpo em direção à luz. O caráter divino da conversão é evocado pelos olhos cegos e fechados de Paulo e seu gesto expressivo, banhado por uma luz dourada. O diálogo entre Jesus e Paulo, descrito nos Atos dos Apóstolos, parece mais possível, é um momento congelado no tempo e no ar. É uma conversão, porém ainda é o retrato da conversão de um homem. Percebe-se que as representações de Jesus e do anjo saíram da cena, entrando a luz como personagem. Luz dourada que ao brilhar e passar pelo cavalo chega até Paulo, como se ela o tivesse derrubado e, ao mesmo tempo, penetra em seu corpo. A luz põe em evidência o drama da cena, apresentando uma contradição entre o mundo real e o mundo religioso, contradição que parece ser tarefa do espectador resolver.

Nesse sentido, estas duas obras se enquadram em um conjunto mais amplo das obras de Caravaggio, em que este autor utilizava como técnica o *chiaroscuro*, ou seja, claro e escuro. Ele partia da escuridão para compor suas obras. Seus personagens ganham vida na medida em que suas formas se diferenciam da

escuridão ou recebem algum tipo de luz. Segundo Gombrich⁶, isso faz com que a luz determine o ritmo da narrativa, pois conduz o olhar do espectador, permitindo que este contemple integral ou parcialmente o que está se passando.

A forma que as duas obras acabam por ter faz com que o espectador entre na cena do drama que está sendo relatado, como se estivesse vivenciando o evento tal qual aconteceu: a cena é real, o cavalo é real, a luz possui uma realidade divina e, principalmente, o drama humano é real. O relato bíblico, apesar de ser apresentado diferentemente em cada versão, está acontecendo na frente do espectador. Isso tudo por conta da busca de um realismo exagerado e por vezes sem controle que Caravaggio tentava capturar.

Esse caráter de realismo exagerado, presente nas telas e talvez buscado por Caravaggio, nos revela outra questão: uma crítica à sociedade de seu tempo. O período em que o autor pintou essas duas versões da conversão de São Paulo é tenso do ponto de vista político e religioso. Estavam em pleno processo de Contra-Reforma e os artistas, principalmente os que produziam, como Caravaggio, obras para igrejas, tinham que respeitar as determinações do Concílio de Trento. Tomemos um fragmento do texto conciliar que consideramos importante:

...deseja ardentemente este Santo Concílio que não se coloquem [nas igrejas] quaisquer imagens de falsos dogmas, nem que causem motivo a rudes e perigosos erros. Seja desterrada completamente toda a superstição na invocação dos santos, na veneração das sagradas imagens e relíquias, afugente-se toda a ganância sórdida, evite-se também toda desonestidade, de modo que não se pintem nem adornem as imagens com formosura escandalosa... Finalmente, ponham os bispos tanto cuidado e esmero neste ponto, que nada fique desordenado ou posto fora de seu lugar, ou de modo tumultuoso, nada profano, nada desonesto, pois é muito própria da casa de Deus a santidade. (Concílio de Trento – Sessão XXV)

⁶ In *Folha de São Paulo*, 2007, p. 24.

As conversões de São Paulo de Caravaggio são certamente uma afronta a esse texto conciliar, pois retrata São Paulo como homem, seja sofrendo, seja convertendo-se, mas um homem, tal qual a todos os outros que se podiam ver nas ruas de Roma do início do século XVII. Os personagens, para além de reafirmarem a fé, são homens do povo, mas, como seu próprio autor, transitam entre ricos e pobres, reis e vagabundos, nobres cardeais com homens rudes e criminosos. A fé que se revela nesses dois quadros é uma fé carnal, humana. Entendemos que há uma crítica social nessas telas, pois a fé que os personagens nos revelam não parece ser a da Contra-Reforma, mas sim uma fé que leva ao homem, uma fé que mostra que os miseráveis podem ser perdoados e alcançarem os céus, que podem conseguir a redenção divina, que o evangelho pode acontecer agora e na frente de todos.⁷

Isso nos leva ao questionamento proposto por Adorno, quando o autor comenta que “uma obra de arte é inimiga mortal da outra” (Adorno, 2011, p. 318-321). Apesar de as duas telas nos remeterem ao homem, ao sofrimento humano, cada obra o faz de uma forma própria, com identidade própria. A primeira versão aborda a conversão do santo como algo caótico, em que tudo está fora de controle. Há uma dor profunda de um homem que pode estar sentindo o peso da conversão, que pode estar lutando ou relutando com/contra a Boa Nova, que talvez esteja já em um processo de arrependimento de seus pecados, arrependimento da dor que gerou nos que perseguia, e sente tudo isso como homem; motivo talvez que fez a igreja rejeitar a primeira versão. Já a segunda versão, negando sua inimiga, nos lembra da conversão através do cavalo desmontado e não do santo. É o cavalo que nos remete às escrituras. E Paulo, de braços aberto, sem resistência, se entrega à luz da graça. No primeiro quadro há um esforço de

⁷ Cabe lembrar o quanto essa provocação aos dogmas religiosos e ao Concílio de Trento era perigosa, pois, no mesmo período da produção desses quadros de Caravaggio, foram condenados pela Igreja, via Inquisição, Giordano Bruno e Galileu Galilei.

dessacralização do santo e da cena, pois tudo é dor e tensão; já a versão aceita se sacraliza pela luz, que congela a cena.

Por fim, e mesmo sendo este um momento inicial da análise da obra de Caravaggio e mesmo das teses de Adorno, é possível perceber que realmente as obras de arte se apresentam como um constante enigma, pois, apesar de todo o nosso esforço de análise, de decifrar seu conteúdo de verdade, de olhar formas e técnicas, perguntas continuam surgindo e reavivando nosso desejo de interpretação. Qual dos dois momentos é a verdade? Na primeira versão, Paulo reage, mas aceita Jesus, ou esse momento de dor intensa não se acaba? Já a segunda versão é o momento subsequente ao sofrimento de Paulo descrito na primeira versão, algo como “o pior já passou” e a cena pode, agora, ser tranquila, permitindo que Paulo possa entender o que está acontecendo e dialogar com Jesus? Qual a próxima ação/reação dos personagens nas duas versões? O enigma permanece! Pois, como afirma Adorno: “As obras, sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam a sua interpretação”. (Adorno, 2011, p. 198).

Referências

A Bíblia de Jerusalém, São Paulo: Edições Paulinas. Tradutores: Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin, 1990.

ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 79 Ltda, 2011.

ARGAN, G. C. **Imagem e Persuasão**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

CARERI, G. “O Artista”. In: VILLARI, R. (Org.) **O Homem Barroco**. Lisboa: Ed. Presença, 1995.

Concílio de Trento. (Acessado em 19/12/2012). Disponível em: <http://agnusdei.50webs.com/trento30.htm>

FOLHA DE SÃO PAULO. **Caravaggio**. (Coleção Grandes Mestres da Pintura). Volume 07, 2007.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LCT, 16^a. ed., 1999.

LAMBERT, G. **Caravaggio** (1571-1610). Lisboa: TASCHEN/GmbH, 2010.

LONGHI, R. **Caravaggio**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XX

Estética e Alteridade: Beckett, Adorno e a contemporaneidade, 2006¹

Para Josianne, julho de 2006.

Lê-se no folder do II Seminário Nacional de Filosofia e Educação que o objetivo deste evento científico é produzir o debate em torno de ações que colaborem para a formação da sensibilidade e dos valores da tolerância, solidariedade, respeito pelo outro, assim como de atitudes científicas e criativas que possam modificar a prática educativa de modo a responder criticamente às exigências do mundo atual. Vou trazer a minha contribuição ao debate a partir de alguns elementos da estética de Theodor Adorno. E, para não ficar apenas na apresentação geral de reflexões adornianas sobre as obras de arte, contidas especialmente em sua *Teoria Estética* (2011), tentarei mostrar como algumas delas se manifestam em seu estudo sobre Samuel Beckett, intitulado: “Tentativa de entender Fim de Partida” (2006). Este ensaio crítico-literário se encontra no segundo volume das *Notas de Literatura*, de Adorno.

Esta exposição quer ser, ao mesmo tempo, uma homenagem ao grande escritor que foi e que é, Samuel Beckett, cujo centenário de nascimento celebramos neste ano (2006). Beckett nasceu numa Sexta-Feira Santa, em 13 de abril de 1906, na Irlanda, e morreu às vésperas do Natal, no dia 22 de dezembro de 1989, na França, invertendo parodicamente, no dizer de Andrade, a estrutura do percurso mítico

¹ Este ensaio foi publicado como capítulo do livro *Cultura e Alteridade: confluências*, organizado por Amarildo Luiz Trevisan; Elisete M. Tomazetti, e publicado pela Editora Unijuí, de Ijuí, RS, 2006, p. 79-100.

cristão². A peça teatral *Fim de Partida*, de Beckett,³ foi concluída em 1956 e o ensaio “Tentativas de entender Fim de Partida” foi escrito pouco depois de 1958, quando Adorno tinha assistido a peça em Viena e se encontrado com Beckett em Paris. Mesmo escritos na década de cinquenta do século passado, sob o impacto da catástrofe da segunda guerra mundial – Auschwitz, Hiroshima, Nagasaki e tantas outras destruições – a peça e o ensaio muito têm a nos dizer sobre a temática deste seminário, nos inícios do século XXI.

“As peças de Beckett – diz Adorno em seu livro *Teoria Estética* -- são absurdas, não pela ausência de todo e qualquer sentido – seriam, então, irrelevantes --, mas porque põem o sentido em questão. Desenrolam sua história”⁴. E o sentido é posto em questão não tanto pelo conteúdo, pelas temáticas das obras, mas sim pela forma, rigorosamente construída, para dar conta das tensões do objeto e do seu tempo histórico. Vejamos algumas delas:

Murphy, escrita em 1938, é o nome de um “solipsista alquebrado”, que foge de outras personagens para preservar sua autonomia. Encontra abrigo em um hospital psiquiátrico, onde vai trabalhar como enfermeiro. Aproxima-se dos esquizofrênicos, pois juntos podem habitar mundos paralelos. Mas na primeira noite de plantão morre carbonizado. Conquista, enfim, sua tão desejada autonomia, mas não sem render, paradoxalmente, à abjeção humana: seus restos mortais vão parar no chão de um bar e são varridos com a serragem, os tocos de cigarros, as caixas de fósforos, os escarros, os vômitos.

O *Inominável*, escrita em 1949, radicaliza a corrosão da confiabilidade da palavra e da identidade subjetiva que nela se alicerça. “Não direi mais eu, não o direi nunca mais, é imbecil demais”, diz a personagem. Imóvel e perdida na escuridão, ela necessita de uma história, para quem sabe achar-se a si mesma. Projeta-se em *Manhood*, “homem-tronco”, preso num jarro, em

² ANDRADE, *Matando o tempo: o impasse e a espera*, 2002, p. 07.

³ BECKETT, *Fim de Partida*, 2002.

⁴ ADORNO, *Teoria Estética*, 2011, p. 234.

frente a um restaurante e em cujo rosto imóvel só se mexem os olhos. Recordar-se da época em que podia caminhar, antes das mutilações. Depois recorre a *Worm* (“verme”, em inglês), personagem desprovida de consciência e capacidade de falar.

Esperando Godot, 1949, “farsa metafísica”, trágica e burlesca, sobre a miséria e o desamparo da condição humana num mundo sem Deus nem sentido. A peça expressa a eterna espera por Godot – cuja real identidade permanece imprecisa – por dois dos mais famosos “vagabundos inadaptados” da galeria beckettiana, Vladimir e Estragon. Enquanto esperam, num cenário rarefeito, distraem a angústia e o cansaço trocando palavras e interagindo com outra dupla bizarra – Pozzo, o “domador” tirano, e Lucky, seu “animal”; recebem visitas de um emissário de Godot, cuja mensagem é sempre a mesma, a de que não seria daquela vez que seu senhor enfim viria.

Dias Felizes, 1961, desenvolve um longo monólogo de Winnie, enterrada (até a cintura, no primeiro ato, e até o pescoço, no segundo) e ignorada pelo marido, que silencia preso em outro buraco. Um absoluto deserto ao redor. Ela, bem vestida e maquiada, já não reza, mas persiste em falar, contar histórias, abstrair a solidão e a terra que a suga mais e mais. “Como é duro para o espírito ter sido sempre aquela que sou e estar tão diferente daquela que eu era”, desabafa. *Eu não*, 1972. Em absoluto mutismo por “toda a sua vida, até para consigo mesma”, a personagem – uma senhora reduzida, pela encenação, à sua boca – quebra o silêncio e discorre sobre sua infeliz existência, embora reitere que “não é ela” a pessoa de que fala. Seu ouvinte não passa de um vulto encapuzado, enorme e silencioso, que tão somente reage por gestos de “piedade e censura impotente” com os ombros.⁵

⁵ As ementas dessas obras foram extraídas de “As dez obras essenciais de Beckett”, na *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 09/04/2006.

E *Fin de Partida*⁶, como se apresenta? É uma espécie de comédia de pastelão em veia de humor negro e absurdo. O pastelão corresponde a uma visão derrisória da humanidade. Beckett tomou a novela e, ao invés de tratá-la como um gênero entre outros, fez dela o retrato verdadeiro da humanidade de seu tempo. *Fin de Partida* é uma matéria de comédia, mas tem a gravidade da tragédia e, no entanto, não tem a consistência necessária de uma tragédia; representa um momento em que a distinção dos gêneros está em vias ou acaba de perder o sentido. Para Adorno, Beckett mudou o estatuto do gênero teatral⁷. “Em *Fin de Partida* – diz Adorno – a catástrofe parcial telúrica, a mais sangrenta das palhaçadas de Beckett, é o seu pressuposto temático e formal; ela destruiu o constituinte da arte, a sua gênese” (2011, p. 376). Para a crítica especializada, *Fin de Partida* é uma comitragédia, que funciona às avessas do que seria uma tragicomédia: no lugar de um clima soturno, que se encaminha para uma resolução final, instaura-se uma capacidade de rir em meio à privação e ao sofrimento, mesmo sem a perspectiva de lenitivo no horizonte sombrio (ANDRADE, 2002, p. 11).

O cenário da peça é um abrigo austero, com duas janelas pequenas e altas, uma à direita, outra à esquerda, luz cinzenta e interior sem mobiliário; na frente, à direita, uma porta e, ao lado da porta, pendurado, um quadro voltado para a parede. No centro da cena está um senhor cego, imobilizado em uma cadeira de rodas, por nome Hamm, que é servido por um criado (uma espécie de filho adotivo), coxo, chamado Clov, que gostaria de matá-lo ou, ao menos deixá-lo, mas que não se anima a fazer nem uma coisa e nem outra. Na frente, à esquerda, estão dois latões de lixo encostados um ao outro, e em seu interior enfiadas duas pessoas, aleijadas e senis, Nagg e Nell, respectivamente pai e mãe do Hamm. Às vezes elas põem as cabeças para fora dos latões, conversam entre si, com as outras personagens. Ninguém sai do abrigo, pois está subentendido

⁶ *Fin de Partie*, no original, em francês; *Endgame*, em inglês, tradução feita pelo próprio Beckett; *Endspiel*, em alemão; *Finale di Partita*, em italiano.

⁷ ADORNO *apud* SCHWARZ, *A Dialética da Formação*, 2004, p. 1-3.

que do lado de fora aconteceu alguma coisa inominável: “o universo todo está cor de cinza”, afirma Clov, após olhar para fora da janela com a luneta. As personagens estão lidando o tempo todo com a tarefa de acabar de existir; vivem como se fossem os últimos sobreviventes de uma humanidade devastada. A proximidade do fim está não apenas na escassez de meios – tudo na peça (remédios, provisões, bicicletas) está se acabando – mas também na decrepitude física das personagens (um cego paralítico, um coxo, dois mutilados) e na rotina vazia que custa a preencher o tempo de espera, completamente desprovido de esperança,⁸

A peça se desenrola em apenas um ato e com um mínimo de palavras e gestos visa criar a plenitude de seres humanos em degenerescência. Beckett opta por uma poética da indigência, no dizer de Andrade (2001, p. 94), pela supressão de tudo que, além do indevidamente direto, é excessivo, em busca de um texto mais concentrado. No dizer de Schwarz, “há aí uma poética para a qual menos é mais, em que a escassez emociona e a redução intensifica” (2004, p. 01). Dois monólogos no início e dois no final da obra, sempre o primeiro de Clov, o servidor, e o último de Hamm, o que ordena; um encadeamento de diálogos entrecortados e, muitas vezes, de mútua incompreensão – diálogos de surdos --, entre Hamm e Clov, entre Nagg e Nell, entre Hamm e Nagg e que não levam à ação alguma (a questão da comunicação é colocada em xeque!); uma necessidade compulsiva de contar histórias, casos, por parte de Nagg e de Hamm:

- a história-lembrança do desastre de bicicleta em que os dois, Nagg e Nell, perderam as pernas, mas que os faz rir sempre e que gera em Nell uma triste constatação: “Nada é mais engraçado que a infelicidade, com certeza” (BECKETT, 2002, p. 62);

- a obsessão de Nagg para narrar a Nell o caso do alfaiate, que foi contada pela primeira vez no lago de Como, quando tinham ficado noivos.

⁸ ANDRADE, *Samuel Beckett: o silêncio possível*, 2001, p. 80.

- a história de Hamm sobre o louco que pintava e que pensava que o fim do mundo tinha chegado; ele não conseguia ver mais as coisas bonitas da vida, via apenas cinzas;

- e a história em construção, que Hamm contava a Clov, do homem que pedia pão para si e apoio para encontrar seu filho distante e trazê-lo para morar com ele; história essa que é ampliada, modificada nos diálogos posteriores entre o senhor que conta e o servo que escuta e, às vezes, pergunta.

As narrativas são para Nagg, o pai, recordações de tempos difíceis ou felizes da vida que já se foram e que trazem um pouco de humor no meio da desgraça irremediável em que vive; são para Hamm um meio de matar o tempo, de reviver possibilidades recalçadas, “um repisar de mágoas acumuladas”, um caçoar dos que ainda apresentam alguma ilusão de felicidade e uma tentativa de levá-los a enxergar a desolação geral da vida (ANDRADE, 2001, p. 109). As narrativas apontam para o passado e não trazem nenhum consolo para o presente, que caminha para o fim; trazem tensões, ensinamentos, mas que, nas circunstâncias em que se encontram as personagens, elas não têm mais sentido e o próprio ato de narrar se torna esvaziado.

A estrutura, pois, de *Fim de Partida* é aparentemente enxuta, um conjunto de monólogos, diálogos, gestos, pausas e histórias, em que o conteúdo se faz precário, como que inexistente, mas que sua forma, mesmo simples na exposição, lida de maneira rigorosa e forte, se torna agressiva, expressiva. É o que reitera Adorno, em sua *Teoria Estética*:

Fin de Partie não é nem um fragmento de átomo nem carece de conteúdo; a negação determinada do seu conteúdo torna-se verdadeiramente princípio formal e negação do conteúdo. A obra de Beckett dá esta terrível resposta à arte que, pelo seu ponto de partida, a sua distância à práxis, e perante a ameaça mortal, se torna ideológica graças à inocência da simples forma e antes de todo o conteúdo (2011, p. 376).

Para Adorno, a arte é, *a priori*, uma crítica da feroz seriedade que o real impõe aos seres humanos e, ao mesmo tempo, uma *promesse de bonheur*, de felicidade. Enquanto critica duramente as mazelas do social, aponta a perspectiva de tempos melhores. A obra de arte diz sempre algo sobre o estado do mundo; ela é historiografia inconsciente de seu tempo. É uma atividade que, através da exploração das forças produtivas estéticas e do trabalho de formalização da experiência, opera uma historiografia de seu tempo de um ângulo especial; o trabalho do crítico é decifrar essa operação. E a obra de arte se manifesta como historiografia através de sua formalização estética. A forma é, para Adorno, conteúdo sedimentado, formalização da experiência histórica; decifrando a forma estão-se decifrando aspectos decisivos do mundo em que a obra de arte foi construída. Para ele o artista é um sismógrafo e o trabalho formal expresso na obra de arte é uma maneira de entender o curso da realidade, o significado do mundo (SCHWARZ, 2004, p. 08-15).

Ainda mais, a sociedade aparece nela, na obra de arte, tanto mais autenticamente quanto menos é intentada. “A obra de Beckett – diz Adorno – não é uma negação abstrata do sentido e nem se porta como se, no final do túnel da absurdidade metafísica, da representação do mundo como inferno, aparecesse a luz” (ADORNO, 2011, p. 234). Nesse sentido, *Fim de Partida* é uma negação determinada da situação do mundo de seu tempo, embora nela não apareça nada de importante da sociedade, de forma direta: a bomba atômica não aparece, os campos de concentração, o extermínio dos judeus não aparece, porque na peça tudo é sugerido pelo fato de que aconteceu alguma coisa lá fora. O fim do mundo é aceito pelas personagens como se fosse evidente; a natureza, da qual os abrigados estão isolados, apresenta-se como se não existisse mais; o que resta dela, apenas prolonga o tormento, escreve Adorno (2006, p. 05). Observem o seguinte diálogo:

Clov (*sobe na escada e dirige a luneta para o exterior, e diz*): Vejamos... (*olha, movimentando a luneta*) Zero ... (*olha*) ... zero ... (*olha*) ... e zero.

(*Abaixa a luneta, volta-se para Hamm*) E então? Satisfeito? Hamm: Nada se mexe. Tudo está ... Clov: Zer ... Hamm (*com violência*) Não falei com você! (*Voz normal*) Tudo está ... tudo está ... tudo está o quê? (*com violência*) Tudo está o quê? Clov: Como tudo está? Em uma palavra? É isso que quer saber? Só um segundo. (*Dirige a luneta para o exterior, olha, abaixa a luneta, volta-se para Hamm*) Cadavérico. (*Pausa*) E então? Contente? (BECKETT, 2002 p. 76-77).

Ou este outro diálogo, que acontece em páginas anteriores: “Hamm: Suas sementes cresceram? Clov: Não. Hamm: Você escavou um pouco para ver se elas brotaram? Clov: Não brotaram. Hamm: Talvez ainda seja cedo demais. Clov: Se tivessem que brotar, já teriam brotado. Não vão brotar nunca” (idem, 2002, p. 54). A natureza foi exterminada. A negatividade de Beckett, à semelhança de Adorno, leva às últimas consequências, na própria forma de suas obras, a consciência de que não há mais possibilidade de expressar de modo tradicional esse mundo de carência e de impossibilidades. Sem oferecer respostas, nem aspirina diante da catástrofe, Beckett transforma suas próprias personagens em ruínas, construindo meticulosamente, em suas narrativas, a expressão fiel de um mundo no qual restaria apenas esperar pela morte ou pelo inevitável fim de partida.⁹

Adorno contrapõe, na composição da obra de arte, dois momentos constitutivos, o mimético, pré-espíritual, e o construído, trabalho do espírito, cuja função é integrar e ultrapassar as impulsões miméticas e dar forma ao artefato. A antítese do mimético e do construído caracteriza a oposição da irracionalidade à racionalidade. A racionalidade é, na obra de arte, o elemento criador da unidade, o elemento apolíneo, o momento da elaboração de uma nova forma, da aparência. Mas só pode agir proficuamente em tensão com o mimético, com o irracional, com o elemento dionisíaco. Toda a tentativa de eliminar o mimético em prol do construído acentua o fosso que separa a arte da realidade empírica. A farsa, o jogo, a palhaçada e a tolice que se encontram em muitas

⁹ ALMEIDA, *Ruínas da Expressão*, 2006.

das grandes obras-de-arte (inclusive em *Fim de Partida*) são resíduos miméticos, recordações do parentesco original entre o homem e o animal. A obra de arte puramente construída, estritamente objetiva, mudar-se-ia em virtude da sua mimese de formas funcionais em algo puramente decorativo. Em artistas exemplares da contemporaneidade, como Schönberg, Picasso, Beckett, o momento expressivo mimético e o momento de construção encontram-se com igual intensidade não no meio medíocre da transição, mas na tendência para os extremos; ambos são, ao mesmo tempo, a expressão, a negatividade do sofrimento e a tentativa de resistir a ele (ADORNO, 2011, p. 73). O rigor da construção possibilita a real liberdade de expressão subjetiva e a construção se apresenta como solução de problemas colocados concretamente pelas obras. O processo de construção precisa ser levado a suas extremas exigências para que a expressão brote com toda sua pujança.

Em *Fim de Partida*, a polaridade entre os elementos miméticos e racionais se faz rigorosamente presente na meticulosa construção da peça. Já vimos a preocupação de Beckett com a estrutura enxuta de sua obra, com os monólogos e diálogos, entrecortados, vazios, ao mesmo tempo, rasos e densos, que exigem atenção e interpretação do leitor; a ambiguidade de sentido das histórias narradas, em um momento em que a própria história dos homens está agonizando; a composição de uma peça teatral em um gênero completamente destoante dos usuais. Além de que, a peça foi sofrendo modificações, aperfeiçoamentos em sua forma ao longo de suas apresentações. Beckett foi diretor de algumas encenações e seu propósito era o de trabalhar com pessoas capazes de reproduzir a partitura do texto com fidelidade. Dificilmente negociava os aspectos musicais, geométricos e mesmo gestuais das peças. Dizia ele em carta ao amigo Alan Schneider, em 1957: “Minha obra é uma questão de sons fundamentais (é sério), tornados tão plenos quanto possível, e não aceito a responsabilidade por nada mais. Se as pessoas têm dor de cabeça com os harmônicos, que tenham. E providenciem sua própria aspirina” (ANDRADE, 2002, p. 13).

Beckett comparou a peça a uma partida de xadrez, em que o rei, Hamm, está sempre sendo ameaçado de xeque; os latões assemelham-se às duas torres e Clov é um cavalo, que se move lateralmente, esquivando-se (*idem*, 2002, p. 17). “Minha ... (*bocejos*) ... vez. (*Pausa*) de jogar”, diz Hamm, em seus monólogos inicial e final. De fato, a ideia de um jogo perpassa o texto o tempo todo, desde o título até o monólogo final, de Hamm. Outros elementos construtivos são utilizados por Beckett em seu trabalho de conciliar o difícil pacto entre a expressão e a forma. Andrade detecta-os bem: aos cinco risos de Hamm correspondem os cinco bocejos de Clov; Hamm se serve da cadeira de rodas e Clov, da escada; Hamm se esconde atrás de óculos escuros e Clov espicha sua vista através da luneta; Hamm utiliza de um apito para dar ordens e Clov, por sua vez, responde com seu atento despertador (ANDRADE, 2002, p. 22). Além de que Beckett faz uso de elementos circences para dar ainda mais ênfase a seus grotescos personagens. Isso também chamou a atenção de Adorno:

Se as peças de Beckett, lívidas como o pôr-do-sol e o declínio do mundo, querem exorcizar a variação do circo, são-lhe, no entanto, fiéis por serem representadas no palco; sabe-se que os seus anti-heróis foram inspirados pelos clowns e pelo burlesco cinematográfico. Aliás não renunciam de nenhum modo, com toda a *austerity*, ao guarda-roupa e aos bastidores: o criado Clov, que em vão gostaria de fugir, veste a indumentária cômica e velha do inglês em viagem (ADORNO, 2011, p. 130).

A última aparição de Clov em cena assim é descrita por Beckett: “entra Clov. Panamá, paletó, sobretudo sob o braço, guarda-chuva, mala. Perto da porta, impassível, olhos fixos em Hamm, Clov fica imóvel até o final (BECKETT, 2002, p. 147).

A peça de Beckett, escrita na década de 1950, em francês, tem, na análise de Adorno, vários pontos comuns com o existencialismo parisiense. Ele está aqui se referindo aos escritos de Sartre, mas não só. Categorias existencialistas como absurdo, situação da condição humana, escolha, perpassam *Fim de Partida*, como ruínas

medievais. Existencialistas franceses – estamos vivendo o momento histórico do existencialismo, logo após a segunda guerra mundial – exaltavam na obra de Beckett a representação literária do “absurdo”. Adorno argumenta que a compreensão da peça não poderia ser alcançada pela referência a uma eterna e abstrata “situação da condição humana”. “O absurdo não é mais um estado existencial reduzido a uma ideia e, em seguida, visualizado. (...) Ele é despojado daquela universalidade da teoria, que o vinculou no existencialismo (...) ao *pathos* ocidental do universal e do permanente (ADORNO, 2006, p. 01).

A peça, na interpretação de Adorno, acentua o ridículo das categorias do existencialismo, esvaziadas de sentido pelo próprio contexto do drama e da realidade que ele critica. A noção de absurdo, por exemplo, que supõe vivacidade e reação do indivíduo, nessa nova situação de terra arrasada e de impotência subjetiva, perde o sentido, deixa de ser aplicada. A ideia de situação, que sugere um indivíduo condicionado pelas suas circunstâncias, mas que pode se voltar contra elas e tentar construir outras circunstâncias, também não se aplica; a impotência física e espiritual das personagens permitiria falar dela apenas por ironia. A ideia de decisão, de escolha, tão caras ao existencialismo, qual o sentido delas na peça? Um cego e aleijado, em uma cadeira de rodas; dois velhos mutilados por um desastre, metidos em latões de lixo, bloqueados moral e espiritualmente, que decisão podem tomar? Uma das poucas possibilidades de decisão que se vislumbra é a do criado Clov, que o tempo todo ameaça deixar o seu senhor, libertar-se, fala até em matá-lo, mas que não se decide a nada. Ou seja, a palavra decisão, na peça é uma pilhéria! No dizer de Schwarz, “as categorias do existencialismo comparecem na peça na qualidade de lixo ideológico, quer dizer, fala-se em decisão, situação, futuro etc., mas as palavras não correspondem a nada” (2004, p. 04).

Para Adorno, em toda a arte ainda possível, a crítica social deve ser erigida em forma de diminuir o conteúdo social manifesto; nela é social o seu movimento imanente contra a sociedade. O engajamento não se revela diretamente nas obras de arte; estas não podem adotar uma posição política de forma explícita. Se elas, no

entanto o fazem, isto só se dá de maneira periférica; o seu verdadeiro efeito social é indireto: participação no espírito que contribui, por processos subterrâneos, para a transformação da sociedade; e adquirem tal participação apenas pela objetivação, pela expressão. E exemplifica, mostrando que obras sem tendência política, como *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, contribuíram para a emancipação da consciência burguesa na Alemanha, ao apresentar o choque entre a sociedade e o sentimento daquele que se sentia mal amado até à sua aniquilação. Goethe protestava eficazmente contra o espírito pequeno-burguês endurecido, sem o nomear (ADORNO, 2011, p. 372).

Para Adorno, Brecht falhou esteticamente ao impor aos espectadores, com finalidade “didática”, um distanciamento que não lhes permite qualquer pluralidade de sentido. Todo engajamento declarado é condenável, porque, longe de servir aos interesses de uma pretensa revolução, expõe a obra à atuação da ideologia autoritária. O simples fato de ela poder ser apresentada a um público já adequadamente condicionado, com uma tolerância serena por parte do poder, já é suficiente para lhe suprimir o impacto¹⁰. Neste sentido, *Fim de Partida* é exemplar. A peça inteira, do início ao fim, é uma crítica radical à sociedade administrada dos anos 1940-1950, sem que essa sociedade seja ao menos nomeada, a não ser indiretamente. E cito dois desses momentos de crítica implícita à sociedade: o primeiro, quando Nagg conta a história do alfaiate, que demorou demais para fazer uma calça para as festas de fim do ano de um *gentleman* que, cansado de tanto esperar e de tantos retornos ao alfaiate, assim se dirige a ele:

Goddam, sir, não é possível, é um escândalo, um absurdo, não há Cristo que aguentem! Em seis dias, ouviu bem, seis dias, nem mais nem menos, só seis dias, Deus fez o mundo. Sim senhor, o mundo, entendeu, o MUNDO! E o senhor não consegue acabar uma reles calça em três meses! (*Voz do alfaiate, escandalizado*) Mas Milord, Milord, olhe ... (*gesto de desprezo, com repugnância*) ... o mundo ...

¹⁰ JIMENEZ, *Para Ler Adorno*, 1977, p. 156.

(pausa) ... e olhe ... (gesto carinhoso, com orgulho) ... minhas CALÇAS!
(BECKETT, 2002, p. 66-67).

O outro momento, logo depois de Hamm ter contado a história do louco que pintava e que via tudo cinzas. Clov, então, lhe pergunta: “Um louco? Quando isso? Hamm: Ah, há muito tempo, há muito tempo, você ainda não estava no mundo dos vivos. Clov: Bons tempos!” (idem, 2002, p. 98).

Até agora analisei alguns elementos da estética adorniana que se manifestam em seu ensaio “Tentativa de entender *Fim de Partida*”. Mas como a questão da alteridade é construída na peça de Beckett, a partir da perspectiva estética de Adorno? Pelos parágrafos anteriormente expostos e pelos que ainda virão, sou levado a afirmar que a questão da alteridade é tratada às avessas, sob o signo da negatividade. Eles encaram de frente o negativo e nele permanecem.

Para Adorno, depois da 2ª Guerra Mundial, tudo é destruído, até a cultura, e a humanidade continua vegetando, arrastando-se, depois dos acontecimentos, que, na verdade, nem os sobreviventes podem sobreviver, sobre um monte de destroços, que teve destruído a própria consciência de sua ruína. As personagens de Beckett, reduzidas de homens a animais, aprisionadas em um abrigo tal como em uma ostra, sonham com a própria morte, que se aproxima mais e mais. “Clov conversa com Hamm. “Vou deixá-lo, tenho o que fazer. Hamm: Na sua cozinha? Clov: É. Hamm: Eu queria saber é o quê. Clov: Fico olhando a parede. Hamm: A parede! E o que você vê na sua parede? Mené, mené? Corpos nus? Clov: Vejo minha luz morrendo” (BECKETT, 2002, p. 52-53). As personagens se comportam de maneira tão primitiva e behaviorista, mutiladas pelas circunstâncias catastróficas, que não podem reagir de outra maneira; são como moscas em agonia, após terem sido atingidas por um mata-mosca. “Os sujeitos completamente reduzidos a si mesmos, um nada cósmico feito carne, não são nada mais que fatos miseráveis do seu mundo reduzido a fezes, pessoas ocas que nada mais fazem que ressoar” (ADORNO, 2006 p. 04 e 11). Ouçam, então, o diálogo de Nell e Nagg.

Nell (...) Então vou deixá-lo. Nagg: Não quer mesmo seu biscoito? (Pausa) Vou guardar pra você. (Pausa) Pensei que fosse me deixar. Nell: Eu vou. Nagg: Será que não daria pra você me coçar antes? Nell: Não. (Pausa) Onde? Nagg: Nas costas. Nell: Não. (Pausa) Se esfregue contra a borda. Nagg: É mais embaixo. No buraco. Nell: Que buraco? Nagg: O buraco, qual outro? (Pausa) Você não podia? (Pausa) Ontem você me coçou ali. Nell: (elegiaca) Ah ontem! Nagg: Será que não daria? (Pausa) Quer que eu coce? (Pausa) Você está chorando de novo? Nell: Estava tentando (BECKETT, 2002, p. 63-64).

O último resíduo da vida conjugal se manifesta na peça, para Adorno, nessa situação na qual eles se coçam. Para Andrade (2001), o que há de comum nas experiências das quatro personagens é o vazio, a solidão, a vontade de tudo acabar; presas a seus fantasmas individuais, ainda assim dependentes desesperadamente uma da outra para sobreviver; mas a outra sempre lhes escapa. A dor, a humilhação que, aparentemente, poderiam incitá-las a reagir, a revoltar-se, são neutralizadas por um conformismo, por uma incapacidade de protesto, que se traduzem no aspecto mutilado das personagens. “*Fim de Partida* confina as personagens em um mesmo espaço forçado, condena-as à convivência forçada, a uma sobrevida a contragosto, a uma rotina que se tece por tediosa troca de palavras e insultos, previsível e decepcionante em sua mesmice” (ANDRADE, 2001, p. 81-82; 98; 2002, p. 24). Hamm exasperado pelo falatório e riso contínuo de seu pai, Nagg – que tinha acabado de contar a história do alfaiate –, assim explode:

Chega! Vocês não acabaram? Não vão acabar nunca! ... Mas do que eles falam? De que se pode falar ainda? (*Fora de si*) Meu reino por um lixeiro. (*Apita. Entra Clov*) Leve daqui esses restos! Atire-os no mar! (BECKETT, 2002 p. 67-68).

A relação de Hamm e Clov no drama apresenta pelo menos duas particularidades constituintes: de um lado é uma relação de senhor e de servo, de opressor e oprimido; de outro lado, é uma relação de dependência mútua, fundada em amor e ódio e em

diálogos sadomasoquistas. Hamm é o que apita, o que ordena; “Meu Deus, (diz ele bocejando) que há comigo hoje, devia ir me deitar. (Apita. Entra Clov imediatamente. Para ao lado da poltrona) Você polui o ar! (Pausa) Apronte-me, vou me deitar” (*Idem*, 2002, p. 39). Clov é o que trabalha (na primeira versão da peça trazia o nome de Factotum = o que faz tudo), o que cumpre ordens. No primeiro monólogo já se apresenta: “Vou para a minha cozinha, três metros por três metros por três metros, esperar até que ele apite. (Pausa) É um bom tamanho. Vou me encostar na mesa e olhar a parede, esperando que ele apite” (*Ibidem* p. 38-39). Mas se em Hegel o escravo se formou pelo trabalho e acabou superando o senhor; se em Marx, o oprimido se uniu aos outros oprimidos para tentar o fim da opressão, em Beckett a situação de servidão e de opressão continua indefinidamente. É um momento em que a luta de classes não resolve mais, diz Schwarz. Temos aqui uma espécie de diagrama de luta de classes entre o senhor e o servo, mas que não se resolve; um deseja a morte do outro, mas não é capaz de encaminhar projetos nesse sentido; e estão atrelados um no outro como um casal desgraçado, uma parrelha de bois inútil (SCHWARZ, 2004, p. 6).

Clov, mesmo podendo e desejando se libertar, não consegue fazê-lo; e Hamm, mesmo se sentindo um inválido, alguém em tudo dependente, continua dando ordens. Um depende do outro para sobreviver num mundo em que são poucas as chances de sobrevivência. É sintomático o seguinte diálogo:

Hamm: (...) Por que você continua comigo? Clov: Por que você não me manda embora? Hamm: Não tenho mais ninguém. Clov: Não tenho outro lugar. E este outro: Hamm: Por que você não me mata? Clov: Não sei a combinação da dispensa (BECKETT, 2002, p. 45-46).

Na verdade, os motivos acima eram aparentes, pois, no final da peça, quando todas as provisões já acabaram (“Não há mais rodas de bicicletas (p. 47); papa (p. 49); caramelos (p. 111); cobertores (p. 126); calmante (p. 130); caixões (p. 139)), Hamm diz a Clov: “Acabou,

Clov, acabamos. Não preciso mais de você”. E Clov responde: “Que bom!” *Ibidem*, p. 143). Mas não vai embora. E mesmo quando Hamm promete lhe dar “a combinação da dispensa”, se Clov jurar que acabará com ele (p. 88), Clov não aceita a oferta e fica. E quando Clov pergunta a Hamm: “Por que obedeco sempre? Pode me explicar isso?” Hamm responde: “Não ... talvez seja pena (Pausa). Um tipo de compaixão profunda” (*Ibidem*, p. 137).

“Vou para a minha cozinha” é uma das falas mais recorrentes de Clov. Andrade relata que Beckett, em suas anotações para as montagens, chama a atenção para essa espacialização do conflito entre Hamm e Clov, motor dramático da peça. Clov tenta, sem sucesso, recolher-se à tranquilidade de sua cozinha; Hamm, por sua vez, tenta mantê-lo ao seu lado, através dos diálogos. Assim como Clov – após uma insistente implicância de Hamm em relação à posição central de sua poltrona, acompanhada de uma agressão verbal – exclama:

“Se pudesse matá-lo, morreria feliz” (*Ibidem*, p. 73). Hamm, em tom profético e com volúpia, lhe atira no rosto a maldição: “Um dia você ficará cego como eu. Estará sentado num lugar qualquer, pequeno ponto perdido no nada, para sempre no escuro, como eu” (*Ibidem* p. 86).

O tratamento que dispensa a Clov, seu filho adotivo, não difere muito das rotinas sádicas a que Hamm submete Nagg e Nell, envelhecidos e mutilados. A moradia dos dois em latões de lixo já reflete bem o reconhecimento de Hamm pelos seus pais e o lugar que eles ocupam na família. Afinal, os pais recebem comida e moradia de graça. Vejamos algumas situações: em determinado momento da peça, quando Nagg solicita insistentemente comida (“Minha papa”), Hamm o ofende: “Maldito progenitor! ... Não há mais velhos como antigamente. Empanturrar-se, empanturrar-se, não pensam em outra coisa!”. Como “não há mais papa” no abrigo, Nagg continua insistindo: “Quero minha papa”. Hamm ordena a Clov: “Dê-lhe um biscoito (e o xinga) Maldito fornicador!”

(BECKETT, 2002, p. 48-49). Grita com eles: “Chega, chega, vocês não me deixam dormir. Falem mais baixo” (*Ibidem*, p, 62). Em dois momentos manda Clov tampar os latões para os velhos não perturbarem mais: “Tampa nele! ... Senta em cima dele” (*Ibidem*, p. 50). E “Os dois estão tampados? Clov: É. Hamm: “parafuse as tampas ... Sem pressa, temos tempo” (*Ibidem* p. 69). Ao final da peça, Hamm, ansioso para contar uma história e ter ouvintes, promete dar um caramelo ao pai só para ele ouvir a narrativa. E quando, ao final da história, Nagg cobra o seu caramelo e “não há mais caramelo”, ele se vinga do filho revelando-lhe um segredo:

Quando você era um menininho e tinha medo no meio da noite, quem você chamava? Sua mãe? Não. Eu. Deixávamos você berrar. Até trancávamos a porta para poder dormir. (*Pausa*) Eu estava dormindo, feliz, como um rei, e você me acordava para escutá-lo. ... Espero que chegue o dia em que realmente precise que eu escute você, e precise ouvir minha voz, qualquer voz. (*Pausa*) Sim, espero viver até lá, para ouvir você me chamando, como quando era um menino, com medo, no meio da noite, e eu era a única salvação (BECKETT, 2002, p. 111).

O relacionamento de pai e filho chega ao extremo da degradação.

O tema do amor entre marido e mulher é tratado de maneira grotesca pelas tentativas infrutíferas de os já envelhecidos Nagg e Nell se beijarem, entrecortadas pelas lembranças sentimentais de Nell e pelas manifestações insistentes dos sinais de decrepitude física em Nagg (dentes caindo, coceiras impróprias etc) (ANDRADE, 2001, p. 95, nota 16). Vale a pena reportar aqui o diálogo entre os dois:

Nagg bate forte na tampa do outro latão; em seguida emerge Nell, com touca de renda e rosto muito branco: “Que foi meu velho? (*Pausa*) Hora do amor? Nagg: Você estava dormindo? Nell: Ah não! Nagg: Um beijo! Nell: Não dá. Nagg: Vamos tentar. “As cabeças

tentam com esforço aproximar-se, não chegam a se tocar, separam-se". Nell: Por que esta comédia todos os dias? (*Pausa*) Nagg: Meu dente caiu. Nell: Quando isso? Nagg: Ontem ainda não tinha caído. Nell: (*elegiaca*) Ah ontem!" (BECKETT, 2002, p. 56-57).

Há na peça, ainda, momentos de reflexão, de introspecção das personagens, em que elas dialogam consigo mesmas, analisando sua vida, sua história, seu fim. Isso fica patente, particularmente nos monólogos de Hamm e de Clov. Vou trazer para ciência o monólogo final de Clov, por sua beleza e densidade; contém ele duas partes que se contrapõem e se complementam mutuamente; na primeira é o criado, "pau mandado", que expressa verbalmente informações ou ordens recebidas de outros:

Clov (*olhar fixo, voz neutra*) Me disseram, O amor é isso que você está vendo, isso mesmo, veja bem como ... é fácil. Me disseram, A amizade é isso que você está vendo, nem mais, nem menos, não precisa continuar procurando. Me disseram, O lugar é aqui, pare, levante a cabeça e repare quanto esplendor. Quanta ordem! Me disseram, Vamos, você não é um animal, pense sobre essas coisas e vai ver como tudo ficará claro. É simples! Me disseram, Quanta ciência se aplica, na cura desses feridos de morte (BECKETT, 2002, p. 145)

Na segunda parte, Clov inquire a si mesmo e se prepara para sair de cena:

Clov (*como antes*) Às vezes digo a mim mesmo, Clov, você precisa aprender a sofrer melhor, se quiser que parem de te punir, algum dia. Às vezes me digo, Clov, você precisa melhorar, se quiser que te deixem partir, algum dia. Mas me sinto velho demais, e longe demais para criar novos hábitos. Bom, isso nunca acabará, nunca vou partir. (*Pausa*) E então, um dia, de repente, acaba, muda, não entendo nada, morre, ou morro eu, também não entendo. Pergunto às palavras que sobraram: sono, despertar, noite, manhã. Elas não têm nada a me dizer. (*Pausa*) Abro a porta da cela e vou. Estou tão curvado que só vejo meus pés, se abro o olho, e entre minhas pernas um punhado de poeira

escura. Me digo que a terra está apagada, ainda que nunca a tenha visto acesa. *(Pausa)* É assim mesmo. *(Pausa)* Quando eu cair, chorarei de felicidade” (BECKETT, 2002, p. 145-146).

Não obstante algumas manifestações de sensibilidade, de ternura para com o outro, de profundos momentos de interioridade nos monólogos, o que predomina na peça é o desapareço mútuo; todos têm horror uns dos outros; não é um horror desses que leva a matar; todos pensam o pior uns dos outros. Não há nenhuma espécie de solidariedade, de apreço, nenhuma tentativa de fazer alguma coisa uns com os outros, uns pelos outros. A regra geral é o desapareço universal (SCHWARZ, 2004, p. 5-6). Para Adorno, as catástrofes, que inspiraram o *Fim de Partida*, fizeram explodir aquele indivíduo, cuja substancialidade e caráter absoluto eram comuns aos existencialistas, desde Heidegger até Sartre; este tinha ainda concedido à vítima dos campos de concentração a liberdade de aceitar ou recusar interiormente o que lhe era infligido como tortura. *Fim de Partida* destrói tais ilusões. O indivíduo – resultado do processo de alienação capitalista e do protesto contra o mesmo – revelou-se como categoria histórica preterível. A posição individualista pertencia de maneira polar ao princípio ontológico de todo o existencialismo. A dramática de Beckett abandona-a como se fosse um fortim antiquado. *Fim de Partida* supõe que a pretensão do indivíduo à existência e à autonomia perdeu sua credibilidade (ADORNO, 2006, p. 9-11).

A peça de Beckett é uma poderosa síntese da experiência histórica do nosso tempo. Tem início sob o signo da catástrofe: “Acabou, está acabado, quase acabando, deve estar quase acabando”, diz Clov em sua primeira fala (BECKETT, 2002, p. 38). Desenvolve-se o tempo todo sob o signo da catástrofe: “O fim está no começo e no entanto continua-se”, diz Hamm, no contexto da peça (*Idem*, 2002, p. 128); e no último monólogo ouve-se o filosofar melancólico de Hamm: “Momentos nulos, nulos desde sempre, mas que são a conta, fazem a conta e fecham a história” (*Ibidem*, p. 147). Talvez por isso ela permaneça atual, pois a catástrofe continua

rondando o cotidiano dos homens de nosso tempo e exigindo dos espectadores que tomem consciência dela, como insiste Hamm em algum momento de sua encenação: “Você deveria saber o que é o mundo nos dias de hoje” (BECKETT, 2002, p. 147; Cfr. ALMEIDA, 2006). Beckett insiste na negatividade.

O pintor louco – a quem Hamm mostrava, admirado, as belezas da vida: o trigo a brotar, a vela dos pesqueiros, e ele, pintor, só via cinzas, apavorado – não se deixava iludir pelos sinais exteriores de um mundo sintético: onde as pessoas “normais” viam a beleza, ele via a realidade. Talvez *Fim de Partida*, seja obra de um homem que compreende que o realismo sóbrio e sombrio serve à causa da emancipação humana melhor do que a utopia (EAGLETON, 2006). Talvez os livros de Beckett, que, aparentemente, versam sobre a morte, sejam na realidade livros sobre a vida (RUSHDIE, 2006). Talvez a negatividade, encarada face a face, se consolide na escrita invertida de seu contrário (ADORNO, 1992, p. 216). Terminei este ensaio com Clov: “Nunca ninguém pensou de modo tão tortuoso como nós”. E com Hamm: “Estamos progredindo” ((BECKETT, 2002, p. 52; 55).

Referências

- ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011;
- ADORNO, T. W. **Mínima Moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992;
- ADORNO, T. W. **Tentativa de entender Fim de Partida**. Trad. de Bruno Pucci e Peter Klingenberg. Piracicaba: UNIMEP, 2006 (publicação interna);
- ALMEIDA, J. de. Ruínas da Expressão”. In **Caderno Mais! Folha de São Paulo**, 09/04/2006;
- ANDRADE, F. de S. **Samuel Beckett**: o silêncio possível. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2001;

ANDRADE, F. de S. Matando o tempo: o impasse e a espera". In BECKETT, S. **Fim de Partida**: Apresentação. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 07-31;

BECKETT, S. **Fim de Partida**. Apresentação, tradução e notas de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002;

EAGLETON, T. O prometeu silencioso. In **Caderno Mais! Folha de São Paulo**, 09/04/2006;

FOLHA DE SÃO PAULO, As dez obras essenciais de Beckett. In **Caderno Mais! Folha de São Paulo**, 09/04/2006;

JIMENEZ, M. **Para Ler Adorno**. Trad. de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1977;

RUSHDIE, S. A coisa que fala. In **Caderno Mais! Folha de São Paulo**, 09/04/2006;

SCHWARZ, R. **A Dialética da Formação**. Piracicaba/SP: UNIMEP, 2004 (publicação interna).

XXI

PPGE-UNIMEP: da arte de narrar a sua história, 2020 ¹

(...) o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. Tudo o que foi, é o começo do que vai vir, toda hora a gente está num cômputo. (Guimarães Rosa)

O Programa de Pós-Graduação em Educação completará em agosto de 2021, 49 anos de existência. Iniciado em agosto de 1972, em nível de mestrado, e em agosto de 1992, em nível de doutorado, atingiu em julho de 2020, o expressivo acervo de 1.181 produções científicas: 899 dissertações e 282 teses.

Este é um programa de pós-graduação com nota 5 na avaliação da CAPES, desde 1991 e com uma história densa e intensa construída pelos docentes, discentes e secretárias, que por este programa passaram ou ainda nele se encontram, e imprimiram em seu percurso as marcas e os marcos da dedicação e da solidariedade. Uma história que merece ser contada!

O Programa de Pós-Graduação em Educação, PPGE/UNIMEP, nasceu antes da UNIMEP. Foi ele um dos fatores básicos para que as Faculdades Integradas do Instituto Educacional

¹ Este histórico do PPGE faz parte do site do PPGE/UNIMEP, com dados atualizados até julho de 2020. É uma homenagem minha à UNIMEP nas pessoas de seus reitores Elias Boaventura, Almir Maia, Gustavo Alvim, na pessoa de Ely Eser e de meus queridos colegas docentes, discentes e secretárias do PPGE. Na UNIMEP realizei meu mestrado em Educação (1976), fui professor do PPGE de 1982 a 1985 e de 1996 a 2019; coordenei o PPGE de 2001 a 2006. O presente texto tem a colaboração do Dr. Thiago Antunes Souza, do graduando Lucas Duarte de Moraes e da eterna secretária do PPGE Elaine Xavier Pereira; foi lido e corrigido pelos doutores Cleiton de Oliveira e Thiago Borges de Aguiar. O autor agradece muito aos colaboradores e aos corretores.

Piracicabano dessem origem à Universidade Metodista de Piracicaba, em 1975. Um grupo de professores doutores da PUC-SP, que em março de 1972 tinha iniciado naquela instituição o Mestrado em Educação, é convidado, em agosto do mesmo ano, para reconstruir a experiência em terras piracicabanas: Antônio Joaquim Severino, Dermeval Saviani, Geraldo Tonaco e Newton Aquiles von Zuben. A eles se uniu, na UNIMEP, José Luis Sigrist.

Em todo o Estado de São Paulo existiam, na época, apenas dois cursos de Pós- Graduação em Educação, USP e PUC-SP. O PPGE/UNIMEP assumiu o desafio de formar docentes e pesquisadores para o interior do estado. Os mestrandos primeiros do PPGE eram docentes universitários provindos da UNICAMP, UFSCar, PUCCAMP, UNAERP, de nossa ainda não UNIMEP e de outros institutos superiores isolados da região.

O Mestrado em Educação iniciou-se sob a égide da orientação vigente, configurando-se em Áreas de Concentração. Conforme o Parecer 977/65, de Newton Sucupira: “Por área de concentração entende-se o campo específico de conhecimento que constituirá o objeto de estudos escolhido pelo candidato”. E foi implantada, em 1972, a Área de Concentração em “Filosofia da Educação”, e, no ano seguinte, em “Administração Escolar”. Posteriormente, em 1991, em convênio com a UNICAMP, foi constituída a Área de Concentração em “Educação Motora” e, em agosto de 1993, a de “Educação em Ciências”. O Mestrado em Educação da UNIMEP se estruturou em áreas de concentração até 1997. As dissertações defendidas até o ano 2000 se desenvolveram sob a orientação dessas quatro áreas. A partir de 1998, influenciado positivamente pela experiência do doutorado, passou o PPGE/UNIMEP a se estruturar em eixos temáticos e núcleos de estudos e pesquisas.

No período das Áreas de Concentração – 1972--2.000 – O PPGE registrou a defesa de 367 dissertações de Mestrado, ou seja, 40,8% do total de dissertações defendidas até junho de 2020. A Área de Concentração em Filosofia da Educação orientou 188 das 367 dissertações (51,2%); Administração Escolar 112 (30,5%); Educação Motora 49 (13,4%); e Educação em Ciências 18 (4,9%). Betty

Antunes de Oliveira defendeu a 1ª. Dissertação em Filosofia da Educação (11/1974), sob orientação de Dermeval Saviani; Elias Boaventura defendeu a 1ª. Dissertação em Administração Escolar (06/1978), sob orientação de José Luiz Sigrist; Roberta Cortez Gaio defendeu a 1ª. Dissertação em Educação Motora (03/1994), sob orientação de Ademir de Marco; Maria O. D. Agostinho defendeu a 1ª Dissertação em Educação em Ciências (06/1997), sob orientação de Rosália Maria Ribeiro de Aragão.

Durante os primeiros anos o Mestrado em Educação precisou contar com a colaboração de professores titulados de outras instituições universitárias. Em 1972, quando da criação do Programa, eram poucos os professores portadores do título de doutor no Estado de São Paulo. A política adotada na época, para criar e consolidar o PPGE/UNIMEP, foi convidar professores doutores de outras instituições, enquanto se titulavam professores da própria instituição, com vistas a uma autonomia de recursos humanos. Dadas as precárias condições institucionais, a produção científica docente e discente ocorreu de modo lento e limitado². À medida, porém, que diminui a dependência de professores visitantes, a produção científica ganha corpo, se define melhor e aumenta quantitativamente. Sem um corpo docente liberado para a docência e a pesquisa e que estimule os alunos à produção científica, o tempo médio de titulação dos mestrados se alonga demais com prejuízos também à qualidade desta mesma produção³.

Foi difícil a caminhada do PPGE rumo à autonomia, particularmente na década de 1970, anos de avanços e recuos, de autoritarismo e de repressão, de afirmação e crescimento, no interior de uma universidade que também precisava crescer e se afirmar. No final dessa década, o MEC, preocupado com o aumento de mestrados e com a qualidade acadêmica dos mesmos, resolve

² Cf. Projeto de Doutorado em Educação, PPGE/UNIMEP, 1994.

³ SIGRIST, José Luiz. "10 anos de Mestrado em Educação da UNIMEP". In Impulso: Revista de Pesquisa e Reflexão da UNIMEP. Piracicaba: Editora da UNIMEP. Ano I, nº 1, 1º semestre de 1987, p.36.

implantar, através da CAPES, um sistema nacional de avaliação dos programas de pós-graduação. E o PPGE/UNIMEP deveria reorientar sua trajetória pelos novos parâmetros da política institucional oficial. Inicialmente foi um desastre: Conceito E, em 1980 e não aceitação de seu primeiro pedido de credenciamento⁴. O PPGE tinha produzido apenas 09 dissertações em oito anos de vida; não possuía um corpo docente permanente e suficiente: poucos doutores em tempo integral, alguns mestres-doutorandos e alguns professores visitantes. Ou a instituição investia na Pós-Graduação ou o Programa desapareceria. Foi um forte puxão de orelha no PPGE e na UNIMEP!

Com o tempo, porém, os critérios avaliativos da CAPES fizeram bem ao Programa. Por sugestão da própria CAPES, que visitou o PPGE em 1981, este desenvolveu esforços progressivos na tentativa de superar suas deficiências. Na avaliação de 1982, 10 anos de PPGE, a CAPES lhe proporcionou uma pequena promoção: conceito D. Na avaliação seguinte, no biênio 1983-84, o Programa conseguiu o Conceito C e no biênio 1985-86, o conceito C+ e a certeza de que entrava definitivamente em fase de consolidação. A partir de 1987 o Programa começa a receber bolsas da CAPES e, em 1988, do CNPq. Finalmente, no início de 1988, o PPGE é credenciado. Credenciar era, então, um ato do Conselho Federal de Educação e significava oficialmente dizer: este programa é um dos nossos, nós confiamos nele, os interessados podem frequentá-lo com toda segurança.⁵

O credenciamento do Mestrado em Educação por cinco anos, pelo CFE, inseriu-se no movimento de sua consolidação como Programa de Pós-Graduação e no contexto do processo de institucionalização da UNIMEP. As condições acadêmicas, físicas, materiais e especialmente de recursos humanos, bem como a

⁴ No Relatório de credenciamento do Mestrado em Educação da UNIMEP, lido e aprovado no CFE, em janeiro de 1988, aparece a informação de que já teria sido negado, ao PPGE, pelo CFE em janeiro de 1980, o primeiro pedido de credenciamento.

⁵ Cf. PUCCL, Bruno. "Pós-graduação em Educação da UNIMEP: 25 anos". In *Impulso*: Revista de Ciências Sociais. Piracicaba: Editora da UNIMEP. Vol 10, nº 21, 1997, p.30.

produção científica docente e discente, atingiram níveis significativos e garantia de continuidade e estabilidade. O relatório de visita ao mestrado, em junho de 1987, elaborado pela Comissão de Avaliação da CAPES — que subsidiou o credenciamento no ano seguinte — expressou suas considerações finais nos seguintes termos:

1). O corpo docente, apesar de reduzido, encontra-se em condições de assegurar o desenvolvimento da proposta do curso, na pesquisa e no ensino e orientação das dissertações; 2). Há um compromisso institucional no sentido de assegurar as condições estruturais necessárias ao desenvolvimento do Programa; 3). A produção científica, tanto do corpo docente como do corpo discente (Dissertações) apresenta uma evolução significativa; 4). O Programa vem oferecendo uma contribuição crescente no Estado de São Paulo e mesmo em outros Estados, no sentido da qualificação de professores e da formação de recursos humanos para o sistema de ensino; 5). Os setores de apoio ao Programa, especialmente o Setor de Editoração e o ACTA⁶, representam um excelente potencial a ser utilizado pelo Programa. Todos estes pontos denotam um avanço na consolidação da proposta pedagógica do curso, favorecendo uma melhor qualidade da formação por ele oferecida. Em realidade, o Programa já se acha consolidado. Recomenda-se assim a concessão do credenciamento solicitado, como incentivo ao aprofundamento deste processo. Recomendamos, também, a continuação e a ampliação do apoio institucional oferecido pela CAPES ao Programa em apreço”.⁷

Assim se manifestou o então Coordenador Geral da Pós-Graduação da UNIMEP:

A consolidação do Mestrado na Universidade Metodista de Piracicaba é fruto do esforço, da seriedade e da persistência ao longo desses 20 anos de existência do curso, de seus coordenadores, docentes, alunos e da própria Reitoria, somadas às avaliações da

⁶ O ACTA (Ação Cultural e Tecnologia Apropriada), Núcleo de Educação Popular, vinculado aos projetos de extensão da UNIMEP.

⁷ CAPES, 1987.

CAPES, sempre indicadoras das oportunidades de avanços, e às interações com os demais programas do país, através das constantes reuniões promovidas pelas agências, ANPED e encontros de Pró-Reitores.⁸

Em 1992, por ocasião da comemoração de 20 anos de mestrado, o PPGE/UNIMEP ousou dar um passo a mais e criou o seu curso de doutorado. A primeira seleção se deu no final de junho de 1992 e a primeira turma iniciou suas atividades acadêmicas em agosto do mesmo ano. A densa experiência de duas décadas de mestrado — manifesta em sua produção científica (na ocasião, 110 dissertações), em seu experiente corpo docente⁹ (completado nesse mesmo ano pelos professores Francisco Cock Fontanella, José Maria de Paiva e Valdemar Sguissardi), nos projetos de pesquisa que orientavam a produção docente e discente —, aliada ao decisivo apoio institucional¹⁰ e ao reconhecimento avaliativo da CAPES, apresentaram condições propícias que permitiram ao PPGE/UNIMEP assumir os desafios acadêmicos e políticos desse novo projeto.

⁸ BARROS, Davi Ferreira. “20 Anos de Pós-graduação: por um salto de qualidade. In *Impulso*: Revista de Ciências Sociais da Universidade Metodista de Piracicaba. Editora da UNIMEP. Vol. 06, nº 12, 1993, p.07.

⁹ Em 1992, o corpo docente era assim constituído: 01 docente em regime de dedicação exclusiva, 09 docentes em regime de tempo integral (40 horas) e seis docentes em regime de tempo parcial (30, 20 e 12 horas). Todos os 16 eram doutores. Os docentes de tempo integral dedicavam 38 horas semanais ao programa de pós-graduação. Eis o corpo docente de então: Tempo integral: Davi Ferreira Barros, Elias Boaventura, Francisco Cock Fontanella, Hugo Assmann, João dos Reis Silva Junior, John Cowart Dawsey, José Maria de Paiva, Júlio Romero Ferreira, Rinalva Cassiano Silva, Valdemar Sguissardi. Tempo parcial: Ademir Gebara, Ademir de Marco, Ely Eser Barreto César, José Amálio de Branco Pinheiro, José Luiz Sigrist, Wagner Wey Moreira.

¹⁰ O apoio institucional se traduziu nas condições de trabalho do corpo docente, no volume de bolsas concedidas pela instituição aos mestrandos do programa (em média 30 bolsas anuais no quinquênio, para um total de cinquenta bolsistas), na ampliação do acervo bibliográfico, no recurso para publicação da produção acadêmica docente e discente, no financiamento de eventos científico-acadêmicos etc.

O doutorado, inicialmente, se orientou por dois eixos temáticos: 1. *Política, planejamento e gestão educacionais e processos pedagógicos*; 2. *História da Educação*. Esses eixos temáticos fertilizavam três linhas de pesquisa: a. *Administração e organização educacional*; b. *Educação, estado e sociedade no Brasil*; c. *Linguagens das Ciências e Linguagens da Educação*.

A partir de 1996, os dois eixos temáticos do doutorado passaram a fertilizar também as áreas de concentração do mestrado; por sua vez as linhas de pesquisa do doutorado se transformaram em núcleos de estudos e pesquisas. Em 1998, mestrado e doutorado se vinculavam organicamente e passaram a ser orientados por dois eixos temáticos: *Teorias educacionais e processos pedagógicos* e *Política e História da Educação*, que, por sua vez, subsidiavam cinco núcleos de estudos e pesquisa: *Corporeidade e Educação Motora*; *Educação em Ciências*; *História da Educação no Brasil*; *Política e Gestão da Educação*; *Processos cognitivos e linguagens pedagógicas*. Em 1999, o Núcleo “*Corporeidade e Educação Motora*” é desativado; em 2000, há uma nova reestruturação no PPGE: os núcleos de estudos e pesquisas continuam cinco, mas são estruturados em nova configuração: *Educação e História*; *Educação em Ciências*; *Filosofia: o Conhecimento e a Educação*; *Política e Gestão da Educação*; *Práticas Educativas e Processos de Interação*. Em 2001, o Núcleo *Educação em Ciências* é desativado e um novo Núcleo é criado *Formação de Professores*.

Uma experiência dinâmica, rica, amadurecida pela lida do dia-a-dia acadêmico, intensamente constituída e vivida pelos seus docentes, discentes e corpo administrativo, foi gerando mudanças, transformações que apontavam na direção de um Programa de Pós- Graduação bem conceituado, interna e externamente à UNIMEP, e produtivo. A partir de 1997, o PPGE foi acolhendo outros docentes provindos, a maioria deles, de universidades públicas, após aposentadoria: Bruno Pucci (da UFSCar) e Roseli Pacheco Schnetzler (da UNICAMP), em 1997; Cleiton de Oliveira e Maria Cecília Rafael de Góes (ambos da UNICAMP), em 1998; Raquel Pereira Chainho Gandini (da UNICAMP), em 1999; Sueli

Mazzilli, em 2000 (Tempo Integral na UNIMEP desde 1980); Roseli Aparecida Cação Fontana (da UNICAMP) e Anna Maria Lunardi Padilha, em 2002. Em 2004, Roseli Aparecida Cação Fontana deixou a UNIMEP e em seu lugar foi contratada Maria Nazaré da Cruz (agosto de 2004). Sueli Mazzilli permaneceu no Programa até final do ano 2006, quando entrou no Plano de Demissão Voluntária. Tivemos também a participação da Prof^a. Heloísa Helena Oliveira de Azevedo, ex-doutoranda do PPGE, que, de agosto de 2005 a fevereiro de 2007, foi docente do Programa e orientou 03 dissertações de mestrado.

Em junho de 2005, o PPGE acolheu 18 mestrandas do curso de Fonoaudiologia da UNIMEP, cujo programa de pós-graduação não tinha sido credenciado pela CAPES. As mestrandas cursaram as disciplinas obrigatórias e optativas do PPGE, readequaram seus projetos de pesquisa à área de educação e desenvolveram as atividades supervisionadas, sob a orientação do Núcleo de Pesquisa *Práticas Educativas e Processos de Interação*. Foram incorporadas ao PPGE, na ocasião, as docentes de Fonoaudiologia da UNIMEP, Cristina Broglia Feitosa de Lacerda e Maria Inês Bacellar Monteiro, ambas doutoras em Educação.

Nestes 48 anos de existência, o PPGE apresentou uma produção científica significativa: 899 dissertações de mestrado (média de 18,7 dissertações por ano) e 282 teses de doutorado¹¹ (média de 10 teses por ano). Mas as coisas não foram sempre assim. O PPGE precisou de 15 anos para atingir sua 50^a dissertação. As outras 849 foram redigidas nos últimos 33 anos.

Nos primeiros anos de mestrado não havia uma preocupação direta com o tempo de conclusão do curso. Alguns, a partir de necessidades pessoais e/ou interesses institucionais, defendiam sua dissertação em prazo mais reduzido; a maioria, porém, envolvida em trabalho docente ou administrativo, sem bolsa de pesquisa,

¹¹ A primeira tese de doutorado, "Modernização e biblioteconomia nova no Brasil", foi defendida por Francisco das Chagas Souza, no dia 24/06/1994, sob a orientação do prof. Francisco Cock Fontanella.

cursou o mestrado em ritmo lento. Há casos exagerados e não são poucos: mestrandos que demoraram 220, 213, 193, 186, 169, 165 meses para defender sua dissertação. 220 meses significam 18 anos e três meses. Em dezembro de 1993 um mestrando defendeu sua dissertação depois de 249 meses de seu ingresso no mestrado: após 20 anos e sete meses.

Com o primeiro Regulamento do Mestrado em Educação, aprovado pelo Conselho Universitário da UNIMEP, em junho de 1978, oficialmente foi estipulado um prazo para cursar o mestrado: até três anos para completar os créditos nas nove disciplinas (Art. 2º, § VI) e mais dois anos para a elaboração e apresentação da dissertação (Art. 30). Portanto, até 5 anos ou 60 meses. Além de que o artigo 2º, § IX assim rezava: “A juízo do Conselho de Coordenação dos Programas de Pós-graduação, os prazos para o término das atividades do Mestrado poderão ser prorrogados”. Mas não estipulava prazo para a prorrogação. O Regulamento do PPGE/UNIMEP de abril de 1987 manteve os mesmos prazos do Regulamento de 1978 para cursar as disciplinas e para a apresentação da dissertação: 5 anos, com possibilidade de prorrogação.

Porém, a partir dos anos 1990, o tempo começa a se tornar mais curto para os pós-graduandos. Na seleção para o mestrado, em 1993, conforme se lê no edital de agosto de 1992, diminuem-se o número das disciplinas (que passam de nove para seis) e também o prazo para o término do curso. Assim diz o folder de seleção daquele ano: “O aluno dispõe de no mínimo três e no máximo oito semestres para cursar os 31 créditos do Programa”. Com as constantes e exigentes avaliações externas pela CAPES e pelos órgãos de financiamento de bolsas, o tempo máximo de defesa da dissertação de mestrado vai diminuindo: no Regulamento de 1997 a duração do curso passa a ser, então, de três a seis semestres letivos, com prorrogação, desde que justificada, de mais um semestre. O Regulamento de 2000 confirmou o prazo estipulado pelo anterior. A partir de 1999, os alunos que receberam bolsa da CAPES ou do CNPq, logo no início do curso, eram obrigados a defender sua dissertação em apenas 24 meses.

E o novo Regulamento dos Programas de Pós-Graduação da UNIMEP, em vigência a partir de 2005, estabelece o prazo para o mestrado de 24 meses, com a possibilidade de uma prorrogação de mais 06 meses. Para o setor de avaliação dos Programas de Pós-Graduação da CAPES a média de 30 meses era considerada muito boa.

Mas, em compensação, os “apressadinhos” sempre existiram. A primeira dissertação do mestrado, por exemplo, foi defendida em apenas 28 meses, em 1974 ¹²; em 1985, tivemos uma dissertação defendida em 21 meses; dez anos depois, uma outra defendida em 18 meses. As duas mais rápidas, porém, ocorreram, uma em 1998, 17 meses, e outra 2001, 15 meses. Esta última dissertação foi defendida por Márcia Aparecida Lima Vieira, ex-professora da Faculdade de Ciências Humanas da UNIMEP.

Um pós-graduando, para integralizar seu curso de Doutorado, até 2015, no PPGE/UNIMEP, deve(ria) cursar 03 disciplinas obrigatórias, 03 disciplinas optativas, 02 disciplinas de Pesquisa (Seminários de Pesquisa) junto a seu Núcleo de Estudos e Pesquisa, desenvolver atividades supervisionadas vinculadas à sua pesquisa (artigos, apresentação de trabalhos em eventos científicos, minicursos, conferências) num total de 03 créditos e, o mais importante de tudo, escrever sua tese de doutorado, participar do exame de qualificação da mesma e defendê-la publicamente. Exige-se de um doutorando a defesa de uma tese que goze de originalidade e dos predicados de um trabalho científico de peso e de fôlego. Para realizar tudo isso, ele dispõe de 48 meses, com a possibilidade de uma prorrogação de até 06 meses. As agências de apoio, em sua totalidade, reconhecem a necessidade desse tempo de pesquisa, de maturação investigativa e reflexiva, e concedem aos doutorandos bolsas que chegam a atingir os 48 meses.

Tempo de parar, de concentrar, de repensar, de expressar o fruto de seu longo trabalho meditativo. Os doutorandos do PPGE/UNIMEP dos anos 2007 e 2008, por exemplo, realizaram seu

¹² Betty Antunes de Oliveira, *Implicações Filosóficas da Tecnologia Educacional: uma experiência brasileira*. Orientador, Dermeval Saviani, 18/11/1974.

doutoramento em 42,90 e 47,14 meses respectivamente; no ano 2012, em 50,67 meses, e, no ano de 2014, em 53,64; foi a média de tempo mais longa até agora. O ideal, para a CAPES, é a média anual de até 48 meses. Em 2015, o PPGE tomou algumas deliberações no sentido de diminuir a média anual de defesa de tese do doutorado, entre elas, propiciar ao doutorando mais um encontro mensal, no terceiro e no quarto semestre de curso, o Seminário de Pesquisa III e o Seminário de Pesquisa IV, uma forma de o pós-graduando manter contato direto com o orientador e com os participantes de seu Núcleo de Pesquisa por mais um semestre. Foi também aperfeiçoado e qualificado o rol de atividades acadêmico-científicas, que devem orientar os doutorandos e os mestrados na obtenção de seus créditos referentes às Atividades Supervisionadas, que correspondem a três créditos no doutorado e a quatro créditos no mestrado. Cito a justificativa da alteração:

O Mestrado, que se cumpre em 24 meses, com a possibilidade de prorrogação de 6 meses, tem seu primeiro ano dedicado quase que exclusivamente a disciplinas e o restante do período ao trabalho da dissertação. Por isto, as *Atividades Supervisionadas* obrigatórias são, em sua maioria, desenvolvidas na própria UNIMEP, visando proporcionar ao mestrando experiências diferentes, porém realizáveis. No Doutorado, pelo teor mesmo do curso e pelo tempo disponível (até 48 meses), enfatizou-se a apresentação e publicação de estudos e pesquisas.¹³

Os resultados das deliberações do PPGE em 2015 já se fizeram notar em 2016, quando a média de defesa das teses dos doutorandos passou a 50,63 meses e, em 2019, a 46,44 meses.

Mas não é essa a atitude das Agências de Apoio e de Avaliação quando se referem ao tempo de duração da pesquisa dos mestrados. O prazo se torna mais veloz, curto, denso. Um pós-graduando, para integralizar o mestrado, deve cursar 02 disciplinas

¹³ As orientações referentes às Atividades Supervisionadas podem ser encontradas no site do PPGE, no item Formulários, subitem Tabela de Atividades Supervisionadas – Ingressantes a partir de 2016.

obrigatórias, 03 disciplinas optativas, 03 disciplinas de Pesquisa (Seminários de Pesquisa) junto a seu Núcleo de Estudos e Pesquisa, desenvolver atividades supervisionadas vinculadas à sua pesquisa (artigos, apresentação de trabalhos em eventos científicos, minicursos, conferências) num total de 04 créditos e, obviamente, escrever sua dissertação de mestrado, participar do exame de qualificação da mesma e defendê-la publicamente. Não se exige de uma dissertação de mestrado originalidade, mas sim um trabalho científico bem estruturado, em que os elementos teórico-metodológicos sejam expostos com clareza, correção e coerência. E o projeto de pesquisa de um mestrando, particularmente em uma universidade confessional como a UNIMEP, em muitos casos, é a primeira experiência séria de uma investigação científica.

Pois bem, a partir dos anos 1999, o tempo de bolsa concedido pelas Agências de Apoio reduziu-se a 24 meses. E o mestrando passa, realmente, os primeiros 12 meses e parte dos outros 06 meses cursando disciplinas, se robustecendo teórica e metodologicamente. É possível se fazer um trabalho teoricamente sério, bem fundamentado, que traga alguma contribuição para a ciência nessas condições? Antes de 1999, o mestrando tinha mais tempo, cerca de três anos e até mais, para amadurecer, pesquisar e expor sua dissertação científica. Nos últimos 10 anos, os mestrandos da CAPES, do CNPq, da FAPESP se viram forçados a correr para não ter que pagar mensalidades suplementares do mestrado em educação da UNIMEP, após seu 24º mês de curso. E há, ainda, uma forma de pressão a mais sobre eles: se não defenderem a dissertação no prazo estipulado pelas agências e, também, pelo Regulamento de Pós-Graduação da UNIMEP, o programa e a própria instituição correm o risco de perder aquela bolsa. Imaginem a situação do mestrando bolsista!

Hoje em dia, um mestrando, ao defender sua dissertação, tem o prazo de um mês ou pouco mais para fazer as modificações sugeridas pela banca examinadora, e para, dias depois, obter seu diploma registrado. Mas não foi sempre assim. Os primeiros cinquenta mestrandos da UNIMEP, que defenderam suas dissertações entre

1974 e março de 1988, nas áreas de concentração Filosofia da Educação e Administração Escolar, só tiveram seu curso de mestrado convalidado em junho de 1989, pelo despacho do Ministro da Educação Carlos Sant'Anna. Foram obrigados aguardar o credenciamento do PPGE, em 1988. Entre eles se encontram Bruno Pucci (defesa: 1976), Elias Boaventura (defesa: 1978), Rinalva Cassiano Silva (defesa: 1981), Cleiton de Oliveira (defesa: 1983), Wagner Wey Moreira (defesa: 1985). Só em 1989 puderam ter seu diploma de mestrado com o carimbo oficial da UNIMEP.

Registra-se na história do PPGE/UNIMEP a inter-relação com outros dois Programas de Mestrado, o de Ciências Sociais (Área de Concentração em História) e o de Letras. Ambos eram coordenados e orientados por docentes quase todos provindos da PUC-SP. O primeiro funcionou de 1973 a 1986, teve oito dissertações defendidas e aproximadamente 60 alunos que terminaram os créditos em disciplinas. O Mestrado de Letras funcionou de 1975 a 1982. Lembramos com admiração de docentes renomados que lecionaram nesses programas: Déa Fenelon, Flávio Kothe, Maria Lúcia Santaella, Cláudio Barriguelli, Holien Gonçalves Bezerra, entre outros. Os alunos do Mestrado em Educação podiam cursar disciplinas de Ciências Sociais e de Letras e vice-versa, desde que houvesse autorização dos coordenadores dos programas. Também era possível a transferência entre programas, com aproveitamento integral ou parcial dos créditos. A desativação dos dois programas se deu fundamentalmente pela dificuldade na composição de um corpo docente específico e pela progressiva diminuição de procura de alunos por esses cursos de mestrado. Quatro mestrandos de Letras se transferiram para o PPGE e defenderam sua dissertação de Mestrado em Educação: Terezinha Specht Fingerut (1985), Benedita Anna Segal (1986), Luiz Hermenegildo Fabiano (1986) e Aurora Dalva de Lima N. Barbosa (1987). Um mestrando de Ciências Sociais se transferiu para o PPGE e ali defendeu sua dissertação: José Antônio Zago (1986). A situação dos outros alunos, que já tinham defendido sua dissertação ou que já haviam concluído os créditos em disciplinas, foi resolvida pela

incorporação desses alunos em programas de mestrados semelhantes existentes na PUC-SP.

O Regulamento de 1978 afirma que cada mestrando terá um “orientador de estudos” (Art. 17) e um “orientador de dissertação” (Art. 19). O primeiro deveria acompanhar o discente na escolha das disciplinas a serem cursadas e em todas as questões relacionadas aos cursos. Não nos esqueçamos de que na vigência dos Regulamentos de 1978 e de 1987, o número de disciplinas era elevado (09) e o mestrando tinha de 01 a três anos para completar os créditos das disciplinas. O “orientador de dissertação” assistia o mestrando em todas as fases de seu trabalho científico, desde a elaboração do projeto até a defesa pública perante a banca examinadora. Esse período podia durar até dois anos. Com a diminuição das disciplinas e do tempo para a defesa do mestrado (Regulamento de 1997, Art.14), com o processo de orientação se iniciando ainda no segundo semestre de curso (1999), com a integração do mestrando em seu núcleo de estudos e pesquisa já a partir do primeiro semestre (2001), a figura do orientador de estudos foi desaparecendo lentamente e a figura do orientador de dissertação foi assumindo as funções anteriores próprias do orientador de estudos. E a presença do orientador na vida acadêmica do orientando se tornou mais forte e solidária.

E quem foram aqueles que empenharam parte significativa de seu tempo de trabalho para orientar as 899 dissertações de mestrado e as 282 teses de doutorado? Um número expressivo de docentes participou do íngreme, mas fundamental, exercício de acompanhar os mestrandos em todos os passos de sua pesquisa: desde a escolha do tema, do referencial teórico até a elaboração final da monografia científica. Destes, alguns se destacaram pela quantidade de mestrandos orientados e, conseqüentemente, pelo empenho extraordinário despendido nesse processo dialógico-científico: Elias Boaventura orientou 56 dissertações; Júlio Romero Ferreira, 45; Hugo Assmann, 44; José Maria de Paiva, 41; Francisco Cock Fontanella, 35; Ademir Gebara e Bruno Pucci, 33; Maria Inês Bacellar Monteiro, 31; Anna Maria Lunardi Padilha, 30; Cleiton de

Oliveira, 29; Maria Guiomar Carneiro Tommasiello, 26; Wagner Wey Moreira, 23; Valdemar Sguissardi e Roseli Schnetzler, 22; Rinalva Cassiano Silva e Maria Cecília Góes, 21; Cristina Broglia Feitosa de Lacerda, 20; Raquel Gandini, 18; José Luiz Sigrist e Maria Nazaré da Cruz, 17; Davi Ferreira Barros, 15; José Amálio de Branco Pinheiro, Célia Margutti do Amaral Gurgel, Rosália Maria de Aragão, Maria Cecília Carareto Ferreira e João dos Reis Silva Júnior, 14; Sueli Mazzilli, 13; Cesar Romero Amaral Vieira, 12; John C. Dawsey, 11; Renata Cristina Oliveira Barichello Cunha, Andreza Barbosa e Luzia Batista de Oliveira Silva, 10; Cláudia Beatriz de Castro Nascimento Ometto e Thiago Borges de Aguiar, 09; Gláucia Uliana Pinto, 08; Belarmino César G. da Costa, 07; Luiz Antônio Calmon Nabuco Lastória, 06; Ida Carneiro Martins, Tânia Barbosa Martins e Allan da Silva Coelho, 05; Cléia Maria da Luz Rivero, Roseli Aparecida Cação Fontana, Selma Borghi Venco e Renata Pucci, 04; Josiane Maria de Souza, Antônia Dalla Pria Bankoff, Heloísa Helena Oliveira de Azevedo, Nilce Maria Altenfelder Silva de Arruda Campos, Rita de Cássia A. Nespoli Ramos e Karina Garcia Mollo, 03; José Lima Junior, Marilena Aparecida de Souza Rosalen e Luciana Haddad Ferreira, 02; Raimundo Donato do Prado Ribeiro e Carolina José Maria, 01 orientação.

Mas há ainda inúmeros outros docentes que contribuíram com o PPGE na orientação de seus mestrandos. Entre eles destacamos, Dermeval Saviani (02), Antônio Joaquim Severino (02), Maria Lúcia Santaella Braga (02), Roberto Armando Ramos de Aguiar (08), Sílvio Donizetti Gallo (06), Ademir de Marco ¹⁴ (07), Roseli Aparecida Cação Fontana (04), Lucília Augusta Reboredo (02). Detalhes interessantes: o prof. Ely Eser Barreto César, mesmo envolvido pelas múltiplas atividades da Vice-Reitoria Acadêmica, foi docente do PPGE, de março de 1988 a dezembro de 1992, e

¹⁴ Ademir de Marco, Licenciado em Psicologia pela UNIMEP (1979) e Doutorado em Anatomia/Neuroanatomia Humana pela USP (1990), foi docente do PPGE/UNIMEP de 1992 a 2002. Orientou 7 mestrandos no PPGE/UNIMEP. Faleceu no dia 05 de junho de 2020, aos 66 anos de idade, como docente aposentado da UNICAMP.

orientou a pesquisa de um mestrando ¹⁵; Paulo Freire lecionou no PPGE no 2º semestre de 1983 e participou da banca de mestrado de Jorge Luis Cammarano Gozález, em maio de 1983; Rubens Alves lecionou no PPGE do 1º semestre de 1975 ao 2º semestre de 1976; O saudoso Neidson Rodrigues foi docente no PPGE do 2º semestre de 1977 ao 1º semestre de 1978; e Pedro Goergen, do 1º semestre de 1989 ao 1º de 1990; o ex-Reitor da UNIMEP, Clóvis Pinto de Castro, defendeu a dissertação de mestrado no PPGE em outubro de 1992, sob a orientação do prof. Elias Boaventura. E sabem quem defendeu a dissertação de mestrado no PPGE em 1992, sob a orientação do prof. Júlio Romero Ferreira? Nosso ex-Reitor, prof. Gustavo Jaques Dias Alvim, recentemente falecido.

E as 282 teses de doutorado, quem as orientou? Orientar uma produção científica de doutorado exige do profissional mais experiência de estudos, de pesquisa científica e de, pelo menos, 2 orientações de mestrados. Ei-los: Bruno Pucci, 26 orientações; José Maria de Paiva, 24; Francisco Cock Fontanella, Elias Boaventura e Roseli Schnetzler, 18; Cleiton de Oliveira, 17; Valdemar Sguissardi, 15; Raquel Gandini e Maria Cecília Góes, 12; Hugo Assmann, 11; Maria Nazaré da Cruz, 10; Ademir Gebara, 09; Renata Cristina Oliveira Barichello Cunha e Cesar Romero Amaral Vieira, 08; Anna Maria Lunardi Padilha e Maria Inês Bacellar Monteiro, 07; Júlio Romero Ferreira, Maria Cecília C. Ferreira e Thiago Borges de Aguiar, 06; Maria Guiomar Carneiro Tommasiello 07; Rinalva Cassiano Silva, 04; Rosália Maria Ribeiro de Aragão, Roseli Aparecida Cação Fontana e Telma Regina de Paula Souza, 03; José Amálio de Branco Pinheiro, João dos Reis Silva, Wagner Wey Moreira, Sueli Mazzilli, Cristina Broglia Feirosa de Lacerda e Luzia Batista de Oliveira Silva, Andreza Barbosa e Tânia Barbosa Martins, 02; Célia Margutti do Amaral Gurgel, Richard Pae Kin, Luiz Antonio Calmon Nabuco Lastória, Belarmino Cesar G. da Costa, José Camilo dos Santos Filho, Selma Borghi Venco, Nelson Carvalho Marcelino, Roberta Cortez Gaio e

¹⁵ Rosana Vaghetti Luchese, *O domínio da língua materna e o exercício da cidadania*. Orientador: Ely Eser Barreto César, defesa em 02 de dezembro de 1992.

Cláudia Beatriz de Castro Nascimento Ometto, Glaucia Uliana Pinto, Allan Coelho, 01 orientação.

Mas o trabalho de orientação de um docente de pós-graduação não se resume à sua relação com o seu orientando. Acontece a todo momento, na sala de aula, nos corredores, nos simpósios de dissertações e teses e, particularmente, nas bancas de qualificação e de defesa das dissertações e teses. O PPGE/UNIMEP -- por congregar as atividades da pós-graduação em um mesmo espaço, em que se localizam as salas de aula, os gabinetes dos docentes, os laboratórios de pesquisa, a secretaria, os corredores hospitalares --, se transformou em um ambiente formativo privilegiado.

Importante também é a figura do coordenador do programa de pós-graduação. Escolhido entre seus pares, tem ele inúmeras funções internas (intermediar as atividades de ensino, pesquisa, orientação, extensão e administração dos docentes, discentes e setores administrativo do programa) e externas (responder pelo programa junto aos órgãos superiores da universidade e junto aos órgãos públicos, financiadores e avaliadores do programa). No primeiro Regulamento do PPGE, 1978, o Art. 14 estabeleceu, formalmente e pela primeira vez, as funções do coordenador do Programa de Pós-graduação em Educação na UNIMEP. Afirmou também, em seu Art. 8º, que as atividades dos programas de mestrado estão diretamente vinculadas ao Conselho de Coordenação do Ensino e Pesquisa (e não aos Centros e a seus Conselhos então vigentes), por intermédio da Comissão de Ensino de Pós-graduação e Extensão. Apresentou ainda, no Art. 10, o Coordenador Geral dos Programas de Pós-graduação, como um dos especialistas e dos assessores do Conselho de Ensino e Pesquisa, que deve coordenar todas as atividades discentes e docentes dos Programas de Pós-graduação da UNIMEP. É de se notar que, em 1978, existiam apenas os programas de mestrado em Educação, Ciências Sociais (História) e Letras, e, normalmente, o Coordenador do Programa de Pós-graduação em Educação era o Coordenador Geral dos Programas de Pós-graduação da UNIMEP.

O saudoso José Luiz Sigríst nos fala que, entre os objetivos da proposta de transformar as Faculdades Integradas do Instituto Educacional Piracicabano na Universidade Metodista de Piracicaba, estava a criação de um Centro de Pós-graduação, com prioridade para a área de Educação ¹⁶. Na verdade, a Pós-graduação não chegou a funcionar formalmente como um Centro na estrutura da UNIMEP, mas possuía prerrogativas semelhantes aos Centros (que congregavam cursos, departamentos, funcionários e docentes) e o Coordenador Geral dos Programas de Pós-graduação tinha atribuições próximas a um Diretor de Centro. O Regulamento de 1987 retomou *ipsis literis* as figuras do Coordenador Geral dos Programas de Pós-graduação e do Coordenador do Programa de estudos de Pós-graduação em Educação. Nesse momento só existia um mestrado, o de Educação. Dez anos depois, o Regulamento do PPGE de 1997 parece atribuir um poder maior ao Colegiado do Programa e a seu Coordenador. Rezava o Art. 3º “As atividades do Programa de Pós-graduação em Educação estão subordinadas ao respectivo Colegiado, sendo administradas pelo seu Coordenador”. Apenas no Art. 4º há uma referência ao “Coordenador Geral de Pós-graduação”, que certamente continuava sendo o vínculo de ligação entre o Programa e o Conselho de Ensino e Pesquisa: “O Colegiado do Programa, vinculado à Coordenação Geral de Pós-graduação, presidido pelo Coordenador, é constituído por todos os professores que desenvolvem atividades de docência, orientação e pesquisa e por um representante discente de cada Curso”.

Essa experiência de uma autonomia expressiva, desenvolvida na longa e difícil história deste Programa se viu subitamente restringida, em 1999, quando então o PPGE, sob a orientação dos Estatutos da UNIMEP, se transforma em um curso, vinculado a uma faculdade, com todas as atribuições, mas também

¹⁶ SIGRIST, José Luiz. 10 anos de Mestrado em Educação da UNIMEP. In *Impulso: Revista de Pesquisa e Reflexão da UNIMEP*. Piracicaba: Editora da UNIMEP. Ano I, nº 1, 1º semestre de 1987, p.36.

com todas as dependências e especificidade de um curso de graduação. As decisões internas do PPGE, referentes a disciplinas, à estrutura de núcleos, à distribuição de aulas e outras, teriam também que passar pelo Conselho da Faculdade de Educação, na época, antes de ir para o Conselho de Ensino e Pesquisa. Só anos depois o PPGE foi percebendo a estrutura paralisante que a nova configuração da UNIMEP lhe impunha. Ainda assim, o Regulamento do PPGE/UNIMEP, elaborado pelos docentes do Programa e aprovado pelo Conselho Universitário em abril de 2000, não faz menção alguma a essa nova estrutura de poder. Já não existia mais o Coordenador Geral do Pós-graduação e o PPGE passa a ter dois órgãos administrativos: o seu Conselho de Curso (que não é mais formado por todos os docentes) e a Assembleia de Curso, nos termos dos Estatutos da UNIMEP. O novo Regulamento dos Programas de Pós-graduação da UNIMEP, aprovado em 2004, bem como as Normas Específicas do Programa de Pós-graduação em Educação da UNIMEP, aprovado em maio de 2006, mantém a figura do Coordenador do Programa, explicita suas atribuições e competências (Art. 7º).

Mas quem foram os coordenadores que durante os 48 anos ajudaram a tecer, com o apoio de seus pares, no consenso e na tensão das atividades acadêmicas, essa densa e fecunda história de vida coletiva que foi o PPGE/UNIMEP? Seu primeiro dirigente foi o professor Newton Aquiles Von Zuben, da PUC-SP, que semanalmente, com mais três colegas, como vimos, viajava da capital para o interior para aqui semear os primeiros germens de pesquisa e de pós-graduação. Von Zuben ficou na coordenação do Programa apenas um ano, de agosto de 1972 a agosto de 1973. Depois transferiu-se da PUC-SP para a UNICAMP e teve que deixar a coordenação para outro colega seu, Geraldo Tonaco, também da PUC-SP, que ocupou o cargo, apenas formalmente, de agosto de 1973 até fevereiro de 1974. Severino substituiu Tonaco e ficou na coordenação do Programa de março de 1974 a dezembro de 1975.

Seu sucessor foi o professor José Luiz Sigrist, que, desde agosto de 1973, já ocupava, na prática, o cargo de Coordenador

Geral dos Programas de Pós-graduação da UNIMEP. A partir de janeiro de 1976 até o final de 1987, José Luiz Sigríst acumulou os cargos de Coordenador Geral dos Programas de Pós-graduação da UNIMEP e Coordenador do Programa de Pós-graduação em Educação. Foram doze longos anos de coragem, de desafios e de confiança na possibilidade de transformar um programa de pós-graduação, frágil, incipiente, com poucos recursos humanos e materiais, num programa reconhecido e credenciado pela CAPES. Foi nesse período (1980) que o PPGE tentou pela primeira vez seu credenciamento, mas não obteve resultado satisfatório. A negação do credenciamento pela CAPES, por um lado foi um balde de água gelada na cabeça daqueles que até então lutaram pelo avanço e pelo reconhecimento desse Programa; mas, por outro lado, as recomendações da CAPES foram fundamentais para que o PPGE, liderado por Sigríst e com apoio da administração superior da UNIMEP, erguesse a cabeça, reforçasse seu quadro docente próprio, reformulasse sua estrutura de funcionamento e, oito anos depois, conseguisse seu primeiro credenciamento. Sigríst ¹⁷ só deixou a coordenação do PPGE/UNIMEP e se transferiu para a UNICAMP, tempo integral, no final de 1987, quando então a visita da Comissão da CAPES tinha indicado, para o Conselho Federal de Educação, o credenciamento do PPGE.

Júlio Romero Ferreira conduziu o Programa de 1988 até 1990, mas já, anteriormente, cooperava com Sigríst na coordenação do PPGE. E logo no início de sua gestão colheu uma das vitórias mais importantes de um Programa em uma universidade confessional: o primeiro credenciamento do PPGE por cinco anos, em 1988. Professor Davi Ferreira Barros foi o sexto coordenador do Programa. Sua gestão se desenvolveu de 1991 a 1994. Foi nesse período que o PPGE, assumindo sua história e suas perspectivas,

¹⁷ José Luiz Sigríst faleceu em agosto de 2014. Na Revista Comunicações, do PPGE/UNIMEP, Vol. 10, N. 02 (2003), há uma entrevista com o prof. José Luiz Sigríst, feita pelos docentes Júlio Romero, Cleiton de Oliveira e Bruno Pucci.

fortaleceu o nome da UNIMEP, com a criação do Programa de Doutorado em Educação (1992).

Valdemar Sguissardi foi coordenador do PPGE, de janeiro de 1995 a julho de 1996. Teve papel de destaque no fortalecimento do doutorado e na inter-relação do PPGE/UNIMEP com os outros PPGEs e com a CAPES.

Para substituí-lo foi indicada Rinalva Cassiano Silva, que coordenou o Programa de agosto de 1996 até o final de 1998. Rinalva foi fundamental na constituição de um sólido corpo docente dedicado integralmente ao Programa. Durante sua gestão o PPGE obteve a avaliação B da CAPES tanto para o mestrado quanto para o doutorado. Em 1998, sob sua coordenação, foi firmado o Convênio institucional entre a UNIMEP e a UNIVALE - - Universidade do Vale do Rio Doce -- Governador Valadares, MG, com o propósito de capacitar docentes daquela instituição no Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNIMEP. O projeto destinou-se exclusivamente à formação de uma turma e teve a extensão de 30 meses (março/1999 a agosto/2001). Esse trabalho foi desenvolvido pelo corpo docente do PPGE segundo as diretrizes científico-acadêmicas deste Programa. As atividades de docência foram realizadas nos campi da UNIMEP (seis créditos em disciplinas) e da UNIVALE (18 créditos em disciplinas). O processo de orientação ocorreu essencialmente no campus da UNIMEP, no âmbito dos Núcleos de Estudos e Pesquisas. A seleção de 20 mestrandos foi feita em dezembro de 1998, iniciando-se as atividades no mês de março de 1999. Vale esclarecer que todas as disciplinas, mesmo as desenvolvidas no campus da UNIVALE, foram ministradas pelos professores do PPGE/UNIMEP. Dos 20 inscritos, 18 concluíram o curso com sucesso até o início de 2002. Houve uma desistência e um falecimento. A avaliação dos resultados deste Convênio pelo Colegiado do Programa mostrou que ele cumpriu plenamente seus objetivos, tanto pelo número de concluintes, quanto pela qualidade dos trabalhos realizados. Verificou-se também que as titulações se deram em prazo médio inferior ao do Programa até esta data: quase

todas as dissertações dos docentes da UNIVALE foram defendidas dentro do prazo estipulado de 30 meses.

Professor Júlio Romero Ferreira, por decisão unânime dos docentes assume, em 1999, outra vez a coordenação do PPGE, juntamente com a direção da Faculdade de Educação. Sob sua coordenação, os docentes se comprometem coletivamente na vontade de suplantar os pontos deficientes do Programa, apontados pela avaliação da CAPES (nota 03), e de atribuir ao PPGE o *status* que ele merecia. A luta não foi em vão! Na avaliação trienal seguinte (2000) o PPGE/UNIMEP se destaca entre os 12 melhores Programas de Pós-graduação em Educação do Brasil: Programa nota 5! Na avaliação dos triênios 2001-2003 e 2004-2006, o PPGE manteve a avaliação 05 da CAPES e se propôs, no momento, avançar em direção ao 06.

Bruno Pucci se tornou o décimo coordenador do PPGE. Assumiu o cargo em fevereiro de 2001 e administrou o Programa até o final de 2006. De 2001 a 2003, acumulou o cargo de Diretor da Faculdade de Educação. Durante sua gestão ocorreu o aniversário de 30 anos do PPGE, em 2002, com a edição de uma coletânea comemorativa ¹⁸ e com a organização de um evento científico que teve participação expressiva dos docentes e discentes, bem como de ex-docentes e de ex-alunos do PPGE. No início de sua gestão foi realizado o 1º. Simpósio de Dissertações e Teses do PPGE, que, no ano de 2019, atingiu sua 19ª. realização. Em dezembro de 2006, final de sua gestão, se deu a grave crise da UNIMEP, culminando com a demissão de 148 docentes da instituição e, entre eles, seis do PPGE: Ademir Gebara, Bruno Pucci, Francisco Cock Fontanella, Júlio Romero Ferreira, Maria Cecília Carareto Ferreira e Roseli Pacheco Schentzler. Os professores demitidos, através de seu sindicato, da ADUNIMEP, do apoio dos alunos, dos outros docentes e de recursos judiciais, conseguiram suspender as demissões; mas três

¹⁸ Bruno Pucci, Cleiton de Oliveira, José Maria de Paiva, Raquel Pereira Chainho Gandini (Orgs.). *Trinta anos de Pós-Graduação em Educação: ensaios, dissertações e teses*. Piracicaba: Editora da UNIMEP, 2002.

colegas do PPGE, Francisco Cock Fontanella¹⁹, Júlio Romero Ferreira²⁰ e Maria Cecília Carareto Ferreira²¹, não quiseram retornar e se afastaram da UNIMEP. Ademir Gebara²², alguns meses depois nos deixou e foi para a UFPE, como professor visitante. Hugo Assmann, por questões de saúde, já tinha encerrado suas atividades no PPGE no final de 2005²³. Ou seja, no prazo de um ano e poucos meses, o PPGE perdeu cinco de seus experientes professores, no interior de uma longa crise financeira e política na UNIMEP. A crise da UNIMEP de dezembro de 2006 insere-se num movimento de redução da autonomia da Universidade, que se desenvolverá nos anos seguintes, levando a novas demissões massivas de docentes e funcionários, desta vez, em dezembro de 2017, em julho de 2018 e em dezembro de 2019, e na administração acadêmica da UNIMEP pela Rede Metodista.

Quem teve que administrar a crise do PPGE, a partir dos inícios de 2007, foram o prof. Cleiton de Oliveira, seu 11^o coordenador, os docentes que permaneceram no Programa e os pós-graduandos. Anos difíceis! ²⁴ Em fevereiro de 2007, após visita

¹⁹ Francisco Cook Fontanella foi docente do PPGE de 1992 até 2007, especialista em Kant, orientou 18 teses de doutorado e 35 dissertações de mestrado.

²⁰ Júlio Romero Ferreira, docente do PPGE-UNIMEP de 1986 até 2007, duas vezes coordenador do PPGE, orientou 6 teses de doutorado e 45 dissertações de mestrado.

²¹ Maria Cecília C. Ferreira, docente do PPGE de 1999 a 2007, orientou 06 teses de doutorado e 14 dissertações de mestrado.

²² Ademir Gebara, docente do PPGE, orientou 9 teses de doutorado e 33 dissertações de mestrado.

²³ Hugo Assmann faleceu no dia 22 de fevereiro de 2008 em São Paulo, no hospital onde estava internado. Há uma entrevista com Melsene Ludwig, esposa de Hugo Assmann, sobre sua vida e obras, com o título “Da Teologia da Libertação à Educação para a Sensibilidade”. O texto se encontra na Revista Comunicações, do PPGE/UNIMEP, Ano 15, N. 01 e 02 (2008). Os entrevistadores foram Cleiton de Oliveira, Bruno Pucci e Christine Betty. Hugo Assmann foi orientador de 11 teses de Doutorado e de 44 dissertações de Mestrado no PPGE.

²⁴ Sobre a crise na UNIMEP, consultar o livro *Comunicado Importante: Memórias da resistência*, organizados por Elias Boaventura, Leila Jorge, Suzana Amyuni & Valdemar Sguissardi, editado em Piracicaba, pela Jacinta Editores, 2007, 286 p.

ao PPGE dos professores Robert Verhine (UFBA) e Clarilza Prado (PUC-SP), representantes da Área de Educação da CAPES, e o acordo com a Reitoria da UNIMEP, foi elaborado o “Plano de Gestão do PPGE: 2007--2009”, com o objetivo de adotar medidas de curto e médio prazo para o restabelecimento das condições administrativo-acadêmicas do Programa, entre elas: 1. a redução de cinco para quatro núcleos no PPGE, com a aglutinação de História e Filosofia no Núcleo de Estudos e Pesquisas História e Filosofia da Educação. A nova estrutura de Núcleos de Estudos e Pesquisa do PPGE ficou assim configurada: Formação de Professores; Política e Gestão da Educação; Práticas Educativas e Processos de Interação; História e Filosofia da Educação; 2. A incorporação ao PPGE, mediante edital, de docentes da UNIMEP, já colaboradores do Programa, para suprir suas necessidades urgentes em termos de docência, orientação e pesquisa.

Nesse sentido, o Núcleo Formação de Professores ficou constituído com as docentes: Roseli Pacheco Schnetzler, Maria Nazaré da Cruz e Cristina Broglia Feitosa de Lacerda. A partir de agosto de 2009, com a saída de Cristina Lacerda, o Núcleo teve o ingresso de Renata Cristina Oliveira Cunha, por concurso público.

O Núcleo História e Filosofia da Educação se compôs, inicialmente, com os professores Elias Boaventura, Bruno Pucci, José Maria de Paiva; e, a partir do primeiro semestre de 2009, recebeu o professor César Romero Amaral Vieira. Foi aberto concurso público para a contratação de mais um docente de Filosofia da Educação para o início de 2010.

O Núcleo Política e Gestão da Educação assim se constituiu: professores: Valdemar Sguissardi, Cleiton de Oliveira e Raquel Pereira Chainho Gandini. No final de 2009, Valdemar Sguissardi se aposentou e foi aberto concurso público para suprir sua vaga, no início de 2010.

E o Núcleo Práticas Educativas e Processos de Interação ficou composto com as professoras Anna Maria Lunardi Padilha, Maria Cecília Rafael de Góes, Maria Guiomar Carneiro Tomazello (20 horas) e Maria Inês Bacellar Monteiro. Maria Cecília Góes também

se aposentou no final de 2009 e, no primeiro semestre de 2010, foi aberto concurso público para suprir sua vaga.

As saídas dos professores Maria Cecília Rafael de Góes ²⁵ e Valdemar Sguissardi ²⁶, em 2009, da mesma maneira que a saída, em 2007, dos professores Júlio Romero, Maria Cecília e Francisco Fontanella, sem dúvida, se tornaram para o PPGE desafios de difícil solução. Professores experientes, colaboradores constantes, amantes do PPGE, semeadores de harmonia e de vibração incomensuráveis, deixaram um espaço insubstituível entre nós. Mas, os remanescentes continuaram a levar avante a construção de um Programa de Pós-Graduação de qualidade e de vida. ²⁷

A partir de julho de 2009, Maria Nazaré da Cruz assumiu a direção de nosso Programa, como a 12^a. Coordenadora, com muito entusiasmo e dedicação, e continuou a desenvolver seu trabalho nesse ritmo até março de 2013. Em sua gestão, o grande desafio da coordenação referia-se à continuidade do Programa e à manutenção de sua excelência acadêmica, considerando-se o acelerado processo de renovação do quadro docente desencadeado pelas aposentadorias de professores experientes (metade do quadro docente permanente do programa foi renovado, entre 2009 e 2013). Foi também durante sua gestão que ocorreu um longo processo de discussão do Projeto Pedagógico do PPGE, que foi

²⁵ Maria Cecília Góes foi docente do PPGE de 1998 até 2009, orientou 11 teses de doutorado e 21 dissertações de mestrado, no PPGE-UNIMEP. E mesmo depois de desligada do Programa, continuou participando assiduamente dos encontros do Núcleo Práticas Educativas e Relações Sociais no Espaço Escolar e não Escolar até o ano de 2019.

²⁶ Valdemar Sguissardi foi docente do PPGE-UNIMEP de 1992 até 2009, orientou teses de 15 doutores e dissertações de 22 mestres. A Revista do PPGE, *Comunicações*, v. 18, n. 01, de 2011, publicou o *Dossiê Valdemar Sguissardi*, organizado por Bruno Pucci, Cesar Romero e Cleiton de Oliveira.

²⁷ No dia 07 de janeiro de 2012 perdemos o professor Elias Boaventura, do Núcleo História e Filosofia da Educação, que faleceu aos 74 anos de idade. Elias orientou 56 dissertações de Mestrado e 18 teses de doutorado. Elias foi o Reitor mais ousado e democrático que dirigiu a UNIMEP. Na Revista *Comunicações*, Vol. 21, n. 3, 2014, foi publicado o Dossiê *Homenagem ao Professor Elias Boaventura*.

finalizado no início de 2013, com a proposição de alterações curriculares e normativas que começaram vigorar a partir de 2015. E uma das normas específicas do PPGE, aprovadas pelo Conselho Universitário em 2014, diz respeito ao prazo para realizar o Exame de Qualificação, Art. 28:

§ 1º O aluno de mestrado deverá realizar seu exame de qualificação no prazo máximo de 20 meses após o início do curso.

§ 2º O aluno de doutorado deverá realizar seu exame de qualificação no prazo máximo de 36 meses após o início do curso.

Além disso, em 2011, foi assinado um convênio DINTER, entre a UNIMEP e a UNIS Varginha, para que 10 mestres daquela IES se formassem como doutores no PPGE/UNIMEP; no início de 2012, os professores da UNIS começaram a participar das atividades científicas e acadêmicas do PPGE. As disciplinas do curso foram ministradas na UNIS de Varginha (1º. e 3º. Semestre) e na UNIMEP/Piracicaba, 2º. Semestre. Os doutorandos da UNIS participaram do processo de orientação e das outras atividades exigidas pelo PPGE em Piracicaba. E, no 1º. Semestre de 2016, oito dos 10 ingressantes no doutorado em 2012 defenderam sua tese de doutorado. Foi uma experiência muito enriquecedora não apenas enquanto solidariedade do Programa na formação dos doutores da UNIS, mas também pela presença dos doutorandos da UNIS na UNIMEP. No contexto dessa experiência formativa, sobretudo após 2016, inúmeras instituições públicas e particulares de outros estados brasileiros mostraram-se interessadas em estabelecer parcerias nas modalidades MINTER e DINTER com o PPGE/UNIMEP.

No segundo semestre de 2012, o PPGE completou 40 anos de Mestrado e 20 anos de Doutorado e durante todo o semestre aconteceram comemorações referentes a essas datas, entre elas, conferências, exposições de fotografias sobre os acontecimentos e sobre os docentes e discentes do Programa, apresentações musicais. Ainda no segundo semestre de 2012, o doutor pesquisador Mateu Cabot, da Universidade das Ilhas Baleares, Espanha, com apoio da

FAPESP, permaneceu vinculado a nosso Programa, como pesquisador visitante, durante 4 meses, participando de reuniões de pesquisas, ministrando palestras e aulas, assessorando cientificamente o Grupo de Pesquisa Teoria Crítica e Educação, bem como o PPGE como um todo.

Em março de 2013, o prof. Dr. Cesar Romero Vieira assumiu a coordenação do PPGE como seu 13^o. Coordenador e com novos problemas a serem enfrentados. No final de 2012, os professores Cleiton de Oliveira ²⁸, no PPGE desde 1998, e Raquel Gandini ²⁹, no PPGE desde 1999, optaram por deixar o Programa e ingressaram no Plano de Demissão Voluntária. Sem dúvida foram duas perdas significativas para o Programa e, particularmente, para o Núcleo Política e Gestão. 2012 era o último ano do triênio de avaliação da CAPES, 2010-2012. Foram contratadas em seus lugares as professoras Andreza Barbosa e Ivanise Monfredini, que iniciaram suas atividades em abril de 2013. No final do primeiro semestre deste ano tivemos mais surpresas: a profa. Selma Borghi Venco ³⁰ ingressou como docente na UNICAMP e teve que nos abandonar; a profa. Ivanise não permaneceu nem mesmo um semestre conosco. Mas esse difícil ano de 2013, pelos acontecimentos e tensões vividas no contexto do PPGE e da UNIMEP, nos trouxe uma boa notícia: mantivemos o conceito 5 no triênio 2010-2012. O anúncio da boa nova pela CAPES só aconteceu no dia 10 de dezembro de 2013.

²⁸ Cleiton de Oliveira, aluno da segunda turma do curso de Pedagogia da UNIMEP (1967), mestre em Educação pela UNIMEP (1983), docente do PPGE-UNIMEP de 1998 até 2012, orientou 17 teses de doutorado e 29 dissertações de Mestrado no PPGE-UNIMEP. Na Revista Comunicações, Vol. 22, n. 02, de 2015, foi publicada a entrevista com o prof. Cleiton, com o título “A trajetória profissional e intelectual no campo da política e gestão educacional: diálogo com Cleiton de Oliveira”; seus entrevistadores foram Bruno Pucci, Maria Nazaré da Cruz e Cesar Romero.

²⁹ Raquel Gandini, docente do PPGE de 1999 até 2012, editora da Revista Comunicações, de 2000 a 2008, orientou 12 teses de doutorado e 18 dissertações de mestrado.

³⁰ Selma Borghi Venco foi docente do PPGE/UNIMEP de 2010-2013. Orientou 1 tese de doutorado e 4 dissertações de mestrado.

O PPGE, em suas reuniões mensais do segundo semestre de 2013, -- a partir de uma nova composição dos docentes do Programa e sentindo a necessidade de fortalecimento de sua estrutura de Núcleos de Pesquisa, por meio do aumento do número de participantes e da valorização das novas articulações de interesses temáticos que se constituíam em seu quadro docente --, reestruturou seus Núcleos de Estudos e Pesquisa, que, no final do ano se transformaram em três, cada um com cinco doutores permanentes, e passaram a ter os seguintes nomes e configurações:

Trabalho Docente, Formação de Professores e Políticas Educacionais: investiga problemas relativos à formação de professores e às políticas educacionais tendo como eixo articulador o trabalho docente, tomado em suas dimensões cotidiana e subjetiva bem como em seus condicionantes sociopolíticos. Suas investigações abarcam desde a educação infantil até o ensino superior e buscam compreender o trabalho docente a partir de quatro vertentes: políticas públicas, organização e gestão escolar, formação inicial e continuada, cotidiano escolar. Seus docentes: Roseli Pacheco Schnetzler, Maria Nazaré da Cruz (coordenadora), Renata Cristina Oliveira Barrichelo Cunha, Andreza Barbosa. E, a partir de 2014, Tânia Barbosa Martins se incorporou aos docentes do Núcleo.

Práticas Educativas e Relações Sociais no Espaço Escolar e não Escolar: seu propósito é, concebendo as práticas educativas como práticas sociais, contribuir para a compreensão da formação do sujeito educando nas condições escolares e não escolares. Os estudos realizados têm como principal referência teórica a abordagem histórico-cultural e orientam-se para a investigação de processos de desenvolvimento humano; estudos sobre educação escolar; trabalho educativo em diferentes contextos sociais; educação especial; educação e desigualdades sociais; linguagem, leitura e escrita; educação em ciências e matemática e educação ambiental. Seus docentes são: Anna Maria Lunardi Padilha, Maria Guiomar Carneiro Tommasiello (Coordenadora), Maria Inês Bacellar Monteiro e Cláudia Beatriz de Castro Nascimento Ometto. E, a partir de fevereiro de 2014, Ida Carneiro Martins. No segundo

semestre de 2014, Cláudia Beatriz Ometto nos deixou e ingressou como docente na UNICAMP; e, no segundo semestre de 2015, foi contratada Gláucia Uliana Pinto. Em fevereiro de 2016, Ida Carneiro Martins nos deixou.

História e Filosofia da Educação: tem por objetivo o estudo e a pesquisa da história da educação e das bases filosóficas das teorias e práticas educacionais. Constituem suas temáticas: fundamentos históricos, filosóficos e políticos da educação; teorias epistemológicas, éticas e estéticas da educação; teoria crítica e educação; história das instituições escolares; história dos sujeitos educadores; história e filosofia das reformas educacionais no Brasil e América Latina; novas tecnologias e educação. Seus docentes são: José Maria de Paiva, Bruno Pucci, César Romero Amaral Vieira, Luzia Batista de Oliveira Silva e Thiago Borges de Aguiar, contratado em 2013. Em 2015, Luzia Batista de O. Silva ³¹ trocou a UNIMEP pela Universidade de São Francisco e em seu lugar foi contratado, por concurso público, Allan da Silva Coelho, que, em 2016, se tornou o coordenador do Núcleo. Antes dele o coordenador era Thiago Borges de Aguiar. No final de 2016, José Maria de Paiva, após participar das atividades de nosso Programa, como docente, pesquisador e orientador, durante 24 anos, desde a criação do doutorado, em 1992, ingressou no Plano de Demissão Voluntária e se afastou das atividades acadêmicas. Somos-lhe muito gratos por tudo o que fez pelo PPGE, inclusive como um dos criadores da Revista Comunicações. ³²

Em 2014, O PPGE/UNIMEP comemorou os vinte anos de sua revista científica, *Comunicações*, com uma edição comemorativa de 217 páginas. Criada em junho de 1994, tendo como seu primeiro editor José Maria de Paiva, a revista se propunha inicialmente a publicar artigos de professores e, sobretudo, de pós-graduandos do Programa.

³¹ Luzia Batista de O. Silva foi docente do PPGE/UNIMEP de 2010 a 2015. Orientou 2 teses de doutorado e 10 dissertações de mestrado.

³² José Maria foi orientador de 23 teses de doutorado e de 41 dissertações de mestrado.

Trazia o subtítulo “Caderno do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNIMEP”. Por três anos, de 1994 a 1996, os cadernos eram editados semestralmente. Nos seis primeiros números escreveram artigos na revista do PPGE 55 pós-graduandos e 10 doutores docentes. À medida que os artigos científicos passaram a ter valor destacado na avaliação dos programas de Pós-graduação, *Comunicações* foi se afirmando como revista científica nacional e passou a despertar mais interesse dos pesquisadores em educação e também empenho mais decisivo dos docentes do PPGE, particularmente na composição de seu conselho editorial.

É de se destacar a realização, em setembro de 1997, do Encontro Nacional de Editores de Revistas Universitárias, na UNIMEP, promovido por José Maria de Paiva, com a finalidade de discutir a situação das revistas e buscar soluções para os problemas, entre os quais: rede de consultores e de articulistas; permuta; financiamento; normas de editoração; apoio institucional. Participaram do evento 35 instituições, além do INEP e do ANDES³³. A primeira avaliação da *Comunicações*, realizada pela CAPES, em 2000, atribuiu à revista o conceito C. Em junho de 2001, Raquel Gandini assumiu a Presidência da Comissão Editorial da Revista e deu a ela um novo formato e um novo dinamismo. Auxiliada por docentes e discentes do PPGE, Raquel e sua equipe conseguiu “profissionalizar” a revista, tanto no que se refere aos procedimentos de avaliação dos artigos quanto à modernização do seu projeto gráfico. *Comunicações* foi avaliada pela CAPES com o Conceito B2, que manteve até início de 2018. Raquel permaneceu como editora da revista até 2008, quando então nova Comissão Editorial foi indicada pela Reitoria da UNIMEP, tendo como Presidente e editora Maria Inês Barcellar Monteiro. Na gestão de Maria Inês destacam-se as seguintes atividades: Em 2009 a revista passou a ser disponibilizada na forma *online* pelo sistema OJS

³³ PAIVA, José Maria de. “Comunicações: Apontamentos sobre sua História”. In *Comunicações: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Metodista de Piracicaba*. Ano 21, n. 03 (Edição Especial), 2014, p. 7-9.

(Open Journal Systems); Ampliação das bases de indexação da revista de 4 para 15: 7 internacionais e 8 nacionais. Em 2014 a Revista passou a publicar três números por ano (quadrimestral); houve um aumento no número de artigos publicados em cada número, passou de 7 para 14. Em 2013 todos os artigos que foram publicados na forma *online*, desde 2008, passaram a ter o código DOI – *Digital Object Identifier System*. Comunicações teve ainda 3 Dossiês premiados pela CAPES: o primeiro em 2013, “*Educação das relações étnico-raciais e educação em comunidades remanescentes de quilombos*”, coordenado por Anna Padilha; o segundo, em 2015, “*A Educação Ambiental e a Escola*”, coordenado por Maria Guiomar Tommasiello; e o terceiro, em 2016, “*Educação especial na perspectiva inclusiva*”, coordenado por Maria Inês Bacellar Monteiro. A partir do segundo semestre de 2015, Thiago Borges de Aguiar assumiu a Presidência da Comissão Editorial e a Editoria da Revista *Comunicações*. A professora Andreza Barbosa assumiu a Editoria no segundo semestre de 2017, permanecendo até abril de 2019, quando Thiago volta a assumir a posição. Em 2016, a revista passou a constar da base de dados Educ@, da Fundação Carlos Chagas, o que foi uma grande conquista do trabalho desenvolvido ao longo da editoria da professora Maria Inês. A partir da avaliação 2013-2016, publicada em 2017, a *Comunicações* foi classificada pelo Qualis-CAPES como B1 na área de Educação. A revista teve, seguindo a tendência dos dossiês premiados pela CAPES, um crescimento na publicação de artigos de autores estrangeiros, especialmente se considerarmos os dossiês “*Investigações sobre as práticas de C&T*”, 2017, com autores portugueses e o dossiê “*Norbert Elias e Educação*”, 2017 e 2018, com autores de quatro países diferentes. Hoje, a *Comunicações* publica 15 artigos por edição (45 artigos por ano), está indexada em sete bases/indexadores internacionais e nove bases/indexadores nacionais. Em 2019, a Comissão Editorial da Revista *Comunicações* passou a ser presidida por Rita de Cássia Antonia Nespoli Ramos e, de acordo com a nomenclatura nova, seu Qualis/CAPES é A3.

No segundo semestre de 2019, o PPGE realizou seu XIX Simpósio de Dissertações e Teses. O evento, que acontece anualmente desde 2001, constitui-se em momento importante de intercâmbio tanto com os pesquisadores e professores dos programas congêneres da região, quanto com os pesquisadores e professores de áreas correlatas (Economia, História, Psicologia, Filosofia, Comunicação, Direito etc.) da UNIMEP. Nele são apresentados e debatidos os projetos dos mestrandos e doutorandos que se encontram em fase imediatamente anterior à sua qualificação. O Simpósio se efetiva com estrutura similar à de um congresso, com bancas simultâneas por período, durante dois dias. Cada banca é composta de um docente do próprio Programa, que assume a função de coordenador da sessão, e de dois professores convidados, sendo um de outra área de conhecimento da própria UNIMEP e outro de Programa de Pós-Graduação em Educação de outra universidade. Todos os participantes das bancas recebem previamente os resumos expandidos (cerca de cinco páginas) dos projetos, disponíveis também, na abertura do evento, para todos os participantes docentes e discentes. No XIX Simpósio foram apresentados, analisados e debatidos os trabalhos de 27 pós-graduandos, sendo 13 doutorandos e 14 mestrandos.

Merecem ser narradas na história do PPGE, as atividades que docentes seus desenvolveram, a convite da CAPES, em prol dos inumeráveis Programas de Pós-Graduação em Educação de nosso país. No triênio 2001-2003, Júlio Romero Ferreira integrou a Comissão de Avaliação dos Programas de Pós-Graduação, sob a coordenação de José Silvério Baia Horta (UFF). No triênio 2004-2006, Valdemar Sguissardi participou da mesma Comissão de Avaliação, sob a coordenação de Robert Vehine (UFBA). Já nos triênios 2007-2009 e 2010-2012, foi Bruno Pucci quem fez parte da referida Comissão, sob a coordenação de Clarilza Prado (PUC-SP). Em 2012 e 2013, Bruno Pucci por indicação da mesma coordenadora, desenvolveu atividades de Acompanhamento Institucional do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Pará. Cleiton de Oliveira participou da

Comissão de Análise e Julgamento da Área de Educação do Prêmio CAPES de Tese, Edição 2010; Bruno Pucci fez parte da mesma Comissão nas Edições de 2008 e 2014. Cleiton de Oliveira participou também, em 2013, a convite da CAPES, da Comissão de Classificação de Livros na área de Educação. Thiago Borges de Aguiar participou, no primeiro semestre de 2019, da Comissão de Avaliação dos Periódicos Acadêmicos da Área da Educação, referentes aos anos 2017/2018.

Outra menção a ser destacada é a presença da docente do PPGE, Renata Cristina Oliveira Cunha, como Coordenadora de Pesquisa e Pós-Graduação da UNIMEP, na gestão de Gustavo Jaques Alvim, Reitor da universidade, no período 2015-2016. É a primeira vez - desde os anos 1973-1987, quando, então, José Luiz Sigrist ocupou o cargo de Coordenador Geral dos Programas de Pós-graduação da UNIMEP - que uma docente do PPGE é convidada a participar da referida coordenação, tão importante para o desenvolvimento dos Programas de Pós-Graduação *stricto sensu* desta Instituição. Com o afastamento do Prof. Gustavo Alvim da Reitoria da UNIMEP e com a escolha do Prof. Márcio de Moraes como novo Reitor da UNIMEP, no segundo semestre de 2016, Renata Cristina continuou no cargo de Coordenadora de Pesquisa e Pós-Graduação da UNIMEP até maio de 2017, quando, então, solicitou afastamento da função para se dedicar mais intensamente às atividades do PPGE. Em seu lugar foi nomeado o prof. Cesar Romero Amaral Vieira, em junho de 2017, que teve, para ocupar essa nova função, de abandonar a coordenação do PPGE. Cesar assumiu a Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação em um momento muito difícil, justamente no semestre em que aconteceram a greve dos docentes, funcionários e discentes da UNIMEP, as tensões posteriores entre a academia e a rede, as demissões. Cesar permaneceu no cargo até fevereiro de 2018, quando, então, solicitou afastamento da função.

Thiago Borges de Aguiar, escolhido como o 14º. Coordenador do PPGE/UNIMEP, em junho de 2017 teve que administrar, em sua gestão, dois conjuntos de atividades que se contrapunham na

história do PPGE: a comemoração dos 45 anos do Programa e os acontecimentos referentes à crise da UNIMEP em agosto de 2017, com a conseqüente greve dos docentes e a demissão de professores do PPGE em dezembro desse mesmo ano.

Em relação aos 45 anos do PPGE, foram realizadas atividades acadêmico-científicas com a presença de ex-docentes, que, de uma forma ou outra, ajudaram construir a história e a vitalidade de nosso Programa. A programação das atividades comemorativas foi elaborada pelos docentes Andreza Barbosa e Bruno Pucci e pelo doutorando Thiago Antunes. Destacamos algumas dessas atividades e a participação dos ex-professores:

– No dia 18/10, quarta-feira, no período da tarde, tivemos a presença de dois ex-docentes do PPGE, Francisco Cock Fontanella e Valdemar Sguissardi, que, no contexto de uma mesa-redonda, desenvolveram o tema “Memórias, Experiências e Aprendizagens no PPGE/UNIMEP”. Fontanella foi docente do PPGE de 1992 a 2007 (16 anos), orientou as teses de 18 doutores e as dissertações de 35 mestrandos. Valdemar Sguissardi foi docente do PPGE de 1992 a 2009 (18 anos), foi coordenador do Programa de janeiro de 1995 a julho de 1996; orientou 15 doutores e 22 mestres. A mesa foi coordenada pela docente do PPGE Roseli Pacheco Schnetzler.

– No dia 18/10, à noite, no Salão Nobre da UNIMEP, Campus Taquaral, em conferência aberta a toda a comunidade acadêmica, os professores Antônio Joaquim Severino (UNINOVE) e Dermeval Saviani (UNICAMP), fundadores do PPGE/UNIMEP em agosto de 1972, expuseram o tema “O PPGE na UNIMEP: importância da pós-graduação para a consolidação da pesquisa na Universidade”. Severino foi docente do PPGE de agosto de 1972 a dezembro de 1975; foi coordenador do PPGE de março de 1974 a dezembro de 1975; orientou duas mestrandas no Programa. Saviani foi docente do PPGE UNIMEP de agosto de 1972 ao final do 1º semestre de 1975; orientou as duas primeiras dissertações de mestrado do Programa. A mesa foi coordenada pelo prof. Bruno Pucci, atual decano do PPGE.

– No dia 22/11/17, dia de Santa Cecília, as duas Cecílias, ex-docentes do PPGE, Maria Cecília Rafael de Góes e Maria Cecília Carareto Ferreira, nos brindaram com a exposição de suas memórias, experiências e aprendizagens no PPGE/UNIMEP. Foram momentos de muita emoção e, ao mesmo tempo, formativos sobretudo para os pós-graduandos e para os docentes novos do Programa, ao ouvirem as experiências e os testemunhos vividos e produzidos pelas docentes nos anos em que trabalharam conosco. Maria Cecília de Góes foi docente do PPGE de 1998 a 2009 (12 anos), orientou 12 teses de doutorado e 21 dissertações de mestrado. Maria Cecília C. Ferreira, docente do PPGE de 1999 a 2007 (9 anos), orientou 06 teses de doutorado e 14 dissertações de mestrado. E o coordenador da mesa foi nosso ex-colega Cleiton de Oliveira, docente do PPGE de 1998 a 2012 (15 anos), orientador de 17 teses de doutorado e de 29 dissertações de Mestrado. Foi, sem dúvida, uma tarde de gala para os participantes da conferência. Logo depois da exposição das duas Cecílias, os docentes, discentes e funcionários do PPGE/UNIMEP participaram da fotografia oficial do Programa, no gramado que dá entrada ao Bloco 7 do Campus Taquaral. O sorriso no rosto de todos anunciava as alegrias e as saudáveis recordações de tempos imemoráveis de nosso Programa, ouvidos minutos atrás.



Foto de docentes, discentes e secretárias do PPGE/45 anos, em novembro de 2017

Por outro lado, como vimos, o segundo semestre de 2017 não foi apenas de comemoração aos 45 anos do PPGE; foram, sobretudo, momentos de lutas e de tensões pela forma administrativa como a UNIMEP estava sendo administrada, de fora, pela Rede Metodista. Destacamos alguns desses momentos:

– Agosto de 2017 – Greve dos docentes, funcionários e alunos da UNIMEP contra a intervenção da Rede na academia e contra o esfacelamento da autonomia universitária. Outros problemas mais específicos favoreceram a movimentação dos acadêmicos: o constante atraso de pagamentos; a desativação do sistema anterior de informática e a instalação do sistema *Totus*, que não possibilitava a matrícula dos alunos, impedia o trabalho dos docentes no registro de suas presenças na universidade e o registro da presença dos alunos nas salas de aulas e outros inconvenientes que não tínhamos com o sistema anterior. O estado de greve perdurou de 08 a 22 de agosto e só foi suspenso por um acordo feito no TRT entre os representantes da Rede e o Sindicato dos Docentes e dos funcionários. Foram dias de atividades reivindicativas, mas também de atividades formativas como as assembleias lotadas pelas três categorias e as aulas públicas ministradas pelos docentes da UNIMEP. É de se destacar a imensa faixa de 100 metros elaborada pelos discentes, docentes e funcionários, com os dizeres: *A Universidade somos nós*. E também a passeata realizada pelos acadêmicos até a Câmara Municipal de Piracicaba e o apoio dos vereadores à nossa causa.

– No contexto da greve da UNIMEP o reitor Márcio de Moraes foi demitido por tomar atitudes que se contrapunham às orientações da Rede Metodista. Em seu lugar assume a reitoria o professor Fabio Josgrillberg, como reitor *pro tempore*.

– O sistema *Totus* não funcionou até o final do semestre; um número significativo de alunos da UNIMEP e, especificamente do PPGE, não conseguiram fazer suas matrículas nas disciplinas que frequentavam; por sua vez, os docentes só obtiveram a relação dos alunos de suas disciplinas no mês de dezembro, por ocasião da atribuição da nota final.

– No final do mês de outubro, a ADUNIMEP e o SIMPRO, com base na inoperância do sistema *Totus*, dos atrasos de salários dos docentes e dos funcionários, do não pagamento do FGTS e da ingerência da rede nas decisões acadêmicas, convocaram uma nova assembleia, com a proposta de retomar a greve de agosto. A Assembleia rejeitou a proposta de paralização naquele momento, devido ao avanço das atividades acadêmicas no decorrer do semestre; apesar dos problemas gerados pelo sistema e das dificuldades encontradas pelos docentes e pelos alunos, o semestre caminhava em direção ao cumprimento de suas exigências básicas.

– E no dia 07 de dezembro de 2017, 11 anos após a “dezembrada de 2006”, em que a Reitoria da UNIMEP demitiu cerca de 145 docentes, entre os quais seis do PPGE, acontece algo semelhante na UNIMEP: cerca de 50 docentes foram demitidos sumariamente da Instituição, entre eles cinco docentes do PPGE/UNIMEP: Roseli Schnetzler, Maria Guiomar, Anna Padilha, Maria Nazaré da Cruz, Allan Coelho. A primeira atitude dos docentes que permaneceram no Programa, sob a liderança do Coordenador, foi atender aos alunos que ficaram órfãos de seus orientadores, alguns em tempo de defesa de seus trabalhos científicos, outros em processo normal de desenvolvimento de suas pesquisas. E a segunda atitude do PPGE foi o propósito de continuar a história de luta e de conquistas que ele foi construindo em seus 46 anos de existência.

O coletivo dos docentes da UNIMEP, com apoio jurídico, conseguiu, em meados de março de 2018, a reintegração dos colegas demitidos, a possibilidade de ele (elas) retornarem à casa que tanto ajudaram a construir. Allan Coelho foi o único colega demitido do PPGE que reingressou no Programa, retomando suas atividades anteriores. Infelizmente as outras colegas não quiseram retornar; preferiram continuar fora da Instituição. Perdemos, pois, de uma vez só as colegas: Roseli Schnetzler (docente do PPGE desde 1997, com orientação de 22 dissertações de Mestrado e de 18 teses de doutorado), Maria Guiomar Tomaziello (no PPGE, desde 1998, com orientação de 26 mestrados e 5 doutorados), Anna Maria Padilha (no PPGE desde 2002, com orientação de 30 mestrados e 7 doutorados) e Maria Nazaré da Cruz (no PPGE desde 2004, com

orientação de 17 mestrados e 10 doutorados). Ficamos por demais entristecidos com o não retorno de nossas colegas. Entendemos perfeitamente suas razões e opções. E nos conscientizamos de que a melhor maneira de homenageá-las era continuar a luta, agora mais desafiante, na manutenção de um PPGE que honra a história que as colegas demitidas ajudaram a construir.

O Ano letivo de 2018 foi muito difícil e prenhe de tensões e inseguranças. Com o afastamento das colegas, os Núcleos passaram a ser preenchidos por quatro docentes cada um e os orientandos das docentes demitidas foram assumidos pelos docentes que permaneceram no Programa e pelos novos docentes que ingressaram. Ou seja, o PPGE passou de 15 para 12 professores permanentes. E os Núcleos de Estudos e Pesquisas iniciaram o ano com a seguinte constituição:

– **História e Filosofia da Educação:** docentes: Allan da Silva Coelho (Coord.), Bruno Pucci, Cesar Romero Amaral Vieira e Thiago Borges de Aguiar; 26 alunos de mestrado e doutorado;

– **Trabalho Docente, Formação de Professores e Políticas Educacionais:** docentes: Andreza Barbosa (Coord.), Renata Cristina Barrichelo Cunha e Tânia Barbosa Martins e 1 docente colaboradora: Renata Helena Pin Pucci ³⁴; 27 alunos de mestrado e de doutorado. Este Núcleo que tinha perdido as docentes Maria Nazaré da Cruz e Roseli Schnetzler e, ao final do primeiro semestre de 2018, também perdeu a professora Renata Cristina Barrichelo Cunha, que se desligou da UNIMEP e ingressou, por concurso, no Centro Universitário Salesiano de São Paulo, em Americana;

– **Práticas Educativas e Relações Sociais no Espaço Escolar e não Escolar:** Docentes: Glaucia Uliana Pinto (Coord.), Maria Inês Bacellar Monteiro e 1 docente colaboradora: Maria Cecília Rafael de Góes. 21 alunos de mestrado e de doutorado. Com o

³⁴ A professora Renata Helena Pin Pucci, como bolsista de pós-doutorado PNPd/CAPES, participou de forma sistemática do desenvolvimento de projetos de pesquisa, atividades de ensino, de orientação de alunos de mestrado conforme definidas pela Portaria da CAPES nº 81, de 03/06/2016.

desligamento das professoras Anna Maria Padilha e Maria Guiomar Tommasiello, no final de 2017, em maio de 2018, ingressaram no Núcleo, as professoras Rita de Cássia Antônia Nespoli Ramos e Telma Regina de Paula Souza, ambas já docentes da Faculdade de Ciências Humanas da UNIMEP.

Lamentamos registrar o falecimento da doutoranda Cláudia Colla Ribas, no mês de maio de 2018, em acidente de trânsito, quando a aluna voltava para a sua cidade, após o término das aulas que ela frequentava durante a semana no PPGE.

No início de julho de 2018, mês de férias dos docentes e dos discentes da UNIMEP, mais uma leva de docentes e funcionários desta Instituição foram sumariamente demitidos, entre eles os docentes do PPGE Bruno Pucci, Maria Inês Monteiro e Telma Regina de Paula Souza. Os três docentes receberam a notícia de suas demissões através de um telegrama. Permaneceram afastados das atividades do PPGE/UNIMEP até novembro de 2018, quando então, por meio de um processo judicial e de negociação entre o Sindicato dos Professores de Campinas e a Rede Metodista, sob a direção e orientação da juíza do Trabalho Dra. Bruna Muller Stravinski, os referidos docentes optarem ou pela demissão voluntária ou pelo ingresso na carreira nova dos docentes da UNIMEP. Bruno Pucci e Telma Regina de Paula Souza optaram pelo ingresso na carreira nova e foram readmitidos na UNIMEP como docentes horistas, vinculados ao PPGE, em novembro de 2018. Maria Inês Monteiro³⁵ preferiu ingressar no Plano de Demissão Voluntária.

Em dezembro de 2018, o professor Allan da Silva Coelho iniciou seu estágio de pós-doutorado no *Centre d'études en sciences sociales du religieux da École des hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris, com a supervisão de Michael Löwy, licenciando-se da instituição por doze meses.

³⁵ Maria Inês Monteiro foi docente da UNIMEP de 1997 a 2018 e vinculada ao PPGE/UNIMEP de 2005 a 2018. Orientou 07 teses de doutorado e 31 dissertações de mestrado. Foi editora da Revista Comunicações, do PPGE/ UNIMEP, de 2008 a 2015.

Em novembro de 2018, por um novo processo de seleção externa e de credenciamento interno, foram preenchidas as duas vagas do *Núcleo Trabalho Docente, Formação de Professores e Políticas Públicas*. Ingressaram no PPGE, no referido núcleo, em março de 2019 as docentes Claudia da Silva Santana ³⁶, professora de Pedagogia, na UNIMEP, desde os anos 2000 e Luciana Haddad Ferreira, por concurso público.

No *Núcleo Práticas Educativas e Relações Sociais no Espaço Escolar e não Escolar*, para a vaga de Maria Inês Bacellar foi chamada, em novembro de 2018, a professora Karina Garcia Mollo ³⁷, classificada no processo seletivo anterior. Em março de 2019, a docente Glaucia Uliana Glaucia Pinto, por decisão pessoal, deixou o PPGE UNIMEP e em seu lugar assumiu as funções de docente do PPGE a professora Carolina José Maria ³⁸, classificada no processo seletivo anterior. Em abril de 2019, a docente Andreza Barbosa ³⁹, desligou-se da UNIMEP e ingressou, por concurso, no Centro Universitário Salesiano de São Paulo, em Americana. Em fevereiro de 2019, Belarmino Cesar Guimarães da Costa ⁴⁰, passou a fazer

³⁶ Claudia da Silva Santana, graduada em Pedagogia pela UNIMEP, Mestre em Educação pelo PPGE/UNIMEP, docente da UNIMEP desde 1994. Foi coordenadora do curso de Pedagogia da UNIMEP (1999-2002/2007-2009) e Diretora da Faculdade de Ciências Humanas da UNIMEP (2010-2014). Foi Reitora *Pro Tempore* da UNIMEP nos anos 2018-2019.

³⁷ Karina Garcia Mollo, graduada em Psicologia (2002) pela UNIMEP. Mestre em Educação (2007) e Doutora em Educação (2013) pelo PPGE/UNIMEP. Docente no Curso de Psicologia da UNIMEP, desde 2013. Docente do PPGE/UNIMEP desde 2018.

³⁸ Carolina José Maria, licenciada em Ciências – Habilitação em Química, pela UNIMEP (2005), doutora em Educação pelo PPGE/UNIMEP (2013). Docente do PPGE/UNIMEP desde 2019

³⁹ Andreza Barbosa, docente do PPGE/UNIMEP de 2013 a 2019. Foi orientadora de duas teses de doutorado e de 10 dissertações de mestrado.

⁴⁰ Belarmino Cesar Guimarães da Costa, graduado em Comunicação Social-Habilitação em Jornalismo pela UNIMEP (1983); docente da UNIMEP desde 1993; foi coordenador do Curso de Jornalismo (1994-2002), Diretor da Faculdade de Comunicação (2003-2014) e da Faculdade de Comunicação e Informática (2015-2018). Atualmente também é docente do PPGE/UNIMEP. Já orientou 6 mestrados e 1 doutorado no PPGE/UNIMEP.

parte do Núcleo de Estudos e Pesquisa História e Filosofia da Educação. Em agosto de 2019, a docente Renata Helena Pin Pucci passou de colaboradora para docente efetiva do PPGE.

Em setembro de 2019, O professor Danilo Rodrigues Pimenta ingressou como bolsista de pós-doutorado PNPd/CAPES, vinculado ao Núcleo de Estudos e Pesquisas História e Filosofia da Educação, e participou de forma sistemática do desenvolvimento de projetos de pesquisa, atividades de ensino e de orientação de alunos de mestrado, conforme definido pela Portaria da CAPES nº 81, de 03/06/2016. Em novembro de 2019, após finalizar suas orientações, a professora Maria Cecília R. de Góes solicitou afastamento da categoria de professora colaboradora.

Allan Coelho ⁴¹ retornou de seu estágio de pós-doutorado no início de dezembro de 2019 e em março de 2020 se afastou da UNIMEP, como docente do PPGE, e ingressou, por concurso, na Universidade de São Francisco, em Itatiba, SP. Em dezembro de 2019, Bruno Pucci e Telma Regina de Paula Souza, ⁴² após 1 ano de estabilidade, foram novamente demitidos como docentes da UNIMEP.

Thiago Borges de Aguiar deixou a coordenação do PPGE, por decisão pessoal, em fevereiro de 2019, após um ano e oito meses de gestão. Thiago soube administrar com competência e lucidez esses difíceis anos de intervenções externas à UNIMEP, de demissões de docentes do PPGE e de contratação de novos docentes, de extinção de faculdades e de outros percalços vividos em sua gestão. Cesar Romero assumiu, pela segunda vez, a coordenação de nosso Programa de Pós-Graduação em março deste mesmo ano. É o 15º Coordenador do PPGE/UNIMEP.

No ano de 2019, os professores Belarmino Cesar Guimarães da Costa, Rita Antonia Nespoli Ramos e Thiago Borges de Aguiar tomaram parte na Comissão de Publicações da Editora UNIMEP. O

⁴¹ Allan Coelho permaneceu no PPGE/UNIMEP de 2015 a 2020. Nesse período orientou 1 tese de doutorado e 5 dissertações de mestrado.

⁴² Telma Regina de Paula Souza, docente na UNIMEP, no curso de Psicologia de 1986 até 2019. Trabalhou no PPGE/UNIMEP em 2018 e em 2019. Orientou 3 dissertações de mestrado.

professor Thiago Borges de Aguiar presidiu a Comissão de Bolsas e teve como parceiros de trabalho nesta comissão os professores Cesar Romero Amaral Vieira e Karina Garcia Mollo. As professoras Tânia Barbosa Martins e Karina Garcia Mollo integraram o Comitê Científico, enquanto o professor Thiago Borges de Aguiar fez parte da Comissão do Sistema de Bibliotecas da UNIMEP. O professor Thiago Borges de Aguiar também presidiu o Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos, do qual também é membro a professora Luciana Haddad Ferreira. O professor Cesar Romero Amaral Vieira é membro do Grupo de Trabalho (GT) de revisão e atualização do Plano de Desenvolvimento Institucional – PDI e do Colegiado de Coordenadores dos Programas de Pós-Graduação da UNIMEP e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNIMEP

No ano de 2020, o PPGE iniciou suas atividades acadêmicas e científicas com os seguintes docentes: *Núcleo História e Filosofia da Educação*: Belarmino Cesar Guimarães da Costa (Coord.), Cesar Romero Amaral Vieira, Thiago Borges de Aguiar e Danilo Rodrigues Pimenta (Bolsista e Professor colaborador); *Trabalho Docente, Formação de Professores e Políticas Educacionais*: Luciana Haddad Ferreira (Coordenadora); Tânia Barbosa Martins; Claudia da Silva Santana; e Renata Helena Pin Pucci; *Práticas Educativas e Relações Sociais no Espaço Escolar e não Escolar*: Rita de Cássia Antônia Nespoli Ramos (Coordenador em 2020); Carolina José Maria; Karina Garcia Mollo.

A partir de maio de 2020, com o agravamento da crise sanitária gerada pela Covid-19, as atividades acadêmicas do PPGE/UNIMEP passaram a ser realizadas a distância, através de links digitais.

Entre os objetivos do PPGE-UNIMEP presentes no relatório enviado à CAPES em 1987, deparamos com o seguinte: “qualificar recursos humanos para o ensino superior da própria instituição e de outras instituições de ensino superior do interior do Estado de São Paulo”. Lemos no texto de Sigrist, por ocasião dos dez anos do PPGE, parte do mesmo objetivo, que aqui queremos destacar: “a

articulação do Programa com o Plano de Capacitação docente da Universidade”. Se formos acompanhar a trajetória de nossos mestrandos e de nossos doutorandos, poderemos observar que o PPGE/UNIMEP está atingindo plenamente seu objetivo: formar docentes e pesquisadores que atuem nas atividades acadêmicas das instituições superiores do interior paulista, principalmente na UNIMEP. Pelos dados por nós levantados, cerca de 100 docentes-mestres e 40 docentes-doutores da UNIMEP defenderam o mestrado e/ou o doutorado no Programa. Só por isso já valeu a pena ter sido criado o PPGE!

Resgatar a história do PPGE/UNIMEP é resgatar, nestes 48 anos de vida, as infindáveis inter-relações estabelecidas entre docentes e discentes, no interior das salas de aulas, no solitário trabalho de orientação e de produção de dissertação, nas conversas dos corredores ou no cafezinho da galeria, nas intermináveis reuniões do colegiado do programa, nos momentos festivos das defesas de tese, no grito e nos rojões pela nota cinco, e, também, nos últimos anos, nos momentos tensos e difíceis das crises e das saídas de colegas. Mas, em todos esses momentos há a presença do humano, da esperança, da dedicação, da ousadia. As secretárias do PPGE e bolsistas-trabalho nos ajudaram a colher as múltiplas informações expostas neste ensaio. Solícitas sempre, não obstante a carga pesada dos trabalhos acadêmico-administrativos, elas nos traziam dados e informações novas para compor este texto. Aliás, sem elas, dificilmente este Programa seria nota cinco! São tantas as Ivones, as Elaines e as Julianas que passaram e ainda estão por aqui, e que, no silêncio de suas vidas e na competência de seus trabalhos, auxiliam a nós, docentes e discentes, a ser mestres e doutores, mas antes de tudo, colegas, companheiros, servidores. Mas merece uma medalha de ouro a nossa querida Elaine Xavier Pereira, que há 25 anos dedica seu trabalho e empenho em prol de nosso PPGE, com doçura, assiduidade e competência, não obstante as intempéries da vida. Essa menina não tem igual!

Esta é a minha última atualização do Histórico do PPGE, iniciado há muitos anos atrás. É, e sempre foi, uma prova de

reconhecimento e de gratidão por tudo aquilo que a UNIMEP, particularmente o PPGE, fez por mim, tanto em minha primeira passagem por esta instituição, como tempo integral (1977-1985), quanto em meu retorno em 1996 até 2019. Foram, pois 31 anos como docente, pesquisador e orientador de mestrandos, de doutorandos, de iniciantes à pesquisa nesta universidade. Mas minha relação com a UNIMEP é anterior a 1977; em 1972 já tinha cursado, nesta instituição, Letras: Português-Literatura (1972-1974), Especialização em Literatura Brasileira (1975), Mestrado em Educação (1972-1976) e lecionado, como professor-horista, Introdução à Filosofia e Métodos e Técnicas de Pesquisa, nos anos 1974-1976. Na UNIMEP vivi, pois, cerca de 36 anos, lecionei inúmeras disciplinas vinculadas à área da Educação e da Filosofia, orientei 26 doutorandos, 33 mestrandos e 20 graduandos e iniciantes à pesquisa. Além de que fui coordenador do PPGE por seis anos (2000-2006); e diretor da Faculdade de Educação por 2 anos (2001-2002). Trabalhei também em outras 3 universidades: na Instituição Toledo de Ensino, em Botucatu (1975-1977), na Universidade Federal de Mato Grosso, em Cuiabá (1985-1986), na Universidade Federal de São Carlos (1986-1996). Em todas elas me senti bem e fui muito bem acolhido. Mas nunca trabalhei em um ambiente tão agradável, intenso e formativo quanto na UNIMEP. Nesta instituição realizei as experiências acadêmico-científicas mais gratificantes de minha vida. Tive a felicidade de conviver com dirigentes e com colegas extraordinários como Elias Boaventura, Eli Eser, Gustavo Alvim, José Luiz Sigrist, Valdemar Sguissardi, Júlio Romero, Cleiton de Oliveira e tantos outros. A minha gratidão à UNIMEP, pelo que ela representa em minha vida, é intensa, imensa. É verdade que os últimos anos vividos nesta instituição foram difíceis e perturbados; é verdade também que fui demitido três vezes: na dezembro de 2006, em julho de 2018 e em dezembro de 2019. Mas esses acidentes de trabalho não tiram o brilho e a força de minha experiência no PPGE/UNIMEP. Gratidão eterna!

Piracicaba, julho de 2020

Para terminar. A filosofia, segundo a única maneira pela qual ela ainda pode ser assumida responsavelmente em face do desespero, seria a tentativa de considerar todas as coisas tais como elas se apresentariam a partir de si mesmas do ponto de vista da redenção. O conhecimento não tem outra luz além daquela que, a partir da redenção, dirige seus raios sobre o mundo; tudo o mais exaure-se na reconstrução e permanece uma parte da técnica. Seria produzir perspectivas nas quais o mundo analogamente se desloque, se estranhe, revelando suas fissuras e fendas, tal como um dia, indigente e deformado, aparecerá na luz messiânica. Obter tais perspectivas sem arbítrio nem violência, a partir tão somente do contato com os objetos, é a única coisa que importa para o pensamento. É a coisa mais simples de todas, porque a situação clama irrecusavelmente por esse conhecimento, mais ainda, porque a perfeita negatividade, uma vez encarada face a face, se consolida na escrita invertida de seu contrário. Mas é também o inteiramente impossível, porquanto pressupõe um ponto de vista afastado – ainda que só um pouquinho – do círculo mágico da existência, ao passo que todo conhecimento possível não só deve ser extorquido do que existe, de modo a chegar a ser obrigatório, mas se vê por isso mesmo marcado pela mesma deformação e pela mesma indigência a que pretende se subtrair. Quanto maior é a paixão com que o pensamento se fecha contra seu condicionamento por amor ao incondicionado, tanto mais inconsciente, e por isso mais fatal, é o modo pelo qual ele fica entregue ao mundo. Até mesmo sua própria impossibilidade tem que ser por ele compreendida, a bem da possibilidade. Mas, diante da exigência que a ele se coloca, a própria pergunta pela realidade ou irreabilidade da redenção é quase que indiferente. (ADORNO, *Minima Moralia*, 1992, p. 215-216).



ISBN 978-65-5869-128-0



9 786558 691280