



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

ANA CRISTINA MOREIRA PESSÔA

***IMAGENS DE SERTÃO* NOS TRAÇOS DE ELOMAR**
FIGUEIRA MELLO E CÂNDIDO PORTINARI:
UMA EXPERIÊNCIA COMPARADA

Salvador

2020

ANA CRISTINA MOREIRA PESSÔA

***IMAGENS DE SERTÃO NOS TRAÇOS DE ELOMAR
FIGUEIRA MELLO E CÂNDIDO PORTINARI:
UMA EXPERIÊNCIA COMPARADA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade
Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de
Doutora em Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dra. Evelina Hoisel.

Salvador

2020

Pessôa, Ana Cristina Moreira.

Imagem de sertão nos traços de Elomar Figueira Mello e Cândido Portinari: uma experiência comparada / Ana Cristina Moreira Pessôa. - 2020.

187 f.: il.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Evelina Hoisel.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2020.

1. Literatura comparada. 2. Arte e literatura. 3. Mello, Elomar Figueira, 1937- - Crítica e interpretação. 4. Mello, Elomar Figueira, 1937- . Auto da Catingueira. 5. Portinari, Cândido, 1903-1962 - Crítica e interpretação. 6. Portinari, Cândido, 1903-1962 - Retirantes - Exposições. 7. Brasil, Nordeste - Na literatura. I. Hoisel, Evelina. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 809

CDU - 82.091

ANA CRISTINA MOREIRA PESSÔA

***IMAGENS DE SERTÃO NOS TRAÇOS DE ELOMAR
FIGUEIRA MELLO E CÂNDIDO PORTINARI:
UMA EXPERIÊNCIA COMPARADA***

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Literatura e Cultura, Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 02 de outubro de 2020.

Banca examinadora:

Evelina Hoisel – orientadora: _____
Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Aleilton Santana da Fonseca: _____
Doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Antônia Torreão Herrera: _____
Doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Roniere Silva Menezes: _____
Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais.

Sandro Santos Ornellas: _____
Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

A

vó Iracy,

porque me mostrou o mundo

da literatura

da educação

e do colo de vó.

AGRADECIMENTOS

São tantos, e tão especiais...

A meus pais e irmãs, por inspirarem meu sonho e acreditarem nele.

A Lucas e Iasmin, pelo amor, pela amizade, pelo carinho.

A Evelina, orientadora sempre tão atenciosa e respeitosa, que me trouxe leveza e responsabilidade na realização da pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA, pelo apoio, a infra-estrutura, a qualidade e a simpatia dos seus professores, pesquisadores e funcionários.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb).

Muito obrigada por possibilitarem essa experiência que tanto me traz alegria, da maior importância para meu crescimento como ser humano e profissional.

Imagine-se o que de maravilhoso há num olho: como este
capta o colorido do mundo exterior, formando interiormente
uma imagem que nos permite ver.

Rudolf Steiner (2014, p. 12)

PESSÔA, Ana Cristina Moreira. *Imagens de sertão nos traços de Elomar Figueira Mello e Cândido Portinari: uma experiência comparada*. Orientadora: Evelina Hoisel. 2020. 190 f. il. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

RESUMO

A pesquisa visa pensar a formação de *imagens de sertão* a partir da experiência de leitura da gravação em DVD da encenação de *Auto da Catingueira*, de Elomar Figueira Mello, ocorrida em 2011, no Palácio das Artes de Belo Horizonte-MG, Brasil; e reproduções de quadros da série *Os Retirantes*, pintada por Cândido Portinari em 1944. Dentro deste recorte, costuram-se reflexões teóricas ligadas especialmente à noção de *imagem* e às relações entre as diversas linguagens do teatro, da música, literatura e pintura, deslocando tais reflexões para o contexto de cada autor e obra, para o contexto de um leitor. Ao mesmo tempo, busca-se uma resignificação da percepção individual e da crítica aos autores e suas obras, direcionando-se para eles um determinado olhar, uma perspectiva de leitura sempre provisória e dinâmica. Os Cantos do *Auto*, escritos e encenados na forma de uma ópera, vão percorrendo cada uma das pinturas de Portinari, levando-se em conta a relação entre o trabalho artístico de composição das linguagens e a percepção por um corpo leitor, fazendo-se de cada experiência de leitura uma busca transdisciplinar por formas, memórias e contextos que, atrelados pela atividade imaginativa, formarão a cada experiência de leitura *imagens* momentâneas e moventes de *sertão*. A discussão situa-se no âmbito da teoria da literatura e da literatura comparada, especialmente no tocante à atuação do leitor e às relações interartes e interlinguagens, bem como a potência histórica e política da atividade imaginativa.

Palavras-chave: Imagem. Sertão. Linguagem. *Auto da Catingueira*. *Retirantes*.

PESSÔA, Ana Cristina Moreira. **“Sertão” images in the lines of Elomar Figueira Mello and Cândido Portinari: a comparative experience.**

Thesis advisor: Evelina Hoisel. 2020. 190 f. ill. Thesis (Doctorate degree in Literature and Culture) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

ABSTRACT

The research aims to think about the formation of “Sertão” *images* in the reading experience from the DVD recording of the staging of *Auto da Catingueira*, by Elomar Figueira Mello, occurred in 2011, at the Palace of Arts in Belo Horizonte-MG, Brazil; and reproductions of paintings from the series *Os Retirantes*, painted by Cândido Portinari in 1944. Within this cut, theoretical reflections are sewn, especially linked to the notion of *image* and to the relations between the different languages of theater, music, literature and painting, moving such reflections to the context of each author and his construction, to the context of a reader. At the same time, there is a search for a new meaning about the individual perception and the critic of the authors and their constructions, giving them a certain view from an ever provisional and dynamic reading perspective. The *Auto* pieces, written and performed like an opera, go flowing in each Portinari's paintings, considering the relations between the artistic labor of the languages compositions and the perception by a reader, making each reading experience a transdisciplinary search for forms, memories and contexts that, with imaginative activity, will form momentary moving *images* of “Sertão” to each reading experience. Such discussion takes place within the scope of the theory of literature and comparative literature, especially with regard to the role of the reader and the interart and interlingual relations, as well as the historical and political potency of imaginative activity.

Keywords: Image. *Sertão*. Language. *Auto da Catingueira*. *Retirantes*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 <i>IMAGEM</i>-DASSANTA E OS PARADOXOS DE OLHAR.....	27
3 LINGUAGEM, BELEZA E TENSÃO NA <i>IMAGEM</i>-DASSANTA-SERTÃO	50
4 BELEZA ESTRANHA E UMA <i>IMAGEM</i> INQUIETA — DASSANTA.....	66
5 SOBREVIVÊNCIA DA <i>IMAGEM</i> E O LAMPEJO ARTEIRO DE UM <i>TURUNA PACHOLA</i>	90
6 <i>IMAGEM</i>-PIRILAMPO DE SOM E COR, DE CORPO EM MOVIMENTO	119
7 MODOS DE OLHAR JEITOS DE SER SENTIR SER OLHADO VER: <i>IMAGENS DE SERTÃO</i>.....	147
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	172
REFERÊNCIAS	181
ANEXO A – <i>Retirantes</i> (1944)	185
ANEXO B – <i>Enterro na rede</i> (1944)	186
ANEXO C – <i>Criança Morta</i> (1944).....	187

1 INTRODUÇÃO

A proposta principal da pesquisa que deu origem à presente tese é pensar e discutir a formação de *imagens de sertão* a partir da experiência de leitura da gravação em DVD da encenação da ópera *Auto da Catingueira*, de Elomar Figueira Mello, ocorrida em 2011, no Palácio das Artes de Belo Horizonte; e de reproduções das pinturas *Enterro na rede*, *Criança Morta* e *Retirantes*, de 1944, que fazem parte da série *Retirantes*, de Cândido Portinari, disponível em livros e em plataforma virtual do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

Dentro desta proposta, a tese pretende trazer um determinado olhar acerca do entrelaçamento de diferentes modos de fazer e de ler arte — múltiplas linguagens e memórias em diálogo — de maneira historicizada e territorializada no contexto brasileiro contemporâneo, localizando, ainda, as discussões no âmbito da Literatura Comparada em contato com o entorno transdisciplinar em que ela acontece. Sendo assim, o eixo de abordagem se localiza em especial nas reflexões que ganharam força no contexto histórico, cultural e social a partir do século XIX, as quais impulsionaram questionamentos acerca das bases logocêntricas ocidentais e pensaram sua desconstrução (HOISEL, 1999). Por essas razões, busca-se dar ênfase aos diálogos descentrados entre linguagens, textos, culturas e imaginários a partir do estudo de práticas poéticas, estéticas, críticas e epistemológicas que possam mobilizar fronteiras entre diversos âmbitos do saber, da criação e da percepção.

Tal temática veio se desenvolvendo e se recortando por diversos caminhos teóricos e metodológicos ao longo de quatro anos de doutorado, e suscitou ideias que poderiam ser direcionadas para os mais diversos eixos de discussão, dos quais tenho escolhido poucos a fim de conseguir algum aprofundamento em questões que me instigam enquanto pesquisadora-professora-estudante e que entendo como produtivas para a pesquisa e para o campo dos estudos de literatura.

Devo ressaltar que, a fim de conseguir definir objetivos viáveis para a pesquisa, foi importante recortar o problema e a temática em torno das discussões sobre *imagem de sertão*: o que é *imagem*? O que é *ver*? Pelos olhos de quem os personagens estão sendo *vistos*? São perguntas que se fazem presentes em todos os capítulos, de forma explícita ou latente, o que possibilitou o desenvolvimento de um caminho pessoal de pesquisa a percorrer tanto a encenação de *Auto da Catingueira* quanto as telas de *Retirantes* utilizando como meio de transporte algumas diferentes maneiras de indagar a noção de *imagem de sertão*.

Nessa direção, são recortadas e costuradas reflexões teóricas ligadas especialmente à ideia de *imagem* e às relações entre as diversas linguagens do teatro, da música, da literatura e da pintura. O intuito é trazer para a leitura dos objetos de arte certas discussões que movimentam o campo literário citado, deslocando e ressignificando-as no contexto de cada obra, no contexto de um leitor. Ao mesmo tempo, busca-se uma ressignificação da própria percepção e crítica dos autores e de cada obra, direcionando-se para elas um determinado olhar, uma perspectiva singular, resultado de um determinado trajeto de pesquisa, o qual coloca em movimento e em relação algo que convencionamos denominar nestas discussões, de uma *imagem-sertão*.

Nesse sentido, delimito a expressão *experiência de leitura* como uma troca de olhares entre espectador e trabalho artístico, razão pela qual é possível ler tanto uma encenação teatral como um álbum cancional, uma pintura ou uma página de livro. Tal noção, aqui, é utilizada para descrever o ato de (re)desenhar imagens suscitadas pela percepção das obras, por meio de jogos variados entre traços, sentidos e memórias realizados por um corpo leitor singular dentro de uma época e cultura, possibilitando uma leitura que transborda as paisagens compostas pelos autores, percorre textos e imagens diversos, evoca certas ressonâncias de outras artes, outras vozes. Pretendo, portanto, que essa *experiência* seja algo como um caminho de busca infundável a trocar olhares com as obras, olhando para as imagens e sendo por elas olhada de volta, flertando com possibilidades intermitentes de significação.

Mas na prática de leitura-pesquisa, como pensar uma formação de *imagens de sertão* por meio das relações entre leitor-pesquisador e as poéticas e linguagens diferentes trazidas nos diversos suportes da encenação e da pintura — forma, cor, corpo, bonecos, música, tempo, espaço — observando as singularidades de cada um e os contextos históricos nos quais cada obra se situa e a leitura se realiza?

Enquanto o compositor Elomar idealiza o projeto de uma “poética do sertão”, o pintor Portinari agrega à sua arte a proposta de dar evidência à história, ao povo, à cultura, à paisagem do Brasil, denunciando problemas sociais próprios da realidade nacional e ampliando-os, ainda, como símbolos de questões concernentes ao mundo e ao ser humano. Sem abandonar a referencialidade, cada autor delinea em seus próprios traços fagulhas que, na leitura, acenderão certas potências imagéticas.

Dessa maneira, a tese objetiva colocar em trânsito entrecruzamentos de ícones artísticos, históricos e culturais, linguagens e memórias que se atravessam por meio de analogias, alegorias e olhares diversos: *imagens* sempre provisórias e abertas, as quais podem

ressoar traços de um passado que ainda pulsa e se transforma junto com o presente de cada leitura, e um presente que segue modificando-se com cada passado que não acabou.

Tal problemática dá continuidade à pesquisa realizada em minha dissertação de mestrado, na Universidade Federal Fluminense, no estado do Rio de Janeiro. Naquele momento, ainda não conhecia qualquer parte da região nordeste do Brasil que não fosse o litoral, mas ainda assim ficava intrigada com o *sertão* que se desenhava em minha imaginação quando ouvia as canções de Elomar. Aquele sertão — juntamente com uma infinidade de literaturas, pinturas, filmes e fotografias que tratam dessa temática — era o único que eu já havia vivenciado, formado apenas de imagens, palavras, sonoridades. Foi ele que preencheu meus sonhos durante as tantas tardes chuvosas em que olhava para as montanhas da serra onde morava e imaginava alguma terra longínqua e medieval castigada pela falta de chuva, colorida pelos acordes dramáticos de Elomar. Chorava na feira onde chorava Dassanta, imaginada no cenário que Portinari pintou; lutava com Riobaldo nas *Veredas-mortas*, costurando-as às margens do Rio Gavião e sempre encenadas pela voz suave de Elomar a entoar uma prosódia tão misteriosa que, em minha imaginação, transformava *sertão* em som.

Tais experiências de *imagens* despertaram em mim o querer de conhecer mais. Decidi, assim, realizar um semestre de minha pesquisa de mestrado na Universidade Federal da Bahia e viajar até Vitória da Conquista com intuito de conhecer o lugar para onde o autor olhava ao imaginar as histórias de *Chula no Terreiro*. Tinha então como objeto da dissertação o álbum *Fantasia leiga para um rio seco* (MELLO, 1981). E foi com esse pensamento que, no primeiro semestre de 2015, vim para a Bahia e combinei uma conversa com Elomar na Casa dos Carneiros, tendo-a preparado previamente na forma de vinte perguntas a serem desenvolvidas durante cerca de duas horas. A primeira pergunta listada era: “O que é o sertão?”.

Cheguei sozinha à fazenda do compositor, sentindo já na estrada a estranheza de respirar aquele ar seco — acostumada que estava com o cheiro de floresta da serra carioca. As cores daquele cenário surpreenderam meu olhar com tantas tonalidades de amarelo e laranja, a vegetação pintada em um verde tão mais claro! Olhava para o chão e sentia nas entranhas uma terra socada pelo sol, arenosa, que de tão leve era suspensa pelo vento no ar formando nuvens de uma poeira dourada. Cheiro de *sertão*? E aquele sertão medieval que habitara minha imaginação meses antes, baseado em livros, personagens e canções, começava a ganhar cheiro e cor. Sentia-o, agora, em meu corpo, e a *imagem de sertão* que eu vivenciaria dali para frente, ao ouvir *Campo Branco*, adquiria algo de minha memória, textura e pele.

Aguardei numa pequena sala a chegada de Elomar, que veio sem muito protocolo conhecer a menina da cidade que pesquisava suas canções. Botas de couro, calça jeans, camisa de abotoar e aquele chapéu de vaqueiro tão característico de seu personagem nas apresentações. Apresentou-se, apresentei-me. Quis conversar. Comecei a escrever, já que não poderia gravar — condição para que ele aceitasse receber-me. Primeira pergunta: “O que é o sertão?”. E foi a única que consegui fazer durante toda a entrevista, já que ele falou sobre ela durante duas horas. Explicou-me a existência de um “sertão profundo”, presente e passado, real em termos de som, memória e imaginação. Habitado por personagens também reais, na sua realidade específica de linguagem, voz, tradição, traço, cores e acordes. Pediu-me para parar de anotar tanto, apenas olhar para ele e ouvir. Ouvi. Falou-me de reflexões tão complexas e poéticas sobre o “sertão profundo”, passeando entre física, filosofia e literatura, que devo confessar minha dificuldade em palavrê-las. Afinal...como explicar poesia?

E se hoje rememoro aquele momento, chego mesmo a pensar que o compositor pedia de mim a habilidade da tradição oral, de ouvir suas palavras com toda a minha atenção, em todo o meu coração — sem distrair-me com escrituras —, guardar em mim e depois rememorar-las e, quem sabe, contá-las a mais alguém em minhas próprias palavras, que já não seriam reproduções exatas das suas, mas suas palavras em diálogo com as minhas, seu olhar já tingido do meu.

Então, habituada que sou à cultura escrita, foi-me extremamente trabalhoso rememorar toda a poesia de que o autor me falou naquele dia e, para recontá-la de alguma maneira, só o que consigo fazer é transitar entre os textos de minha memória e trazer para esse *sertão* de Elomar o pensamento de Guimarães Rosa, outro artista que também viveu e pensou um *sertão* “mundo que é literatura pura, bela, verdadeira, real [...]” (LORENZ, 1991). Assim, em entrevista realizada em Berlim em 1962, quando o entrevistador pergunta a Rosa se o livro *Grande Sertão: Veredas* retrata a região geográfica do sertão de Minas Gerais ou é um título simbólico, o escritor respondeu que “é combinado, tem um fundo telúrico, real, e passa-se uma história com transcendência visando até o metafísico, seria quase uma espécie de um Fausto sertanejo [...]” (ROSA, 1962). Acredito que seja aí em algum lugar mais ou menos próximo que se situa o sertão pensado por Elomar ao compor suas músicas. Mas quão árdua a tarefa de explicá-lo em maneira de tese!

Talvez em razão de tal dificuldade — talvez insegurança — tenha decidido não citar a conversa com o compositor na dissertação de mestrado, uma vez que ela não me trouxe conclusões tranquilas, ao contrário, lançou-me num burburinho de questionamentos a respeito da pesquisa que eu imaginara até então. Ou seja, saí da Casa dos Carneiros sem as respostas

objetivas que esperava sobre o sertão, a vida, obra e processo criativo elomarianos; e naquele momento não consegui elaborar em texto acadêmico uma experiência que passou tanto pelo sensorial e pelo afetivo. Hoje rememoro como posso os lapsos de lembranças misturados a umas poucas anotações, mas já completamente rabiscados e reelaborados pelos percursos subjetivos da memória.

E foi dessa forma, em meio a um mundo de perguntas, que defendi a dissertação e decidi continuar a trilhar a jornada-pesquisa sobre o trabalho de Elomar, cursando o doutorado na Universidade Federal da Bahia. A experiência daquela viagem a Vitória da Conquista, de apalpar em minha própria pele o sertão para onde olha o compositor ao escrever seus textos, fez-me pensar na noção de *imagem de sertão* como fio condutor das reflexões na pesquisa para escrita da tese. A ideia é utilizar aquelas tantas sensações que me afetaram na chegada à fazenda e indagar o que essa noção pode significar para mim e talvez para mais alguém, dentro de um caminho singular nos estudos de literatura.

Tendo em vista tal experiência e os objetivos que nela se iniciaram, optei por trazer a ideia de *imagem dialética* pensada por Walter Benjamin para começar a desenvolver a problemática proposta. Com intuito de articular tal noção com o contexto contemporâneo, realizo as discussões inicialmente a partir de textos nos quais Georges Didi-Huberman relê o pensamento benjaminiano. Busco em ambos os autores maneiras de tratar a questão da *imagem* que passem por uma abordagem crítica e aberta da história e da literatura — pela escrita de uma *outra história*, menos estrita no passado pelos “holofotes do poder” (DIDI-HUBERMAN, 2014) e dos dominantes, mais em processo de escritura hoje pelos povos que a vivem no anonimato de suas intensidades, de suas dores e pequenas alegrias, suas sonoridades, afetos e cores...

O pensador judeu-alemão Benjamin viveu na Alemanha nazista e realizou diversos estudos acerca dos processos de mudança na modernidade europeia, contribuindo decisivamente para uma ruptura com o pensamento fascista e possibilitando a abertura para ideias antes reprimidas pelo regime. Não por acaso, suas discussões tem despertado interesse na contemporaneidade, inclusive no Brasil, onde elas somente se disseminaram nos meios acadêmicos com o fim da ditadura militar.

O que seu pensamento pode nos mostrar na situação contemporânea? O que de *ontem* permanece no *hoje*?

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num

lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética da imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética — não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2006, p. 505 [N 3,1])

Para Benjamin, a ideia de verdade — quando falamos em termos de estudos da arte e de narrativas da história dos povos — é sempre uma verdade histórica e está em constante movimento e transformação: é a verdade de um tempo específico, nascida da tensão entre o tempo do “ocorrido” e o “agora”, ou o tempo da obra e o tempo da leitura — “agora da cognoscibilidade”. Nesse sentido, tal relação de distâncias de tempos, de “ontens” que pulsam no “agora”, é dialética, “não de natureza temporal, mas imagética”, e caracteriza aquilo que podemos chamar de ‘índice histórico’.

Afinal, não lemos o passado sob um olhar onisciente que enxerga o todo de sua complexidade, deixando-o lá atrás como algo de todo conhecido, acabado e imutável. Lemos sob uma determinada perspectiva, que é a do nosso “agora”, pois o passado mesmo não terminou, para começar outro tempo, ele continua acontecendo hoje, e assim se modifica a cada “agora” que o lê, estabelecendo-se entre ontem e hoje uma relação dita por Benjamin “dialética” pois abre a história passada e codificada para o diálogo com algum “hoje” que olha para ela e a transforma. Por isso, a *imagem* lida — a história lida — carrega a marca do hoje “subjacente a toda leitura”.

Assim se dá a base da noção benjaminiana de *imagem dialética*. Ali, na leitura, “o ocorrido encontra o agora num lampejo”, momento em que se formam rápidos lampejos de imagens diversas, e então uma constelação — cada uma dessas imagens carrega o “momento crítico, perigoso” de onde acontece sua leitura, e na constelação de lampejos em diálogo e em tensão, vemos desenhar-se algo como a *imagem* fugaz de um contemporâneo composto de passados, em constante movimento e mutação.

Posteriormente ao período histórico em que se dão as reflexões de Benjamin, ao longo da era pós-moderna, as relações entre a arte, a história e a vida tem se apresentado de diferentes maneiras, sempre em transformação com o próprio contemporâneo onde acontecem. Desse modo, Didi-Huberman (2014) faz uma releitura contemporânea da *imagem dialética* benjaminiana, propondo para tanto um deslocamento na noção de *aura* — para ele, *aura* seria o *poder das distâncias*, ou seja, o olhar que a obra lança sobre nós através daquela

tensão, daquela distância entre o tempo da obra e o tempo da leitura. Daí, um movimento dialético entre leitura e obra, e um lampejo de *imagem*, vários lampejos e uma constelação.

Nesse sentido, a memória evocada não é mais arcaica, mas paradoxal e crítica, e, nesse encontro de tempos e imagens, ela remete ao espaço do olhar. É a memória, ainda, em funcionamento no espaço do olhar, que possibilita a esse olhar atualizar os tempos pretéritos — e aí encontramos o papel da imaginação, que também é crítica.

Como explica a pesquisadora Bianca Ardanuy Abdala (2018), Didi-Huberman defende que as imagens críticas demonstram a possibilidade de uma imaginação política quando dão voz à história dos vencidos, às sobrevivências e aos gestos que nos mostram a “indestrutibilidade do desejo”. Assim é possível enxergar, imaginar e produzir imagens contra-hegemônicas e trazê-las à narração para escrita de uma *outra* história: “É quando os povos se constituem em sujeitos políticos por inteiro, de modo a mudar as regras do reino e da glória.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, pp. 110-111).

Didi-Huberman (2013, p. 9) afirma, ainda, que quando olhamos para uma *imagem* da arte, temos a “irrecusável sensação do paradoxo” e somos então atingidos por uma perturbação que nasce da oscilação entre saber e não saber aquilo que se tem diante dos olhos, ao não conseguirmos apreender totalmente, de forma inteligível, o que a *imagem* diante de nós revela, e oculta. Tal paradoxo parece tratar-se mesmo desse poder das distâncias que a *imagem dialética* nos coloca, entre ontem e agora, universal e singular, constituindo-se assim em *imagem crítica*.

Aqui, chamo atenção para um outro caminho de reflexão, não muito distante dos apresentados acima, que perpassou os capítulos da tese de diferentes maneiras e esteve presente em minhas inquietações de pesquisa juntamente com as noções de *imagem dialética* e *imagem crítica*. Trata-se do livro *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (2006), e a “desconstrução do olhar dicotômico” (COUTINHO, 2001, p. 37) proposta pelo escritor no contexto da modernidade brasileira.

De acordo com Eduardo F. Coutinho (2001), Rosa faz da narrativa um “tecer ininterrupto” no qual pouco encontramos de certezas, pois ela nos leva a um espaço de indagação, de busca, no qual as diferenças coexistem em tensão, não de maneira dicotômica, mas paradoxal — e talvez o que Didi-Huberman chamaria de *crítica*. Por isso, toda versão do real que se queira única e excludente, maior ou melhor, é desautorizada pela abertura para outras formas de “ver”, possibilitada pela escrita do autor, o qual se empenha em explicitar a “automatização” em que o homem de seu tempo vive — homem consumidor de hábitos cristalizados e aparências de verdades fixas, inquestionáveis, a ele impostas pelos discursos de

sua sociedade e por ele reproduzidas como se fossem seu próprio olhar. Nesse sentido, Coutinho defende que a obra roseana é “eminentemente desconstrutora de toda visão monolítica do real” (2001, p. 37).

Tal reflexão se torna *imagem de sertão* no escrever de Rosa, ao narrar a chegada de Riobaldo com os jagunços de seu bando em uma vila sertaneja:

[...] todos estávamos de acordo com o sistema. Aprovei, também. Mas, mal acabei de pronunciar, eu despertei em mim um estar de susto, entendi uma dúvida, de arpejo: e o que me picou foi uma cobra bibra. Aqueles, ali, eram com efeito os amigos bondosos, se ajudando uns aos outros com sinceridade, nos obséquios e arriscadas garantias, mesmo não refugando a sacrifícios para socorros. Mas, no fato, por alguma ordem política, de se dar fogo contra o desamparo de um arraial, de outra gente, gente como nós, com madrinhas e mães — eles achavam questão natural, que podiam ir salientemente cumprir, por obediência saudável e regra de se espreguiçar bem. (2006, p. 406)

Ele continua, ainda, no espaço de indagação onde se encontrava o personagem, a respeito dos paradoxos do homem e da automatização que leva esse homem — e todos nós, humanos vivendo em sociedade — a reproduzir hábitos e pensamentos : “A verdade dessa menção, num instante eu achei e completei: e quantas outras doideras assim haviam de estar regendo o costume da vida da gente, e eu não era capaz de acertar com elas todas, de uma vez!” (ROSA, 2006, p. 407).

Vemos, então, construir-se o protagonista Riobaldo em meio a inúmeros questionamentos a respeito da natureza do homem e da realidade: seu sentimento por Diadorim faz com que ele oscile entre um mundo mítico e outro mundo racional, entre submeter-se aos elementos irracionais que não pode controlar (identificados com uma força sobrenatural) e resistir a eles, tentando encontrar uma explicação para algo que não se submeteria ao domínio da lógica. Por outro lado, a relação com Diadorim também traz outra dimensão ao dilema de Riobaldo, que passa pela “capacidade ou incapacidade de enxergar além do aparente”, porque durante tanto tempo pensava ter pacto com o sobrenatural e, ainda sim, seu maior sofrimento, o amor impossível, era causado porque não conseguiu ver naquela mulher que lhe acompanhava durante a vida o que estava além de sua aparência — visível e invisível se movimentam na construção dos personagens.

Assim, Riobaldo e Diadorim parecem mesmo um encontro de paradoxos em constante turbulência, e então uma abertura para diferentes possibilidades em tensão, todas elas viáveis na narrativa de Rosa. Tal abertura propicia a atividade imaginativa do leitor, e portanto o “aparecimento” de uma *imagem* que é encontro de um “outrora” da obra com o “agora” de

sua leitura — presente atuando no passado, passado que ressoa no presente. *Imagem* dialética e crítica, possivelmente, mas *imagem* que é “o emblema dilacerado de um espaço — o sertão” (COUTINHO, 2001, p. 47), espaço-sertão no qual leitor e obra conversam da distância de suas inúmeras diferenças, e então um lampejo de *imagem*, vários lampejos e uma constelação.

E temos aí uma pequena e fugaz aparição da história de um povo, e uma pequena e fugaz aparição do contemporâneo de sua leitura — *imagem* sempre provisória e cheia de fendas a serem percorridas por aquela imaginação política que oscila entre saber e não saber o que se está diante dos olhos e ao mesmo tempo se oculta. Nessa *imagem de sertão*, “A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação — porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada.” (ROSA, 2006, p. 461). Pois essa vida narrada, ela própria inventa e se reinventa ao ultrapassar o tempo da obra e chegar ao tempo do leitor, de cada leitor, e ser por cada leitor “remexida e temperada” com um diferente tempo, tornando-se constelação de imagens que é “mutirão de todos”: imagem e história.

Desse modo, partir da leitura de *Grande Sertão* para pensar filosoficamente o *sertão* de Guimarães Rosa abriu novas perspectivas para olhar a encenação de *Auto da Catingueira* e as pinturas de *Retirantes*, a fim de pensar as *imagens de sertão* nas obras dos dois autores. Além disso, vejo uma produtiva relação que pode ser estabelecida entre as noções de *imagem dialética* e *imagem crítica* e o componente de paradoxo atribuído à escrita de Rosa, e que quero atrelar à leitura das obras pesquisadas. Ambos, acredito, dizem respeito àquele estranhamento potente entre leitor e arte (com o qual joga a própria linguagem da arte), àquela tensão necessária a toda leitura — a qual retira o leitor da posição confortável de chegar a um entendimento definitivo da obra, deixando-o sempre na busca pelas suas infindáveis possibilidades. Tensão que advém das distâncias, que já são desde já proximidades e, ainda assim, paradoxos sempre em movimento, sejam eles entre diferentes tempos, diferentes espaços, diferentes lugares de olhar. Estranhamento este que propicia a abertura para outras formas de ler a obra, ler a história, o contemporâneo, o mundo. Talvez para a escrita pequena, singular e despretensiosa de uma *outra* história.

No intuito de pensar sobre tal problemática proposta e utilizá-la como ponto de partida para novos questionamentos, seis eixos conceituais principais foram surgindo como perspectivas de reflexão durante o desenvolvimento do projeto e escrita da tese, resultado tanto de minhas inquietações enquanto pesquisadora e das conversas com minha orientadora, quanto da relação mais e mais íntima que veio se estabelecendo com *Auto da Catingueira* e *Retirantes*. Em certos momentos, era como se as próprias obras, a cada olhar que lhes lançava

— e já tingidas por esse olhar — indicassem certas direções teórico-metodológicas a serem tomadas nas diferentes etapas da pesquisa.

A tese, então, é escrita na forma de seis ensaios, os quais não deverão ser organizados entre si na configuração de começo, meio e fim. Ao contrário, são escritos sem ainda se saber a ordem em que aparecerão ao final e, portanto, poderão ser lidos em separado, sem que a leitura de um determine necessariamente a do seguinte. Além disso, e aceitando a feliz contradição, também imagino que tais ensaios-capítulos são profundamente interdependentes, visto que, quando lidos no conjunto da tese, deixam emergir entranhas e sendas de leitura pelas quais certo corpo pesquisador andou, expondo um fio individual de experiência e de afeto que borda cada traço de cada linha escrita.

A fim de atingir os objetivos e discutir os temas e problemas trazidos, busquei realizar inicialmente um levantamento de bibliografia preliminar, bem como revisão do material, leituras e fichamentos para pensar sobre a potência da experiência de leitura comparada na formação de algo ainda confuso que chamávamos de *imagens de sertão* sem ainda conhecer bem a bagagem teórica a que a expressão poderia remeter.

Assim, no início da pesquisa e do doutorado, cursei disciplinas que se propuseram a problematizar noções como “representação”, “cultura”, “drama” e “linguagem” na tradição ocidental. Tais reflexões me colocaram em contato com ideias fecundas das áreas da Literatura Comparada, da Tradução, Filosofia e Sociologia, as quais viriam a constituir o contexto teórico muitas vezes latente, mas via de regra presente no projeto, além de ampliar a bibliografia até então conhecida.

Propus-me, em seguida, a reunir embasamento teórico para o estudo do trabalho sonoro desenvolvido por Elomar e de suas relações com outras linguagens. Com esse objetivo, realizei leitura e fichamento de autores que me auxiliaram a pensar a encenação de *Auto da Catingueira* sob uma perspectiva interdisciplinar, a partir dos olhares do teatro, da música, da *imagem*, da cultura, tais como Luiz Tatit (1989), José Miguel Wisnik (2011) e João Guimarães Rosa (2006).

Outro passo da pesquisa foi buscar base teórica para o estudo da pintura e do projeto visual desenvolvido no trabalho de Elomar e de Portinari, bem como de suas relações com outras linguagens. Além disso, começar a abordar a ideia de *imagem* nas obras e pesquisar a maneira como elas se relacionam com o imaginário de sertão. Para tanto, foi feito um estudo comparado dos autores em diálogo intertextual, momento em que foram trabalhados, por exemplo, os livros *A invenção do Nordeste*, de Durval Muniz de A. Jr. (2006), *O nascimento*

da *Tragédia*, de Friedrich Nietzsche (2007) e *A gargalhada de Ulisses*, de Cleise Furtado Mendes (2008).

À ocasião do Exame de Qualificação do Doutorado, foram apresentados os resultados de alguns caminhos de reflexão até ali percorridos, frutos, em grande parte, de discussões e leituras realizadas em três disciplinas cursadas nos primeiros semestres de doutorado: Teoria do Drama, A Representação Literária e Seminários Avançados IV.

Em A Representação Literária tive contato com textos de Platão, Gilles Deleuze e Jacques Derrida a respeito de simulacro e representação, em associação com o âmbito dos estudos de teoria, literatura e cultura. Já em Seminários Avançados IV trabalhei a ideia de rizoma mobilizada por Deleuze. A partir dessas disciplinas e das discussões que elas propiciaram com professores e colegas, pude questionar os próprios problemas e objetivos da pesquisa e entender melhor o campo da literatura comparada e da teoria, com algum enfrentamento de certas discussões acerca da noção de *mimese*. Nessa direção, o livro *A invenção do Nordeste (200)* também foi importante no sentido de explicar a ideia de “região”, mostrando os diferentes estratos presentes nessa noção que o imaginário nacional entende como Nordeste: geografia, política, cultura, literatura... Essa problemática é relevante na pesquisa, pois passa por perguntas pulsantes que estão intrínsecas e implícitas em toda a base de pensamento da mesma: “O que é ver?”; “O que é *imagem de sertão*?”.

Ao longo de mais alguns semestres foi acontecendo maior embasamento e amadurecimento das discussões e da própria pesquisadora na sua relação com as questões trabalhadas, com as obras e a noção de sertão, razão pela qual os caminhos teóricos utilizados inicialmente foram reconfigurados em alguma medida, não deixando para trás a busca de um deslocamento de certas noções de verdade científica e de representação, mas querendo consegui-lo de maneira mais consistente ao diminuir a ênfase nas teorias e estreitar cada vez mais os laços com as obras, construindo um olhar singular sobre elas.

Um passo importante para que esse movimento acontecesse foi dado durante o semestre 2017.1, na disciplina Tópicos Especiais em Filosofia e Literatura II, na qual foi trabalhado o livro *Grande sertão: veredas* (2006), sob as perspectivas da filosofia e da literatura. Ao longo da disciplina, a ideia que eu possuía de sertão e de *imagem de sertão* foi agregada de novas reflexões, momento em que outros caminhos se abriram para pensar *Auto da Catingueira e Retirantes*, principalmente no sentido de me concentrar mais na leitura das obras e buscar nelas as perguntas a serem desenvolvidas. Tal momento trouxe outras possibilidades de reflexão para a pesquisa, as quais não são uma proposta diferente daquela

que já existia, mas apenas um pequeno e significativo ajuste de foco na direção de aproximar mais pesquisadora e obras.

Esse ajuste também foi proposto pela banca examinadora do Exame de Qualificação e, assim, concentrei-me em dar ênfase ao estudo sobre a ideia de *imagem* na obra de Elomar e de Portinari, investigando como tal noção, sempre em leitura associada com as obras, poderia se relacionar com o campo teórico e literário. Além disso, realizei uma revisão do material, leituras e fichamentos, com estudo comparado do *corpus* em diálogo intertextual. Como resultado, foram escritos os quatro primeiros capítulos, intitulados: “*Imagem-Dassanta e os paradoxos de olhar*”; “*Linguagem, beleza e tensão na imagem-Dassanta-sertão*”; “*Beleza estranha e uma imagem inquieta — Dassanta*”; e “*Sobrevivência da imagem e o lampejo arteiro de um turuna pachola*”.

Em “*Imagem-Dassanta e os paradoxos de olhar*” e “*Linguagem, beleza e tensão na imagem-Dassanta-sertão*”, trato das noções de *imagem* e de experiência a partir do texto *Ensaio sobre “Maçã”*, de Davi Arrigucci Jr. (1990), em que o pesquisador propõe uma leitura do poema “Maçã”, de Manoel Bandeira. Considerando as conotações ligadas à noção de maçã, bem como o universo simbólico de imagens para as quais ela remete no âmbito de nossa cultura, exploradas por Bandeira no poema, entendi a pertinência de traçar uma relação da “Maçã” com a mulher, ou seja, com a *imagem* da personagem principal de *Auto da Catingueira*. Arrigucci Jr. (1990) propõe reflexões sobre estética a partir da relação interlinguagens entre o poema e a *imagem* por ele suscitada, ou desenhada, mostrando como Bandeira trabalha com os sentidos do leitor, produzindo sentidos a partir de texturas, cores, ritmo. Assim, interessante caminho de leitura percorrido pelo pesquisador, busquei como direcionamento inicial seguir seus passos em termos de teoria e leitura comparada entre diferentes autores e linguagens, associando também as obras ao contexto da tragédia, considerando a temática de que tratam e as tensões suscitadas pelo trabalho com as linguagens pictórica e teatral. Procuo então na personagem Dassanta algo da materialidade com que é encenada e das palavras com que é narrada, algo do ritmo com que é pintada e dos suportes com que é trazida ao palco, algo de *imagem* que é volume e som diante de mim, e é latência que foge aos meus olhos nos olhos profundos da personagem, que mostram e escondem a santa que é mulher e gosta de jogar com sua beleza para causar ciúmes, paixões e confusões. Ao mesmo tempo, pergunto o que essa concretude de voz, boneca, cenário e iluminação pode nos dizer no contexto da encenação e da obra, em leitura comparada com as “Dassantas” de *Retirantes*. Imprescindível, ainda, a leitura do texto “*Poética do espaço*”, de Gaston Bachelard (2008), em especial no que se refere à noção de *imagem poética*. Tais capítulos foram

inicialmente pensados como um único, mas o desenvolvimento das reflexões se alongou e tomou caminhos diversos, de modo que a divisão em dois capítulos foi necessária para a organização da escrita e do raciocínio.

No capítulo “Beleza estranha e uma *imagem* inquieta — Dassanta”, indago à obra a associação das ideias de beleza e de medo, perguntando-lhe em que consiste a profundidade dos olhos da heroína, que aponta para uma distância maior e ainda mais profunda, que é a de sua *imagem*, construída a cada Canto dentro de alguma *aura* que a circunda, potencializando sua voz, sua figura enquanto marionete, sua imaginação. Para tanto, utilizo as discussões sobre *imagem* presentes em *O que vemos, o que nos olha*, de Georges Didi-Huberman (2014). Imprescindível, ainda, o estudo dos textos *A imagem de Proust, Experiência e pobreza, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e *O narrador*, todos de Walter Benjamin (2012), cujas reflexões constituem em grande medida pano de fundo das reflexões de Didi-Huberman.

Já em “Sobrevivência da *imagem* e o lampejo arteiro de um *turuna pachola*”, trato *Auto da Catingueira* como o encontro de pequenas luminescências, pequenas histórias que acontecem dentro da *Grande História* oficialmente contada nos livros, histórias de pessoas normais e singulares que vivem o anonimato de suas existências e desenham o extraordinário e pequeno brilho de um vaga-lume na noite escura, as existências cheias de incertezas e incompletudes, errâncias e também afetos, desejos, intensidades muito mais potentes que aquelas pretensas perfeições que se congelam sob os holofotes da fama e do poder, sob os estereótipos das *stars*. Assim, as imagens dos personagens Chico das Chagas, Dassanta e o próprio narrador-cantador, bem como outras trazidas na encenação, atrelam-se ao imaginário e à tradição de sertão e se tornam imagens dos pirilampos que, no sertão, trazem alguma faísca de afeto e esperança num mundo muito iluminado ou muito obscurecido pelo espetáculo-mercadoria. A figura dos vaga-lumes faz referência ao livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, de Georges Didi-Huberman (2014), o qual trata da noção de *imagem* associada a discussões sócio-políticas ligadas a essa noção. Além disso, o capítulo discute também o personagem Chico das Chagas, tropeiro, *turuna pachola*, que é trazido à cena tanto na figura do boneco quanto na do ator-cantor, tornando-se ainda motivo de uma discussão a respeito da presença de marionetes no teatro, dos seus diferentes modos de dizer, conectando-se *Auto da Catingueira* ao teatro contemporâneo de marionetes.

Em seguida, pesquisei na crítica e na teoria metodologias de leitura de imagens, como a iconologia, por exemplo, além de discussões sobre encenação teatral, bem como explicações sobre as características das ondas sonoras. Desse modo, leituras como *Introdução à análise*

do Teatro, de Jean-Pierre Ryngaert (1996) e *O Olhar*, organizado por Dalton Trevisan (2002) foram acionadas, sempre em diálogo com a encenação e a pintura, nos capítulos 5 e 6, intitulados “*Imagem* pirilampo de som e cor, de corpo em movimento” e “Modos de olhar jeitos de ser sentir ser olhado ver: imagens de sertão”. Neles, voltei o olhar especialmente à leitura das pinturas de Portinari em relação com *Auto da Catingueira*, colocando em contato e em tensão os dois modos de fazer imagens, dois autores, dois contextos, duas linguagens que abrangem também muitas outras e que chegam a um espectador na forma de algo que, talvez, possamos chamar de *imagem de sertão*.

No capítulo “*Imagem* pirilampo de som e cor, de corpo em movimento”, olho para os quadros *Retirantes* e *Enterro na rede*, ambos da série *Retirantes* (1944) sob a perspectiva da música, valendo-me das reflexões de Tadeo Chiarelli (2007) e de Marcelo Téó (2011), que enxergam nos traços do pintor as cores e acordes da música popular brasileira moderna, não apenas em termos de temática, mas também em termos de *modus operandi*, como processo criativo e trabalho com a linguagem. A música, assim, possui um papel importante na leitura dos quadros de Portinari e, a partir dela, na leitura de alguns problemas de ordem social que aparecem no trabalho do pintor. *Imagem de sertão*, aqui, transforma-se em sonoridade composta de cores sombrias, tensas, linhas confusas e anatomia repleta de traços disformes e monstruosos numa corporalidade que foi intensamente explorada, seja por meio de técnicas tradicionais de desenho e pintura ou das referências culturais e territorializadas, afro-brasileiras, ameríndias, euro-brasileiras. A pesquisa e escrita com base na crítica da obra de Portinari, em que se concentrou este capítulo, teve como eixo principal as relações entre os universos imagético e sonoro, as linguagens da música e da pintura. Inevitavelmente, certas questões do contexto modernista, em que se insere o pintor, foram tratadas a fim de trazer novas e diferentes perspectivas sob as quais olhar para os quadros de *Retirantes* e perceber algo de seu funcionamento. Para tanto, foram realizadas leituras e fichamentos de referências como Tadeu Chiarelli, em *Pintura não é só beleza* (2007); Annateresa Fabris, em *Portinari: pintor social* (1990) e *Cândido Portinari* (1996); Marcelo Téó, com *O tocador pelo pincel: o sonoro, o visual e a sensorialidade do modernismo à era Vargas*. (2011). Além destes, recorro ainda à teoria de Georges Didi-Huberman (2014), relacionando a discussão sobre as *imagens-vaga-lume* à noção de *entre-lugar* proposta por Silviano Santiago em *O entre-lugar do discurso latino-americano* (2019). A ideia é propor que os personagens anônimos de *Retirantes* poderiam trazer algo da potência dos vaga-lumes, afastados dos holofotes da fama e do poder, mas ainda repletos de afetos e intensidades que nascem de sua resistência, da luta pela sobrevivência, uma sobrevivência sofredora e, ainda assim, musical.

O capítulo “Modos de olhar jeitos de ser sentir ser olhado ver: imagens de sertão”, centrou-se na leitura do Desafio, na encenação de *Auto da Catingueira* e na pintura *Criança Morta*, da série *Retirantes*. O Canto do *Auto* foi visto e ouvido, pesquisado e reescrito diversas vezes, atentando-se especialmente para certos detalhes da linguagem teatral, como cenário, corpo em cena, figurino, bonecos, performance vocal, os quais estariam em direta relação com a temática dos versos entoados por cada cantador. Os gêneros de cantoria tradicional do Nordeste são escritos e entoados no dizer dos versos e na sua estrutura. Além disso, o desafio de violas pelo amor da catingueira aponta para discussões e paradoxos como as diversas formas de entender as noções de conhecimento, realidade e ficção, sempre a partir das tensões produtivas entre sensorialidade, cognição, som, sentido, forma, figura, sujeito, objeto. Para tanto, utilizei as reflexões de Marilena Chauí, no texto *Janela da alma, espelho do mundo* (2002) e de Silviano Santiago, em *Singular e anônimo* (2019). No primeiro, busquei diferentes faces do “olhar”, seja trazendo para ele o sentido sensorial, quando “ver” passa necessariamente por um corpo singular; ou desconsiderando o corpo e restringindo o “ver” a uma função do intelecto, momento em que a multifacetada “experiência de olhar” torna-se mais uma explicação analítica do objeto visto, de fora e de cima, por um sujeito que não encontra a si mesmo no objeto olhado. A *imagem*, então, acontece em algum lugar entre esse olhar corporal e o intelectual, misturando os dois de forma que não se possam mais separar. Santiago, por sua vez, ao explicar a linguagem poética como constante travessia para o *outro* (singular e anônimo *outro*), dá suporte à reflexão de que o leitor de poemas, ao olhar, deve ser olhado de volta por cada verso, este apontando para suas feridas, seus desejos e seu próprio si. Afinal, como leitor, é preciso transgredir o poema e vestir-se dele, sem, no entanto, nele querer assinar o próprio nome. Nem sujeito nem objeto, nem realidade nem ficção, mas ali em algum lugar no meio disso tudo uma *imagem* se forma, diferente para cada par de olhos videntes.

A gravação da encenação de *Auto da Catingueira* foi escolhida como objeto tendo em vista, primeiramente, o trabalho poético que dá vida à temática dos retirantes e do sertão: busco na obra as possibilidades de pensar *imagens de sertão* e, a partir dessa relação, vão-se costurando recortes teóricos ligados especialmente à ideia de *imagem*, leitura e história.

Fantasia leiga para um rio seco (1981), álbum de Elomar que foi objeto de pesquisa de mestrado, estabelece uma relação interessante entre o trabalho musical do autor e a pintura *Retirantes*. Por essa razão, a partir desse diálogo, observei a pertinência de realizar um estudo dos dois autores sob a perspectiva da Literatura Comparada. Utilizando linguagens diversas,

podemos estabelecer relações nas possibilidades sensitivas e imagéticas dos dois trabalhos, e utilizar essas relações como ponto de partida para pensar *imagens de sertão*.

Tal perspectiva adotada visa utilizar o largo campo teórico da Literatura Comparada a fim de refletir sobre tais modos de fazer arte, colocando-os em um funcionamento potente de possibilidades, em relação com uma variedade de outros textos artísticos e teóricos. Dessa maneira, é possível realizar a leitura das obras de acordo com um olhar contemporâneo e também singular, o que pode gerar maior interesse social, literário, cultural e acadêmico sobre elas. Além disso, as próprias obras podem funcionar como um ponto de partida frutífero para pensar e repensar o contemporâneo de sua leitura e, nele, a noção teórica de *imagem*.

Nessa aproximação paradoxal de possibilidades de leitura de *Auto da Catingueira*, *Retirantes*, *Enterro na rede* e *Criança Morta*, bem como de teorias diversas, também poderão acontecer importantes questionamentos a respeito de *sertão* e do lugar que ele ocupa no imaginário histórico, cultural e literário de Brasil.

Assim, a partir dos caminhos indicados, a pesquisa buscou chegar aos objetivos propostos, os quais funcionaram como direcionamento para a escrita da tese e colocaram à minha frente sempre, a cada página escrita, as inúmeras dificuldades apresentadas por uma pesquisa que abrange linguagens muito diversas, incluindo a pintura e a música, além de conectar dois autores cuja densidade poética já seria suficiente para gerar inúmeras pesquisas. Nesse sentido, não me debrucei em análises técnicas mais apuradas e complexas que poderiam ser feitas, por exemplo, no campo das artes plásticas, do teatro ou da música, embora reconheça que certamente tais análises poderiam trazer novos e importantes olhares sobre as obras. Contudo, como tal estudo não era meu objetivo, busquei ser bastante específica ao fazer um recorte teórico voltado a questões pertinentes aos estudos literários e culturais, uma vez que me aventurar sobre campos com os quais não possuo intimidade poderia gerar interpretações equivocadas, imprecisas e superficiais, comprometendo a seriedade da pesquisa.

O mesmo preciso dizer sobre as discussões acerca da noção de *sertão*, seja como lugar geográfico, cultural, imaginário. Embora tenha constado como objetivo do projeto de pesquisa inicial problematizar a noção de “sertão”, no decorrer dos estudos entendi como necessário e produtivo realizar um recorte para tratar especificamente acerca de *imagem de sertão*, considerando que o conceito de sertão é muito amplo e remete às mais diferentes abordagens, o que poderia deslocar o foco da pesquisa para longe da leitura específica das obras.

Além do mais, mesmo realizando tal recorte e concentrada no campo da literatura, tenho consciência de que a base teórica, crítica e metodológica escolhida é uma partícula do

universo de autores e teorias que poderiam ser trazidos a essa pesquisa. Aqui, a subjetividade da pesquisadora, bem como a de sua orientadora, foram determinantes na escolha do olhar lançado tanto para as obras estudadas quanto para o caminho de discussão trilhado. Ciente de que uma leitura total da encenação de *Auto da Catingueira* e de *Retirantes* seria impossível e incompatível com as discussões aqui trazidas, a pesquisadora expõe seu lugar de leitora singular e anônima de uma linguagem poética que continuará seguindo em constante travessia para o *outro* — ponto de vista pequeno, local e territorializado que carrega em si a marca de seu próprio tempo e as feridas de seu coração.

Talvez um minúsculo instante vaga-lume de uma longa história sem fim.

2 IMAGEM-DASSANTA E OS PARADOXOS DE OLHAR

Maçã

Por um lado te vejo como um seio murcho
pelo outro como um ventre cujo umbigo pende ainda o cordão placentário

És vermelha como o amor divino

Dentro de ti em pequenas pevides
Palpita a vida prodigiosa
Infinidamente

E quedas tão simples
Ao lado de um talher
Num quarto pobre de hotel

(BANDEIRA, 1938)

Considerando que *Auto da Catingueira* conta a história de Dassanta, quero me ater por alguns instantes mais na leitura-escrita de alguns de seus traços. Personagem principal, sua aparição no palco aconteceu de maneiras distintas ao longo da encenação — na forma de memória, ao ter sua vida cantada e transmitida pelo narrador, na concretude da boneca e da voz que lamenta por uma vida “tirana”; como um imaginário sombrio habitado por monstros e assombrações. Algumas dessas formas já estavam presentes e potentes na composição da obra por Elomar e na gravação do LP *Auto da Catingueira* (1983), enquanto outras foram trazidas na encenação e se tornaram cores vibrantes nas muitas imagens¹ desenhadas para a heroína durante a pesquisa. Nesse momento, olho para Dassanta como objeto de conhecimento, buscando nela alguns bons acordes que possam sacudir a discussão.

E quando afirmo que a olho como *objeto de conhecimento*, refiro-me à expressão tomada de empréstimo do texto *Ensaio sobre “Maçã” (do sublime oculto)*, de Davi Arrigucci Jr (1990), juntamente com ideias das quais compartilho no que diz respeito a olhar para um objeto de pesquisa e escrever sobre ele:

A maçã vermelha se torna um objeto de conhecimento, no qual é preciso penetrar para conhecer. Paradoxalmente, o sentido se cifra, enquanto ela se mostra na exterioridade das formas e da cor. Por isso, é preciso ceder à sedução e penetrá-la, como faz o olhar que a cinge e desveste até fundir-se no mais fundo dela, até a semente – limite do inacessível nela, coração do movimento oculto da vida. (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 22-23)

¹ Imagens construídas, (des)construídas e (re)construídas repetidas vezes ao longo da pesquisa, sempre a partir da experiência de assistir ao DVD.

Esse *olhar*, da maneira como aqui o quero trazer, significa ouvir as cifras do sentido enquanto “o sentido se cifra”, e então decifrar alguma coisa das impressões deixadas em mim por aqueles tantos sons que vibram em minha pele enquanto experiencio a obra. Mas como transformar vibrações em palavras? Ao mesmo tempo em que busco a “semente” (como diz Arrigucci Jr.), o “movimento oculto da vida” se faz presença palpável diante de meus olhos e ouvidos. Som e sentido se abraçam, então, dissolvendo-se num único olhar que “cinge e desveste” cada acorde, cada cor, até “fundir-se” no mais fundo: *imagem*-semente que não deixa de ser, ainda, superfície.

Arrigucci Jr. propõe uma leitura interartes do poema “Maçã”, de Manoel Bandeira — em epígrafe — traçando um interessante caminho crítico e teórico ao direcionar seu olhar para a relação pulsante no trabalho de Bandeira entre as linguagens da poesia e da pintura. “Maçã”, como explica o pesquisador, traz um fazer poético cujos procedimentos de composição são análogos aos da pintura, despertando no leitor a sensação de que observa um quadro ao ler seus versos. No poema, a maçã se oferece como tema e também como superfície tocada pelos olhos, os quais se deslocam em volta dela, retornando, a cada verso, ao ponto inicial, para então abrir um outro ângulo de visão sobre a mesma. Cada retorno parece um recomeço da percepção a “pintar o pensamento” e concretizá-lo em maneira de *imagem*. Assim, visando a fruta nos diferentes lados, por fora e por dentro, na plenitude da cor e na semente de vida em seu interior, o efeito do poema parece ser o de indagar o lugar da experiência, de onde um certo olhar enxerga o mundo, de onde são recolhidas suas impressões da realidade e transformadas em poesia.

Porque esse sujeito que olha a maçã não é apenas observador, é também quem a traduz em linguagem e, com isso, confere a ela um traço de sua humanidade, enquanto ele mesmo se deixa objetivar por ela — o mesmo movimento que constrói a *imagem* da fruta revela a interioridade do olhar e do volume olhado, juntos. E assim, nesse amálgama de sujeito e objeto, ambos desvestindo-se mutuamente, a poesia de Bandeira coloca em diálogo e em tensão o que o leitor tem diante dos olhos e o que experimenta no ato de leitura. De acordo com Arrigucci: “...por todos os lados os olhos a desvelam, buscando descobri-la para o espírito.” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 22)

Há que se considerar dois pares de olhos no texto de Bandeira. Primeiramente, os pertencentes a algum sujeito observador e pintor da fruta, cujo movimento acompanhamos pela leitura do poema. É através desses olhos que vemos a “maçã” ao ler a poesia, sendo ela

tanto objeto do olhar quanto objeto de conhecimento, o qual traz em sua semente “o limite do inacessível nela”, lugar no qual pulsa seu “movimento oculto da vida”. Aqui, objeto e observador se encontram, não sendo mais possível limitar o que olha e o que é olhado, já que cada face da maçã é descrita de acordo com a subjetividade de um eu lírico, trazendo, portanto, em sua *imagem*, as cores do olhar que a descreve.

Sendo assim, o “limite do inacessível” na maçã é também o limite desse olhar lírico que a pinta e uma dimensão de sua subjetividade: “Desse modo, o olhar que penetra no interior do quarto até o miolo da fruta reverte sobre si mesmo, uma vez que desvenda o espaço de sua própria interioridade.” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 24). Nesse sentido, com que dimensão da maçã tal sujeito se relaciona? Até que ponto ele percebe a fruta, a qual se torna espelho de sua própria subjetividade? E então, tal lugar limiar entre acessível e inacessível na maçã, sua latência de vida, é o limiar que há nesse olhar que a apresenta ao leitor: até onde ele vê a si mesmo no objeto para onde olha? Até que ponto ele vê a si mesmo?

Por outro lado, o impulso dialógico da linguagem, voltado para um interlocutor, nos coloca ainda um segundo olhar a ser considerado: aquele pertencente ao leitor do poema, que lê a maçã pintada pelos olhos de um eu lírico e então encontra outro limite do inacessível nela, que é o limite de seu próprio olhar de leitor — até onde ele percebe a si mesmo na *imagem* da maçã trazida pela poesia? Pois nele está o olhar que a cinge e desveste, e é ele que se funde no mais fundo dela, na semente, limite no qual sujeito e objeto, leitor e poema se entrelaçam num só movimento latente de vida: “É aqui que a *poesia dá a ver*: ao mesmo tempo e sob a mesma luz, o olhar *desentranha* unidos os interiores da maçã, do quarto e da consciência, num único instante lúcido e fixo — *alumbramento*.” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 24).

Assim, a partir de tais discussões, surge a pergunta pulsante que perpassa de diferentes maneiras cada linha desse texto e cada capítulo da tese: pelos olhos de quem Dassanta está sendo vista?

Embora Arrigucci considere, para o desenvolvimento das discussões, o viés romântico, lírico, característico do poema de Bandeira, encontrei no ensaio reflexões teóricas potentes que acredito poderem ser ampliadas para esta pesquisa. O objetivo de dialogar com o teórico é iniciar, aqui, uma leitura que tem como proposta relacionar diferentes linguagens, bem como discutir o papel do leitor ao olhar para um texto — uma canção, uma pintura, uma encenação — e produzir junto com ele novas imagens, as quais ressaltem não a significação de cada arte em separado, mas sua integração transdisciplinar e, nessa integração, toda sua potência de significar em conjunto, e em conjunto com cada olhar que lê.

Assim, uma linguagem é perpassada de outras, bem como uma singularidade é atravessada por outras e, então, o saber daí nascente também vive no fluxo contínuo com outros saberes, outras linguagens e individualidades. Isso torna cada um deles mais pulsante, pois não está encerrado em si mesmo — fala com tudo o mais e se liga ao movimento do tempo, da história e dos seres, à própria vida em curso, esta que é por excelência dinâmica e transdisciplinar.

Então, conforme o leitor cede à sedução das formas e da cor e adentra no burburinho de linguagens, deixando-se mover pelo paradoxo que se faz entre os sentidos do texto e aquilo que lhe toca a sensorialidade, entre o tempo do texto e seu próprio tempo, ele também afina seu olhar e seu modo de ler, intensificando as potencialidades da linguagem para produzir novas imagens, as quais não se restringem a significações intelectuais e definitivas, mas incluem também o trabalho da imaginação e do corpo, as correlações emocionais produzidas pelo tema e pelo som, pelo ritmo, pela forma, pela cor, além das inúmeras associações feitas pela memória, sejam com textos já lidos, com artes já experienciadas, com dores e amores já vivenciados: cada linguagem, singularidade e saber é composto de muitos outros. É aí, neste ponto, que o leitor, ao falar com tudo o mais e se ligar ao movimento da imaginação, funde-se no mais fundo da *imagem* — limite do inacessível — desvestindo a si mesmo no texto lido, até o limite que seus olhos alcançam, de si, da linguagem e da própria vida.

Enquanto Arrigucci lê a “Maçã”, de Manoel Bandeira, nesse capítulo pretendo ouvir algo da exterioridade de Dassanta e, para isso, trazê-la ao cenário pintado nas telas da série *Retirantes*, na busca por *imagens de sertão* desenhadas em linhas de tragédia, de paradoxo, de linguagem, cor, tom e movimento. Assim será possível, quem sabe, encontrar algumas pequenas faíscas que me acendam caminhos até o “coração do movimento oculto da vida”, ou até um pequeno e provisório *saber* trançado de muitos outros. E se a “maçã” do poema de Bandeira tem na semente o coração, onde podemos buscar a semente — limite do inacessível — na heroína de *Auto da Catingueira* e nos heróis e heroínas pintados por Portinari? Como afirma Arrigucci Jr., “Para que a leitura seja um ato de invenção é preciso transgredir, diante de uma maçã tão simples, a real complexidade do poema como um todo significativo. Assim o movimento do olhar arrasta o leitor para a sedução da fruta até o encontro de outro movimento mais fundo...” (ARRIGUCCI JR., p. 23).

Nessa direção, transgredir a real complexidade do poema diante das obras pode começar pela sedução da fruta, pela observação das formas com que são apresentadas ao espectador. Mas o que serão as formas senão um amadurecimento profícuo da semente? E

ainda, o que será a semente senão fruto em um tempo diferente? Afinal, estarão a forma e o fundo separados de maneira que eu possa apalpar um sem estar já tocando no outro?

Depois de ter, nos primeiros Cantos, sua história e beleza anunciadas pelo narrador, no 3º Canto (*Das Visage e das Latumia*) uma voz feminina movimenta-se num cantar triste e agudo: Dassanta finalmente se mostra no palco, e o faz na forma de voz. O tema é a aspereza da vida de pastoreio, mergulhada na solidão do sertão, a qual desenvolve na personagem uma agudeza de observação e sensibilidade que a aproximariam do mundo divino, do “Eterno” (p. 17). Ao mesmo tempo, o tom de sofrimento exprime paixões extremamente humanas e, dessa forma, as tonalidades do mundo imortal dos deuses adquirem ecos de terra, de chão.

O Canto se abre ao som da flauta transversal, num agudo solitário que oscila entre rápido e prolongado e contrasta com o timbre do violão que coloria o palco até esse momento: “O som da flauta em sinuosas abre a ‘Tirana’ sugerindo os perfis das serras, em ribombos que ecoam nas altas escarpas e grotões, onde a pastora de cabras solta a voz pelos êrmos dos pastos não demarcados.” (p. 17).

Observo o trabalho minucioso de trazer à cena a paisagem sertaneja, não apenas na forma de temática e de imaginário, mas também na exterioridade das formas da composição musical. Assim, a cor, os traços, o calor e a geografia sertaneja foram traduzidos em “sinuosas” entoadas pela flauta. Nessa *imagem*, a flutuação entre os agudos rápidos e longos tem algo do traçado sinuoso das altas escarpas imaginadas – ou visualizadas – pelo compositor, por Dassanta e pelo leitor-espectador. Eles compartilham, na poética da encenação, um sertão que se faz presença na forma de som.

Em determinado momento, então, uma voz aguda começa a ser desenhada nessa *imagem* e observo que, logo na entrada, a voz de Dassanta assume timbre muito semelhante ao que está saindo da flauta, e por isso soa como uma continuação do instrumento, por vezes misturando-se com ele. O fato é bastante interessante de ser ressaltado porque é a primeira aparição da heroína, ela acontece na concretude de voz² e, ainda, uma voz que está em estreita continuidade com a *imagem* sonora do sertão entoada pela flauta.

Nesse instante, a ligação entre a personagem e essa terra é trazida na sua própria materialidade, na sua maneira de existir no palco, sua voz. E o sentido de Dassanta se cifra enquanto ela se mostra na exterioridade das formas, o que acontece na continuidade da terra — a voz aguda se compõe das sinuosas de flauta, enquanto o sertão dos altos grotões absorve alguma tonalidade aguda, tinge-se de algum timbre de Dassanta.

² Quanto é possível dizer sobre a materialidade da voz? Materialidade fugaz, vibração oscilante entre concreto e abstrato, perceptível e invisível.

Pois a heroína aqui desenhada vive uma ligação muito forte com essa terra onde vive, a ponto de, por vezes, misturar-se com ela. Portanto, torna-se tarefa impossível querer encontrar os limites precisos entre uma e outra, já que não sabemos exatamente onde está a mulher e onde está a terra, onde estão os olhos videntes e onde está a paisagem vista, quando a mulher está dizendo a terra, quando a terra está dizendo a mulher.

E nessa mesma *imagem-sertão* na qual se desenha Dassanta, vemos a dramaticidade pulsante não apenas na temática, mas ainda nos meios plásticos utilizados por Portinari em *Criança Morta*. Os tons terrosos, as pinceladas vigorosas e a gestualidade corporal encenam na tela uma percepção trágica da vida, ou uma percepção aguçada da tragédia humana. O pequeno corpo cuja face lembra a “iconografia medieval da máscara da Morte” (OLIVEIRA, 2018, p. 31) parece, antes de uma fisionomia individualizada, uma simbologia do sofrimento. As lágrimas de pedra intensificam a dramaticidade da cena ao solidificarem a dor das mulheres, tornando-a mais pesada e expressiva.

A figura central da mulher que carrega a criança parece fazer menção à Pietá, de Michelangelo, como coloca Fabris (1990, p. 113), e traz à cena não apenas o sofrimento dos *Retirantes* do Brasil, mas um drama mais amplo que remete à própria condição do homem — homens históricos que vivem, todos, as lutas da sua própria vida, em determinados tempos, lugares e sociedades, sejam *Retirantes* ou imigrantes, mães e filhos nos seus modos de ser e sobreviver, nas chegadas e partidas.

Encontramos ainda, de acordo com Fabris (1990, p. 113), uma correspondência entre as diferentes personagens da pintura — a menina que segura a cabeça da criança parece projetar seu futuro na mulher à direita. Suas vestes e suas expressões, por exemplo, parecem diferentes nuances, ou diferentes momentos, de um mesmo tom. Nesse sentido, podemos mesmo entender que as quatro mulheres são uma mulher, trazida em épocas diversas no espaço da tela: jovem, à esquerda; adulta a segurar o filho pelas mãos, à direita; tal qual Pietá a segurar o corpo inerte da criança, no centro; e mais velha, ao fundo.

Cada uma ocupa um plano de profundidade da pintura, como se o eu-lírico (olhar a partir do qual a vemos) se deslocasse em volta dela — percorrendo sua *imagem* não em termos espaciais, mas temporais — visando-a nos diferentes tempos, por fora e por dentro, na fisiologia do corpo a mostrar os ossos e na semente de vida em seu interior, a mostrar as feridas em lágrimas de pedra. Aqui, o olhar que a cinge e desveste encontra algum “limite do inacessível nela” — limite que surge inevitável dessa tensão entre obra e leitor — do qual saem as lágrimas endurecidas pela caminhada e pela intensidade da dor que já lhe acompanhava quando menina, ao segurar a cabeça lívida do irmão; até tornar-se adulta,

quando chorava pelo sofrimento do filho que levava pelas mãos e, depois, a segurá-lo branco nos braços, em pinceladas confusas. Nesse sentido, o pincel de Portinari quase mistura as mãos da mãe e o corpo do filho, como se uma parte dela se juntasse a ele, com ele silenciando, e o oferecendo em sacrifício a essa terra cruel e sagrada em cujo seio nasceu. Mais velha, então, ainda curvada na longa retirada sem fim, sobrevivente das pedras que lhe feriram os pés e o coração e então escorreram dos olhos para regar esse mesmo *sertão* que as gerou.

Esse olhar que traduz a mulher em linguagem pictórica não é apenas observador a transpor um tema para a tela, ele manipula formas e cores de forma que consiga exprimir a visão que tem dessa terra, dessa mulher e da vida. Confere a elas um traço de seus próprios traços:

Portinari grita apaixonadamente [...] contra a miséria (Retirantes), faz de suas telas uma tribuna aberta, declarada. O pujante trabalhador da década de 30 transforma-se no retirante esquálido. A terra cultivada transforma-se em sertão. O retirante torna-se um símbolo universal do Homem, vítima da guerra, da miséria. (FABRIS, 1990, p. 70)

Vemos, nesse sentido, obras pintadas no contexto pós-II Guerra Mundial, e um autor sensível às perdas das vítimas do conflito, incluindo as do povo brasileiro. A figura do retirante se amplia como símbolo não apenas das perdas brasileiras e as da guerra, mas ainda de toda a tragédia que o homem de todo o mundo experimenta durante o curso da história.

Também amplia-se em Elomar a imagem de Dassanta, do sertão e do retirante, como explica o historiador Ernani Maurílio no encarte do LP *Auto da Catingueira* (1983), para quem as fronteiras do *Auto* são as fronteiras culturais do sertão da Bahia, “Contudo, essas fronteiras aí não terminam; elas se alargam no grande mosaico cultural e humano que é o Nordeste, para se projetar como um Canto Latino Americano, parte integrante de um Canto Geral do Homem, da Terra e das Coisas do Eterno [...]” (MELLO, 1983).

Assim, o mesmo movimento que constrói a *imagem* revela a interioridade do olhar e do volume olhado, assim como a de um leitor que não consegue enxergá-la senão sob as lentes de seus próprios olhos, de sua memória e imaginação — limite do inacessível —, até onde eles conseguem alcançar — da *imagem*, do mundo e de si.

Nesse movimento de leitura, podemos até mesmo chamar a mulher — ou as mulheres — da pintura de Portinari de alguma Dassanta (ou de muitas Dassantas) que viveu e sofreu

nesse *sertão*, nessa terra e *imagem* onde a catingueira chorou, cenário de sua tragédia, texto oral no qual ela morreu e então viveu como pássaro japiassoca assú, linguagem e memória.

Desse modo, trazemos para *Auto da Catingueira* toda a dramaticidade de *Criança Morta*, além do impacto causado pela experiência visual da linguagem pictórica, que se dá a ver em um átimo, com toda a intensidade temática, das cores, linhas e pinceladas sinuosas. Junta-se a elas, para compor essa *imagem de sertão*, um perfil feminino que se move no palco a entoar uma voz lírica na canção que soa como lamento e, logo em seguida, uma boneca marionete cujos movimentos acompanham a dramaticidade da voz e da pintura em expressões de mãos e cabeça que remetem à intensidade passional, ao lamento: a boneca, como a voz e a pintura, move-se com gestos agudos e intensos que ressoam tensão, sofrimento e clamor. Assim como as mulheres pintadas por Portinari, Dassanta tem o rosto expressivo, mas no palco, diferente da tela, a ideia de uma mulher atraente parece sobrepor-se à de símbolo de sofrimento: maçãs do rosto e queixo ressaltados, lábios grossos e vermelhos, olhos grandes, cabelos lisos, pretos e compridos, seios volumosos.

Embora o texto escrito por Elomar não indique que a heroína está se dirigindo a quem quer que seja, na encenação a boneca está a todo momento voltada para a plateia, e na gravação do DVD os cortes mostram esse momento de diferentes pontos de vista. Trata-se de diferenças significativas entre as experiências de ouvir *Auto da Catingueira*, assistir à peça e assistir ao DVD. Também exibem posição frontal os três quadros da série *Retirantes*. Na peça elomariana e nas pinturas, a frontalidade parece ter o efeito de dialogar com o espectador e chamá-lo para participar da cena — subir ao palco e entrar na pintura — interagir com a obra, reconhecer o olhar trazido pelo artista e desenhar também seu próprio olhar, não se limitando a entender intelectualmente o sentido trazido, mas atuando de maneira imaginativa, a partir do corpo, das correlações emocionais suscitadas e das interlocuções realizadas pela memória. Conforme explica Oliveira (2018, p. 32), em Portinari, a composição frontal parece também apontar para a intenção de induzir o posicionamento do leitor, considerando-se o viés ideológico característico do seu trabalho, ao remeter para a situação social dos *Retirantes* invisibilizada e insolucionada pelos governos nacionais.

Em alguns momentos, as mãos da marionete se movem parecendo desenhar o drama que está sendo entoado. Ajoelha-se e olha para cima, como a clamar ao divino, assim como está de joelhos a entoar seu drama a Dassanta portinariana de *Enterro na rede*. Ao contrário da posição introspectiva que vemos em *Criança Morta*, essa personagem ajoelhada ergue a cabeça e abre os braços ao alto e, assim como a boneca de joelhos no palco, parece clamar por alguma solução, sinal ou redenção que lhe suavize o sentir, ou talvez indague ao céu as tantas

tensões que experimenta entre a fé e o tamanho da sua dor: o gesto encolhido da mulher à direita, em posição de reza, quase soa como uma das camadas da dor dessa Dassanta, tensionando-se com o gesto de desespero da figura central.

Ambas as heroínas “Dassantas” se movem, assim, em gestualidade dramática, o que na linguagem do teatro acontece por meio das frequências agudas e da entoação passional com que a personagem canta, além da gestualidade de cabeça, braços e mãos em direção ao alto e depois à frente, abaixo. No quadro, a dramaticidade é construída nas cores escuras e terrosas, bem como nos traços e contornos pretos e grossos que conferem aos personagens algo explicado por Fabris (1990, p. 113) como um “dinamismo barroco”, ou seja, um movimento sinuoso e passional: “... a dor muda dos homens, a gestualidade patética das figuras femininas. Nessa tela, a dramaticidade é dada mais pelos meios intrinsecamente plásticos (traço incisivo, equilíbrio cromático, dinamismo da pincelada) que pela máscara trágica das figuras (FABRIS, 1990, p. 113).

Desse modo, a heroína construída em alguma *imagem de sertão* que entrelaça *Criança Morta*, *Enterro na rede* e *Auto da Catingueira*, coloca em evidência a intensidade das paixões humanas, das dores humanas, enquanto essa mesma *imagem* vai sendo colorida em cada traço por sentimentos sublimes próprios dos deuses, os quais advêm de uma certa ligação com o “invisível e o sobrenatural”, composta nessa mesma intensidade das suas paixões e dores, trazidas pelas obras nos timbres, cores e gestos, assim como pela atividade de leitura, no movimento da sensorialidade, da imaginação, da memória de um corpo leitor. A personagem é, dessa maneira, condenada pelo destino à solidão do intermeio, lugar onde a tradição do herói trágico se reflete e se retrai num movimento oscilante entre o divino e o humano.

Quando a mezzo-soprano começa a cantar no palco, o flautista lentamente silencia e dá lugar ao violão, que segue sozinho até a entrada do céu juntamente com a volta da flauta. Imagino que o trio dá vida à paisagem de sertão que antes era emitida apenas pelo instrumento de sopro, mantendo os movimentos em sinuosas que sugerem os perfis das serras do Vale do Rio Gavião. No entanto, o colorido das cordas trouxe timbres que já não estão tão próximos da voz de Dassanta, o que parece me dizer que aos poucos ela se diferencia da paisagem sertaneja, no seu desejo de conhecer o mundo, caracterizando-se como uma voz única e singular, diferente da voz de uma *imagem-sertão*. Ao mesmo tempo, ainda que diferente, vibra cores dessa terra na qual pastoreia e a tinge de novas cores, não deixando de soar a cada instante dentro da harmonia geral do conjunto de voz, violão, céu e flauta.

No DVD, a cena transita entre os vários desenhos de Dassanta – boneca, voz e os instrumentos que passam a compor a paisagem sonora das serras onde a pastora canta,

lamenta a vida tirana e chama por seu amor. Além disso, os cortes nas imagens do DVD também propiciam a passagem rápida entre uma perspectiva e outra, ou seja, ora tenho a impressão de olhar Dassanta bem de perto, podendo ver seus traços com detalhes e sentir sua textura; ora a vejo de longe, o que amplia o campo de visão e me possibilita observar o palco, tal como a boneca em relação ao palco, a voz no cenário e os instrumentos que participam da paisagem sonora e também da visual, uma vez que não estão escondidos, mas sim expostos à plateia a todo momento. Tais cortes tornam a experiência cambiante entre a atenção na boneca, na voz, nos instrumentos e músicos, no cenário, no som. Eles fazem com que o público olhe a mesma cena em movimento a partir de ângulos diferentes, traçando novas faces de um mesmo instante de Dassanta, momento em que ela está só e canta.

E no espaço de sua solidão, pelos olhos de quem a personagem está sendo vista? Como mostra Arrigucci Jr. (1990, p. 23): “É o movimento do olhar desse observador que se acompanha pela leitura.”, e é a ele, atrelado ao movimento do olhar na própria leitura, que indagamos sobre a imagem de Dassanta. Aqui, ela deixa de ser narrada por um terceiro para emitir sua própria fala, e a narrativa assume tons de primeira pessoa. E ainda assim, tingida por um determinado olhar. O espectador se torna receptor privilegiado de um cantar íntimo no qual a pastora não se dirige a nenhuma pessoa, mas a si mesma e à vida. Além disso, a penumbra em que a cena acontece delimita o espaço visível e deixa em destaque apenas a boneca e os instrumentistas, de modo a apontar para um ritmo que acontece em algum lugar de dentro, “coração do movimento oculto da vida” (ARRIGUCCI JR., p. 23), talvez em algum lugar para onde olha a dor muda e introspectiva da mãe Pietá de *Criança Morta*, ou talvez no lugar sublime buscado pelo movimento expansivo da personagem de *Enterro na rede*.

O recolhimento da personagem não é silencioso, ao contrário, vibra o palpitar alto³ e passional de uma voz que lamenta a demora do amor prometido. Tensão potente para mais reflexões a respeito da pergunta ainda sem resposta: pelos olhos de quem ela está sendo vista?

A cena no palco dá destaque apenas a Dassanta e aos instrumentistas, realçando o momento íntimo. Contudo, apesar de solitária, Dassanta não é voz única nesse espaço onde canta, uma vez que o trio de cordas e sopro dá vida aos perfis das serras, cenário repleto de arranjos que a rodeiam e fazem parte de sua própria voz. Assim sendo, as altas escarpas e grotões são o lugar de sua existência e de suas experiências, lugar de onde olha o mundo e percebe a vida. Sua fala é íntima e individual, todavia não deixa de estar fundamentalmente

³ Refiro-me, aqui, à altura no sentido de frequência da onda sonora, que se direciona ao agudo.

atrelada à paisagem catingueira e, com ela, toda uma memória e uma cultura, lugar onde se recolhem suas impressões da realidade — sua voz lírica não deixa de soar em diálogo com o arranjo musical do conjunto.

Imagino que cada nota entoada pela personagem vibra colorações dessa *imagem de sertão*. Ela está só, mas não canta só, já que outros timbres compõem a canção — os instrumentistas estão em destaque na penumbra da cena e a *imagem* dessa solidão clama por ser ouvida na harmonia de quatro vozes. Ao mesmo tempo, a expressividade do cenário onde canta é composta não apenas das sinuosas desenhadas pela flauta, mas também da geometria abstrata que visualizamos no fundo de *Enterro na rede*, a qual traz à *imagem* algo de um ritmo plástico que lhe confere visualidade e movimento, nessa paisagem perpassada de diferentes linguagens, individualidades e saberes. Volto, então, mais uma vez à pergunta: pelos olhos de quem a heroína está sendo vista?

Logo no início do cantar desse 3º Canto, as rimas e o efeito sonoro conseguido a partir do manuseio da Linguagem Sertaneza intrigam e chamam atenção pela linguagem surpreendentemente prosaica e elaborada. E desenhando essa *imagem* de Dassanta num entrelaçamento de linguagens, enquanto experimentamos o paradoxo entre o sentido e a exterioridade das formas, vemos a Linguagem Sertaneza de Elomar atrelar-se ao estilo próprio que caracteriza as pinturas de Portinari, as quais transitam entre a vontade de adentrar na realidade brasileira e o caráter técnico e erudito da linguagem pictórica.

O primeiro verso é sonoro e, antes de expressar um sentido transparente, deixa o leitor em dúvida, sem saber ao certo o que pensar dessa voz que ainda não canta palavras, mas soa tão alto nos agudos que parece eco da voz de algum pássaro a voar pelas serras do sertão. Em “Eh”, primeira fala da heroína no *Auto*, ela não diz, nem tampouco explica quem é, porquanto está a ser na vibração de sua voz. Podemos pensar que se trata de onomatopeia que traduz uma inspiração profunda e vocalizada, como também podemos pensar que o autor se utiliza da função emotiva para expressar um lamento triste. Vejo como possibilidades, contudo, não sinto que conseguem explicar a força imagética que o simples “Eh”, bem como sua execução, representam na experiência de assistir ao *Auto*. O que consigo dizer, agora, desse primeiro verso que no papel parece tão pequeno, é que se trata de um momento marcante da encenação, quando a linguagem é expandida em sua potência sensorial e significativa, abrindo caminho para o pincel vocal deslizar livre pela tela da imaginação.

Então, nesse espaço da imaginação, a concretude do som encontra um sentido e outros tantos sentidos para “Eh”, transformando-o em um sertão que vibra no íntimo de Dassanta e se expande para fora. A voz da personagem, entoada em continuação com o timbre da flauta,

prolonga no tempo diversas nuances da sonoridade /e/ — nesse breve instante em que o timbre agudo preenche a penumbra do palco sem significar coisa, a atenção do espectador está voltada para ele e é nele que primeiramente encontra a heroína antes apenas contada pelo narrador.

Observo que a expressão ainda é vista em outra parte do Canto, no oitavo verso. Neste, assim como no primeiro, o agudo é explorado na voz da personagem e o som /ê/ se prolonga assumindo diferentes alturas, como a enfatizar o lamento. Os dois versos estão profundamente ligados — “Eh...sina cigana” e “Êh...gado miudo”. Sina cigana da heroína que deve deixar sua casa e seu amor quando a seca assola a terra e o gado definha. O deslocamento acontece porque o gado está “miudo”, criação “miunça”; e o destino caminha em função dos ciclos de chuva e seca da terra. A ligação dos dois versos fica ainda mais forte na voz da personagem quando, no verso 8, ela desenha a mesma melodia que já havia sido cantada no verso 1 e, ainda, na figura da boneca, retorna à posição na qual estava no verso 1.

O recurso chama atenção para a sonoridade atrelada à linguagem, o que acontece também na construção /iê/, nos versos 7 e 21: “a criação miunça iê...” e “cabra repartida sirigada iê [...]”. Encontro Dassanta nessa vocalização /iê/ cujo tom um pouco mais grave passa a compor a cena em meia-luz. Ao mesmo tempo, a penumbra do cenário traz algo de sombrio que também passa a compor o grave suave da vocalização. Desse modo, os olhos e os ouvidos, pele e sentidos se conectam na *imagem* de Dassanta, e o corpo todo pincela algo do que pode significar a sina cigana de viver em função dos ciclos de seca e chuva, na solidão dos pastos.

Como afirmado nas Notas Explicativas, o ofício do pastoreio deu origem a sua agudeza e seu sofrimento

O efeito arrepiante nos transporta para a grande solidão que envolve o ofício do pastoreio e, que por isso mesmo, tradicionalmente tem dado aqueles povos que operam esse ofício e fazem dele sua sobrevivência uma agudeza de observação, uma sensibilidade, uma consciência e uma paixão tão marcantes que inevitavelmente os aproximam do Eterno. (MELLO, p. 17)

A intensidade das paixões e das dores humanas, no ofício pela sobrevivência, colore a heroína da pulsação própria do homem, bem como a aproximam do mundo dos deuses. A sina da retirante, causa de sua dor, é também a fonte de sua força e de sua potência, pintada na voz lírica da soprano e nas formas gigantes dos pés e mãos de *Enterro na rede* — corpo deformado pela dor, pela fome, pelo trabalho e caminhada, bem como calejado e fortalecido em maneira de voz lírica e contornos densos e escuros. Ajoelha-se no chão como se na terra e

na condição humana se prendesse com toda a sua rudeza, ao mesmo tempo em que se ergue ao céu em mãos abertas e intensas, em sua agudeza de observação, sensibilidade e consciência construídas a partir da mesma sina, do mesmo sofrimento, da mesma caminhada de retirante: “Uma vítima que, no entanto, não perdeu sua grandeza, pois sua força está ainda concentrada nas mãos espalmadas, nos punhos cerrados.” (FABRIS, 1990, p. 70).

Agudeza de observação que é cantada na agudeza da voz, compondo traços dessa heroína em matéria de som, linha e sentido. A terra é fonte de sua sobrevivência, de sua paixão e de sua prisão; e do grave de “iê” ela chega ao agudo de “Eh”, elevando a altura da voz e dos olhos quando volta a cabeça para cima como a clamar algo ao Eterno. Dassanta lamenta por sua vida tirana, porque o gado está “miudo” e a terra seca — “aspena inconto a babuja secá” (verso 12) — sente-se “prisionêra nesse caritó” (verso 18), longe da família, “disapartada de mias irirmã” (verso 27).

A sonoridade dos versos é marcante não apenas pelas construções “Eh” e “iê”, mas também por todo o jogo de rimas que segue: “sina”, “cigana”, “vida”, “tirana”. Além disso, a repetição dos anasalados de “sina”, “cigana”, “onça”, “tirana”, “andança”, “prissiguino”, “criação”, “mũnça” fazem um jogo sonoro com a linguagem sertaneza que chama atenção, desautomatiza a percepção da língua e torna a experiência de escrever sobre o Canto uma busca que vai além de “entender” o que Dassanta diz. Trata-se de percebê-la na tonalidade de sua voz, nos gestos da boneca, no arranjo do conjunto, na penumbra do cenário.

O jogo elaborado com as palavras “mũnça” e “miudo” também é interessante, já que a sonoridade dos dois signos é próxima e ao mesmo tempo contrastante, em razão do anasalado no primeiro e do /ú/ agudo no segundo. As linguagens, aqui, querem ser ouvidas, apalçadas em toda a sua exterioridade e tomadas como objeto de conhecimento, para então serem abertas e remexidas em cada uma de suas sementes, deixando ver que a semente ainda é mais uma forma, e a exterioridade já era desde então semente. O objeto de conhecimento assim se mostra aos olhos e espíritos de forma ruidosa, profundamente visível e visivelmente profunda. Quanto mais olhar para ele, apalpá-lo, mais potente de profundidade, mais vibrante de forma e de conteúdo.

A voz aguda, então, segue sua sina e continua a vibrar um choro introspectivo em razão do sofrimento da vida de pastoreio, até que o foco do lamento se desloca e a personagem faz referência a um novo elemento no final do Canto, o que chama atenção no contexto dos versos:

vida mais danada inda tô pra

vê
 lá do Sete Istrêlo pra istrêla
 maió
 prigunto pru êle qui tomém
 tão só
 assim cuma eu no mundo a
 percurá

Chama atenção o uso de “êle”, fazendo referência a algum elemento antecedente que, no entanto, até então não havia sido trazido na fala da personagem. Ou seja, o pronome de terceira pessoa remete a algum nome, mas não explica quem seria esse nome, “êle”, o que gera algumas reflexões.

Primeiro, a escolha pelo pronome reforça a ideia de que Dassanta não está se dirigindo a nenhuma pessoa, mas canta no âmbito de sua introspecção solitária, lugar onde não precisa explicar quem é “êle”. Além do mais, o fato de ter sido trazido substitutivo do nome, remetendo a um elemento que ainda não apareceu no Canto, indica a dimensão do quanto esse nome já habitava Dassanta, mesmo não tendo sido expresso. Em outras palavras: para ela, “êle” já estava presente bem antes de ser externado na forma de voz, e sendo a voz uma continuação de seu espaço íntimo, é natural que tenha feito referência a um nome antecedente, o qual já fazia parte de seu Canto desde a agudeza sofrida do primeiro “Eh”.

O lamento da heroína parece por vezes acontecer antes em razão da demora de seu amor do que em razão do sofrimento pela vida de pastoreio, ou o sofrimento pela vida de andança se torna maior em razão da demora de seu amor. Posso até pensar que a relação de Dassanta com a terra se torna ainda mais ambígua e tensa devido a esse “êle” por quem ela pergunta à estrela maior, por quem ela chama e espera; “êle” cuja demora torna a serra dos Sete Istrêlo uma prisão e a heroína “prisionêra nesse caritó” (verso 18), presa ao chão em que vive, impedida de encontrar o amor e se casar⁴. Talvez em razão dessa tensão relacionada à terra, o desenho melódico da personagem se distancie dos solos sinuosos da flauta e do violão — os “ribombos que ecoam nas altas escarpas e grotões das serras” são seu berço e sua prisão.

Na última estrofe do Canto, versos 35 a 41, a boneca é erguida até o alto do cenário para, “dos cupim da serra”, chamar pelo amor:

dos cupim da serra chamo pru meu amô
 lá das ôtras banda ôço
 respostá
 pru que essa delata quinda

⁴ A expressão “no caritó”, na prosódia do povo, significa não conseguir se casar.

num chegô
na vida tirana só fiço isperá

Logo após o primeiro verso, a voz silencia e a flauta soa sozinha num solo descendente, momento em que o personagem Chico das Chagas faz uma breve aparição no cenário, na figura de um boneco, como a responder ao chamado da heroína de algum lugar longínquo, “das ôtras banda”.

Interessante experimentar a construção visual e sonora da cena, porque ela me faz imaginar o caminho melódico da flauta como o caminho das serras que vão de Dassanta até onde o tropeiro está, e voltam para ela com a resposta. Nele, encontro também as formas geometrizadas que estão no fundo de *Enterro na rede*. Entre os amantes há o espaço, e se eu pensar que esse espaço está preenchido com o relevo da terra, ou com as linhas da pintura e as sinuosas da flauta, então posso entender que a terra é o elemento que os afasta e os une ao mesmo tempo. A mesma melodia que impede que estejam juntos é a melodia que os aproxima, som e cor a preencher a distância e levar a voz de Dassanta até seu amado, chegando de volta com a voz dele. Essa música, então, na tensão de suas distâncias e dissonâncias, torna possível chamado e resposta viajarem para longe e retornarem para o lugar de sua raiz.

Assim, nesse primeiro contato com a voz da heroína no *Auto*, sempre ligada às telas de Portinari, vejo linguagens entrelaçadas cuja potência me instiga a querer compreender um pouco mais a relação entre a *imagem*-Dassanta-sertão que o espectador experimenta no ato de leitura e aquela que ele tem diante dos olhos, ouvidos e pele.

O texto de Arrigucci Jr. (1990) faz referência à maçã do poema de Bandeira, todavia, se trazer a discussão para cá, posso trocar a maçã pela mulher e impulsiono algumas boas reflexões: “paradoxalmente, o sentido se cifra, enquanto Dassanta se mostra na exterioridade das formas e da cor”. Aqui, elas estão vibrando no feitiço de interrogações — afinal, o que estou chamando de sentido e como se desenha a exterioridade das formas e da cor? Como se relacionam em paradoxos? Onde a heroína se mostra? Onde se esconde? Pelos olhos de quem Dassanta está sendo vista?

Primeiramente, o *Auto* conta a história de Dassanta, fala de algumas situações que viveu, traz algo do seu contexto e imaginário, fala em beleza, mas não a descreve de maneira detalhada, apenas a mostra na forma da boneca e da voz, um cenário, uma narrativa. Sendo assim, quero propor que, se afirmo que a heroína se mostra na exterioridade, refiro-me a um conjunto de formas, cores e acordes trabalhados num trançado sinuoso entre o material

tangível à sensorialidade e os temas trazidos. Tal trançado compõe o volume colocado diante dos olhos e leitores, momento em que será traduzido numa “mulher” que é *imagem*, memória e linguagem. Assim, uma “mulher” precisa ser gorda ou magra, ter seios e cabelos; e minha imaginação começa a trabalhar numa figura precisa antes que eu consiga perceber a maneira pela qual a beleza da heroína está sendo trazida na linguagem. Já uma *imagem*, do que precisa para ser *imagem*?

Ou melhor, se imagino uma mulher para atribuir o nome Dassanta apenas com base no sentido do que é falado, dezenas de características se emaranham em minha mente e algum modelo pouco convincente se forma, flutuando num espaço meio oco, desprovido de contexto, tato e cor. Minha imaginação está trabalhando para elaborar uma mulher “bunita quê mitia medo”, mas meu corpo adormece sonolento. De outro modo, quando me desprendo um pouco da figura paradigmática de “mulher bonita” e ouço o Canto esperando principalmente imagens, a imaginação precisará colher mais algumas matérias-primas antes de trabalhar e poderá ter um pouco mais de tempo para perceber. E quando utilizo o termo “perceber”, aqui, refiro-me a ouvir cada timbre presente no palco antes de criar para a heroína uma figura; observar os gestos que os bonecos e os atores traçam no ar, as movimentações na cena, as cores e tessituras do cenário e da pintura.

Então uma *imagem* pode ser desenhada em minha pele tendo como matéria-prima não apenas o que é dito, mas também o som, a cor, textura. Afinal, se o sentido é aquilo que está no fundo, com o qual me fundo como leitora, “coração do movimento oculto da vida”, minha percepção não pode deixar de enxergar nele a exterioridade das formas, já que estas são como o sangue bombeado por esse coração a levar o movimento oculto da vida até a pele de quem lê. Assim, a forma da heroína a preenche de vida, pois alguma *imagem* desprovida de voz seria muda e vazia. O sentido aqui entendido é aquele que pulsa no momento em que ouço Dassanta, percebendo-a em minha pele e memória, mente, sangue e coração. Semente e fruto se formam e transformam mutuamente, forma e conteúdo deixam no ar vibrações: *imagens*.

Assim, “mulher” ou *imagem*, desde o Primeiro Canto ouvimos o narrador falar na beleza da personagem, mas o que isso significa? Como explicado, se pensar na heroína apenas como “mulher bonita”, correerei o risco de visualizar uma figura estereotipada e já muito prisioneira de padrões socioculturais. Desse modo não alcançaria consistência suficiente para imaginar a potência e a dor de Dassanta a partir do jogo de luz e sombra proposto em cada cena; a partir de um contexto social trazido ao palco e às telas na forma de imagens. Por outro lado, se deixar as rimas que cantam a mulher (e que a mulher canta) guiarem minha imaginação, será possível colher algo de sua beleza na paisagem sonora que conta a história

de sua vida em cores colhidas de um certo chão. Dito de outra maneira, trata-se de perceber as métricas, tessituras e tonalidades, utilizando-as como tinta com a qual desenharei as imagens (nem sempre visuais) propostas pelas palavras — imagens de Dassanta, imagens de sertão, semente e fruto, sangue e coração.

Encontro, então, a voz lírica entoando quase em trovas *Do Pidido* ao seu amor. Quarto Canto de *Auto da Catingueira*, escrito em discurso direto, na primeira pessoa, e composto de quatro estrofes, sendo a primeira, segunda e quarta com 12 versos cada, a terceira com 14 versos. A voz e o olhar da heroína dão vida aos cinquenta versos, quase todos heptassílabos em sua entoação, a maioria com a terceira sílaba poética forte. Agora próxima de seu tropeiro, ela pede a ele, de maneira bastante cadenciada, para trazer da feira alguns utensílios, adornos e guloseimas.

À medida que Dassanta vai pedindo coisas em maneira de rimas e ritmo, a *imagem* da feira ganha contornos quase palpáveis na linguagem sertaneza. *Água da fulô qui chêra, quermesse, cantadô* e a *reizêra; barraca e paca*, são elementos que remetem ao universo popular das cidades do interior nordestino, lugar onde as feiras representam não apenas um local de comércio, mas um evento social, momento de alegria no qual as pessoas se reúnem para fazer trocas.

Dessa forma, o Canto ativa em minha imaginação o movimento das barracas cheias de gente, comida, tecidos e linguagem, ao mesmo tempo em que a voz aguda da personagem colore de redondilha maior cada um de seus quereres. As palavras, aqui, tornam-se tão vivas que soam como memórias, e o Canto todo parece trazer imagens das lembranças da personagem — enquanto pede, ela vai rememorando e cantando coisas e pessoas. Posso até imaginar que entre todos os itens do pedido ao amado, um deles abrange todos os outros: “Apois sim vê se num esquece” (versos 25 e 39). Pede para o tropeiro não esquecer, ela não quer esquecer, quer manter presentes em si as lembranças dos momentos e sensações que viveu nas feiras.

Nessa mesma direção, a voz e o olhar da heroína dão vida ao verso 24, que se destaca dos demais porquanto caminha do agudo para o grave e possui um número menor de sílabas poéticas: “Ai sôdade...”. Observo que se trata de um dos versos centrais, último verso da segunda estrofe numa canção de 4 estrofes: “Posição significativa, pois nele se representa também o centro mais íntimo da fruta, o recesso onde se acha latente o movimento da vida...” (ARRIGUCCI JR, p. 40). As palavras de Arrigucci sobre “Maçã” valem para *Do Pidido* e o descrevem de maneira precisa, já que também aqui nessa canção o local que contém a

mente da vida — o centro do poema — é destacado dos demais e consiste em uma chave fundamental para leitura do todo.

Além disso, por ser mais breve, pode ser entendido como um verso de maior concentração do texto, no qual o imprescindível é falado e, ao mesmo tempo, é um momento em que o sentido se expande de forma significativa. Primeiramente, o uso da expressão “ai” funciona quase como onomatopeia de um suspiro queixoso, som que pode remeter a muitos sentidos latentes a sair do centro da personagem para o centro do poema e do leitor, ou do centro do leitor para o centro do poema e da personagem. Depois, a escolha do substantivo abstrato “saudade” – “coisa” que não existe por si só, mas depende de alguém para se manifestar — abre exponencialmente as possibilidades de conexão e leitura do verso, porque remete a um sentimento que é diferente a cada vez que se manifesta, de acordo com cada “ser” que sente e cada circunstância de sentir. Já as reticências no final do verso soam como um eco silencioso de saudade a ampliar muitas vezes o tamanho e a intensidade do substantivo — ponto máximo de expansão do sentido. É como se daqui por diante não fosse mais possível dizer com palavras, mas muito mais ainda houvesse a ser dito. E então as palavras silenciam em reticências (sem calar) para simplesmente ouvir o compasso do tempo a caminhar na memória, para frente e para trás: “faiz tempo que fui na fêra”. Compasso este que leva o presente sempre adiante e traz o passado de algum lugar: “ai sôdade...”.

Faz tempo que Dassanta foi na feira e quer matar a saudade, não se quer deixar esquecer. Traz, assim, suas lembranças na forma de um pedido, tornando-as vivas de cheiros de água da *fulô*, de sons de mote de *amô*, de gostos de panelada e *frigidêra*, vivas de detalhes, imagens e impressões colhidos na sua memória. Saudade! Parece até que esse pequeno verso concentra todos os demais. E que cada detalhe do Canto fala de saudade e memória, seja na figura do cego — cantador e narrador das histórias orais de uma determinada tradição —, seja na mulher rezadeira e no “feiticêro e curadô” — guardiões de conhecimentos ancestrais de uma cultura —, seja na expressão “Apois sim” — que pode significar uma lembrança de alguma coisa que não deve ser esquecida.

Posso até imaginar que o poeta pôs na voz de Dassanta um pedido para que essas imagens da memória continuem a pulsar. Tornem-se perenes. E que interessante jogo de palavras encontro quando a personagem pede “brividade” por querer *perenidade* – quer tornar a feira presente no sabor da *brevidade*, quer “matá sôdade” pois “faiz tempo qui fui na fêra”.

Nessa direção, no momento em que penso em um doce cujo sabor traz algo à memória, não consigo deixar de lembrar uma certa madeleine escrita por Marcel Proust no primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*: “Mas no mesmo instante em que esse gole,

misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremecei, atento ao que se passava de extraordinário em mim.” (2006, p.43)

Ao trazer em seu texto a experiência de sentir o gosto do biscoito e ser transportado para o passado na forma de uma memória involuntária, viva e repleta de sensações, Proust não revive o passado em si, mas encontra a presença do passado no presente. De acordo com Walter Benjamin no ensaio *A imagem de Proust* (2012), um acontecimento vivido é finito, “[...] ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.” (2012, p. 37).

Trata-se de algo como uma eternidade que não é utópica, já que diz respeito à realidade do fluxo do tempo, o que inclui a força rejuvenescedora da memória involuntária a presentificar e modificar o já vivido naquilo que se está vivendo. Como Benjamin explica, “Quando o passado se reflete no instante, úmido de orvalho, o choque doloroso do rejuvenescimento o condensa [...]” (2012, p. 45). Através da memória, o passado encontra a superfície do instante e nela se condensa, como a gota de orvalho se condensa na superfície da folha e ali se torna chave d’água a abrir o mundo, tudo o que veio antes e depois, fonte eterna de reminiscência e rejuvenescimento.

Desse modo, o trabalho de Proust nos mostra que a tarefa do escritor não é simplesmente relembrar os acontecimentos, mas refazê-los dentro das contingências do tempo, tornando-os metáfora (BENJAMIN, 2012, p. 16). Metáfora que, aqui, acredito podermos pensar como *imagem* — passado transformado em instante na forma de linguagem. Não se trata, no entanto, de visualidade, mas de *imagem* no sentido de impressão sensorial ligada à memória involuntária e que, por não caber nas palavras em arrumação referencial, precisa ser poesia para ganhar vida.

Como explica Benjamin:

Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *memóire involontaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. Mas por isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura [de Proust], temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos da reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador. (BENJAMIN, 2012, pp. 48-49)

No livro, quando o paladar do personagem é despertado pelo sabor do biscoito, ele é invadido por “[...] um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa.” (PROUST, 2006,

p. 43). Primeiro sentiu prazer, a sensação de felicidade, sem saber a origem, e depois de perceber a impressão que o paladar lhe trazia — uma memória involuntária — lembrou-se do motivo pelo qual ela aparecera: “E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedacinho de madeleine que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray [...], quando ia lhe dar bom-dia no seu quarto, depois de mergulhá-lo em sua infusão de chá ou de tília.” (PROUST, 2006, p.44). A memória chegou ao personagem por meio do paladar e olfato, de forma involuntária, já que ele não intencionava reviver algo de Combray naquele momento nem tampouco tinha consciência de que estava fazendo isso. Sendo assim, não se deu apenas em forma de imagem visual e definida, mas foi algo indefinido e denso que ele sentiu em seu próprio corpo antes mesmo de compreender.

Além disso, é importante destacar que o próprio episódio da madeleine e dessa rememoração involuntária é descrito no livro na forma de uma lembrança de um personagem Proust, passado já rejuvenescido e condensado pelo presente da escrita, transformado em linguagem, em metáfora — poesia da memória.

Acredito que é possível vislumbrar, sempre de maneira fugaz, a vibração mais íntima de que nos fala Benjamin, assim como a semente de que fala Arrigucci Jr. — coração do movimento oculto da vida — nos caminhos da memória de Dassanta e, com ela, nos caminhos da memória do corpo leitor. Por isso, “[...] é preciso mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária [...]” (BENJAMIN, 2012, p. 48), que aqui também é voluntária, para viver junto com a canção os momentos que a heroína relembra. Não falo apenas em imaginar os pedidos feitos ao amado, mas em perceber que cada um desses pedidos traz uma memória à personagem, seja ela na forma de prazer, impressão, *imagem*, tradição. Falo em fazer como o “[...] olhar que cinge e desveste até fundir-se no mais fundo dela [...]” (ARRIGUCCI JR., p.22), e sentir no próprio corpo o gosto da “brividade” na boca de Dassanta, querendo, de forma voluntária, viver uma “memória involuntária” e reviver o prazer de estar na feira. Os versos, assim, trazem lembranças do passado condensadas no instante d*O Pedido*, revividas e rejuvenescidas na forma de sensações informes, imagens visuais e não visuais, definidas e indefinidas, densas de saudade.

Tal saudade é um componente fundamental dessa memória, o qual não existia na época em que Dassanta vivia o burburinho da feira e existe no momento em que ela lembra. A saudade está no presente, é presente. E o presente em que Dassanta rememora modifica o passado, tingindo-o de saudade. Posso até imaginar o caminho inverso, ou seja, que o passado também modifica o instante e a saudade aumenta na mesma medida em que a personagem rememora. Assim as lembranças vão sendo trazidas, no fluxo da saudade e já transformadas

por ela; assim a saudade vai sendo trazida, no fluxo das lembranças e já transformada por elas.

No mesmo sentido, o pedido vai sendo feito e a saudade desenhada numa forma poética em que o próprio ato da rememoração anuncia-nos “um todo” (BENJAMIN, 2012, p. 48) e pesa. Desse modo, enquanto a métrica em redondilha maior dá ritmo ao sentimento, a linha melódica do Canto Gregoriano rejuvenesce o passado prosaico em um instante atemporal. Ao mesmo tempo, a linguagem sertaneza arrumada na simetria dos versos rejuvenesce o passado distante em um presente ordinário no qual a mulher pede ao amado utensílios da feira. A composição teatral clássica é preservada a partir da voz lírica e do som do céu, os quais dão concretude à memória e a tornam intemporal, condensando-a na forma de canção. E então o verso 24 soa como um lampejo de presente na cadência da memória: “ai sôdade...”.

Por outro lado, esse Canto ainda é notável porque nele Dassanta entoa sua voz numa situação bastante cotidiana e revela sua face humana num momento íntimo e costumeiro com o tropeiro, razão pela qual acredito que *Do Pedido* faz um contraste com o valor extraordinário da heroína e de sua beleza, cantado pelo narrador nos primeiros Cantos. Nessa direção, parece haver, ao longo da encenação, uma mudança de perspectiva com relação à personagem, sendo ela, até o 2º Canto, contada através da voz do narrador-cantador, e a partir do 3º Canto mostrada em primeira pessoa. É no 4º Canto que essa mudança se torna especialmente evidente, já que nele a personagem parece conversar muito espontaneamente com seu amado e pedir itens de beleza da feira no intuito de se enfeitar para a quermesse para a qual irá em alguns dias, ou seja, numa situação que poderia ser a de qualquer mulher comum. Além do mais, ao aparecer nesse evento social com seu amor, quer estar mais bonita que outras mulheres da região:

qui é prêu fazê um vestido
e fica bem mais bunita
que Madô de Juca Dido
qui Zefa de Iô Joaquim

De acordo com as notas explicativas: “[...] mesmo na rudeza da vida agreste e catingueira, a mulher retém a vaidade, a feminilidade e a ‘competição’ com outras mulheres; esse trecho traça bem o caráter faceiro e buliçoso de Dassanta.” (MELLO, p. 26). Assim, nesse pedido descontraído, a mulher parece despojar-se de convenções ou máscaras, mostrando-se “simplesmente” na intimidade de seu lar. Tenho a impressão de vislumbrar algo

como passagem de uma existência quase mítica e imemorial — ligada à catingueira pura e ao passo japiassoca assú —, cantada na voz do narrador; para uma existência simples e cotidiana, ligada à vida em comunidade, ao desejo de ser mais bonita, de comer “brividade”.

Tal mudança de ponto de vista pode instigar o espectador a subir ao palco para chegar mais perto da heroína composta de paradoxos, seja para ouvir sua beleza, sentir seu cheiro ou vestir sua máscara, ou melhor, percebê-la próxima, atuando na mesma cena. Aqui, diante de nossos olhos, entoando sua própria voz, Dassanta já não é apenas um objeto distante e sublime, carregado de ressonâncias clássicas e religiosas, mas também uma pessoa comum, alguém que traz inseguranças e paixões humanas na mesma medida que uma beleza tão intensa que causa “medo”:

“Na particularidade concreta desta imagem, pintada até as minúcias, a elevação do sublime encontra sua expressão humana, terrena e humilde. O todo depende do mínimo, onde se cumpre o milagre. Na maçã as pontas da morte e da vida se unem naturalmente, com toda a simplicidade.” (ARRIGUCCI JR, p. 42)

Sendo assim, ela se mostra na condição cotidiana de mulher, ao lado de coisas que também são cotidianas, como feira, perfume, grampo, vestido. É desenhada num tempo presente e num espaço determinado, o que contrasta com sua outra face, ou seja, o mito de um passado imemorial transportado de geração em geração: “muito bem longe daqui/qui essas coisa se deu/num tempo que num vivi [...]” (p. 7). Coloca em evidência, então, o aqui e agora de sua atuação no palco como um tempo presente, mas também antigo e futuro, já que transmitido oralmente na tradição catingueira. E a personagem que, no início do *Auto*, fazia eco de imagens sublimes, agora recebe traços do chão comum de quem a ouve.

A mudança de perspectiva não significa que a *imagem* do presente da heroína cantando no palco seja oposta àquela trazida pelo cantador, uma vez que este já dera indícios de que falava de uma heroína composta de faces — e máscaras — humanas e divinas, não em dicotomia, mas em tensão, cada uma delas fundamental na composição de uma personagem complexa e instigante. No entanto, gosto de enfatizar alguma tensão entre a *imagem* de Dassanta descrita através do olhar do cantador e da memória oral e aquela que se dá a ver em primeira pessoa. Desse modo, tal dinamismo de tempos e perspectivas que acontece em *Das Visage e das Latumia*, do tempo da contação para o tempo em que a história se deu, chama atenção para a complexidade da obra em termos de procedimento narrativo, além do mais, parece-me interessante observar as diversas faces da personagem de acordo com o ponto de vista a partir do qual ela é desenhada.

Inicialmente, na Abertura, 1º e 2º Cantos, o narrador se dirige diretamente ao espectador e começa a contar uma história que aconteceu há muito tempo atrás “Nessa terra há muitos anos” (p. 7). Em seguida, no 3º Canto, há um corte temporal e uma mudança na voz da narrativa — os anos que separariam o espectador de Dassanta são dissolvidos quando a flauta entoava as sinuosas a sugerir os perfis das serras onde a personagem vivia e vive, no presente de sua canção. Desse modo se dá a transição de uma paisagem sonora para outra e somos transportados do presente em que o narrador canta para um passado muito antigo que se torna presente. No palco, um aqui e agora quase medieval de altas escarpas e grotões, uma pastora e uma voz lírica a chamar pelo amor.

E então é como se a tradição oral descrita em *Auto da Catingueira*, na qual se traz uma história do passado para a geração presente, fosse invertida, já que a *imagem* leva o espectador até Dassanta, caminhando do narrador em direção ao tempo mais remoto e imemorial, de “Sarafin” e “Balancesa”. No entanto, esse caminhar rumo ao antigo também retorna e traz a história de volta para o presente mais comum e ordinário da feira. Passado e presente, assim, coexistem na mesma cena, modificando-se um ao outro.

3 LINGUAGEM, BELEZA E TENSÃO NA *IMAGEM-DASSANTA-SERTÃO*

As carcaças, os cactos, os urubus em revoada, as covas que quebram o achatamento do solo, são o dramático cenário no qual se situam figuras de diferente consistência e expressividade. (FABRIS, 1990, p. 113)

Chego ao início do 1º Canto, momento em que se ouve um murmúrio acuado e medroso, quase um lamento, entoado por dois personagens que aparecem no palco mas ainda não foram apresentados. Aos poucos, suas palavras tornam-se mais audíveis e o narrador-cantador as repete no fluxo da narrativa: Dassanta era “bunita quê/ mitia medo”, trazia uma beleza tão intensa que não poderia existir sem evocar a presença do medo. Tal passagem não se trata propriamente da forma de Dassanta, mas daquilo que é dito sobre ela, ou melhor, discurso indireto no qual a personagem é cantada na voz e nos olhos de algum alguém que transmite sua história através da tradição oral. Interessante observar que esse narrador-cantador de *Auto da Catingueira*, ao descrever a *imagem* de Dassanta, atrela a noção de beleza — que em geral está associada a harmonia — à noção de medo — associada a tensão. Aqui, aos olhos do narrador, tensão e harmonia podem coexistir na mesma pele, deixando o leitor sempre em dúvida se tamanha graça seria uma benção ou uma maldição.

E apesar de a ideia de beleza ser trazida como característica da heroína, a ideia de medo não se refere a ela, mas ao interlocutor da forma bela, àquele que a olha e sente em si tanto a sensação de harmonia quanto a de tensão. Mas por que a beleza, atributo que está associado a equilíbrio, quando próximo à *imagem* da personagem, assumiria esse efeito de provocar temor? A fim de expandir a discussão, cabe também perguntarmo-nos o que pode significar essa qualidade que o narrador-cantador está chamando de beleza.

Seria desejo de quem descreve pela beleza humana, fascínio exercido pelas formas, paixões, pelos afetos? Beleza racionalizada como experiência estética? Algum princípio apolíneo que orientaria as artes plásticas, o equilíbrio das formas, a causalidade? Poderia também trazer algum princípio dionisíaco ligado à música, à ausência de forma, à eternidade? Ligada à perfeita proporção ou à ausência de medidas, beleza talvez mítica e, alternadamente, humana?

Talvez — e estou apenas imaginando — tal atributo esteja essencialmente ligado ao campo mítico e, quando compõe as formas de uma mulher, seja retirado do mundo dos deuses para preencher o mundo humano. Essa heroína, então, da maneira como aqui a imagino,

coloca em evidência um limiar muito tênue entre homem e mito, lugar de harmonia, lugar de paradoxo.

Podemos começar a esboçá-la com formas que causam espanto em quem as vê e possuem um aspecto extraordinário, mas também fatal, como se viessem de uma Tragédia Clássica em direção ao imaginário cultural e histórico de sertão. Formas belas espirituais, por não serem possíveis em âmbito humano, mas também materiais, já que trazidas na concretude do palco e das telas de Portinari, mais do que descritas nas linhas da poesia. Vemos então se desenhar algo da textura da heroína, algo de harmonia e de tensão a movimentar a percepção.

E a princípio colho na “beleza trágica” da personagem harmonias e tensões que podem ser ligadas à epígrafe do presente capítulo: o sentido e a exterioridade das suas formas, sua consistência e expressividade, atrelam-se ao cenário dramático em que é encenada, às carcaças, cactos, urubus e covas que compõem essa pintura de sertão e fazem parte, indissociavelmente, da beleza e da cor de Dassanta.

Afinal, como se dá a ver em *Auto da Catingueira* o feminino trágico e belo; ou melhor, o belo feminino trágico; ou ainda, o trágico belo feminino; ou alguma mais variação dessa tríplice tão presente na tragédia *sertaneza*⁵, índice da imagem paradoxal atribuída a uma heroína, seja em suas formas ou em sua história, tanto como uma dádiva quanto como uma maldição?

Nessa direção, considerando o contexto cultural, histórico e social em que foi construída e em que é lida a peça, é possível dizer que essa *beleza-sertão* é aqui considerada uma tonalidade de tensão no universo trágico? Por outro lado, como ela nos possibilita pintar o solo trágico e tensivo no qual queremos imaginar a personagem e, com ela, uma *imagem de sertão*?

A fim de chegar a algumas possibilidades para as questões propostas, observemos parte do contexto a partir do qual o gênero Tragédia se desenhou, e quando falo em contexto refiro-me àquilo que Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1977, p. 18) explicam como algo que está inscrito no texto, seja na forma de pensar e sentir, nas crenças, valores ou sistemas de representação implícitos à obra.

Na Grécia do século V, a cidade substituía as antigas relações, práticas e mentalidades míticas, engendrando o desenvolvimento de um certo sistema de instituições e pensamentos políticos. Nesse movimento da *pólis* nascente, a Tragédia constituía-se enquanto instituição social mas, ao mesmo tempo, questionava tal sociedade ao expor suas ambiguidades. Para

⁵ Termo utilizado por Elomar para designar aquilo que, para ele, vem do sertão.

isso, trouxe à cena um mundo antigo e lendário atrelado às novas formas de pensamento jurídico e político: começava a se formar a consciência trágica. Como explicam Vernant e Naquet (1977): “Mas não é apenas o universo do mito que, sob esse olhar, perde sua consistência e se dissolve. No mesmo instante o mundo da cidade é submetido a questionamento e, através do debate, é contestado em seus valores fundamentais.” (1977, p. 20).

Como se observa, as forças que tensionavam a sociedade grega costuram a Tragédia e estão nela incrustadas, o que pode ser observado, por exemplo, nas relações entre o coro e o herói: o primeiro é uma personagem coletiva, composta por um colégio oficial de cidadãos e uma de suas funções é propor os sentimentos dos espectadores, enquanto o segundo é personagem individualizada, figura entre homem e deus, de uma outra época. Entre o coro e o ator — o cidadão anônimo e o herói trágico — cria-se uma dissonância que é também explorada nos elementos formais das peças. Como explicam Vernant e Naquet, (1977, p. 20), o coro, símbolo do cidadão comum, manifesta-se em uma língua que se aproxima de uma poesia lírica ligada às virtudes do herói mítico. Por outro lado, a personagem principal se aproxima dos deuses pelo jogo cênico e pela máscara, mas ao mesmo tempo não se expressa em uma língua de tempos antigos: a métrica de sua fala está próxima à prosa, aos homens.

Trata-se de ambiguidades nas quais o *homem trágico* está mergulhado, força tensiva entre o mito e a cidade, o lendário e o presente, vivida e percebida no contexto da *pólis* e, então, intrínseca à própria Tragédia, que é parte desse contexto. A tensão manifesta-se em diversos níveis poéticos — seja na construção das personagens, das imagens, da língua, das ações — já que ela é o próprio fio do qual os dramas se tecem, um fio constituinte e constituído por certa forma de pensar, de viver, por uma experiência de mundo historicamente determinada.

Nesse sentido, a consciência trágica tem como um de seus elementos o próprio homem e toda a experiência de tensão que o cerca, um homem histórico num mundo mítico a se desfazer, refazendo-se em cidade; homem territorializado numa sociedade composta de ambiguidades; homem cultural pensando seu próprio poder de ação sobre o destino: lúcido e cego, agente e paciente, por vezes agindo sobre a natureza e por vezes incapaz de governar a si mesmo.

Assim, o paradoxo de humano e divino é algo como uma tinta com que a consciência trágica se desenha, tensão presente nas suas múltiplas nuances. Está presente na noção “trágica” de beleza e presente na beleza de Dassanta. Cabe, aqui, olhar um pouco mais para a heroína a fim de buscar formas pelas quais a tensão pode se atrelar a sua *imagem*.

Dassanta não é filha da *pólis* grega efervescente, sua terra-mãe é o *sertão*. Mas que *sertão* é esse? Será um lugar isolado no tempo e no espaço, separado de interpretações subjetivas, de tensões? Ou poderá ele ser tão pulsante de ambiguidades como o mundo grego? Se pensarmos *contexto* de acordo com Vernant e Naquet (1977, p. 18), como os fios dos quais o texto é tecido, costuras de pensar e sentir, trançados de crenças, valores e sistemas de representação, podemos imaginar que a Grécia do século V está pulsando nesse *solo-imagem* onde Dassanta nasceu, não só porque autor e leitor de *Auto da Catingueira* trazem em sua memória, em seu texto e intertexto algo desse mundo grego, mas também porque a própria noção de *sertão* remete a uma paisagem e a uma realidade histórica e social que soam como uma grande tragédia tecida de paradoxos, traduzida por um conjunto de obras artísticas e literárias que lhe dão visibilidade e constroem um determinado imaginário — *sertão* sujeito e objeto, texto e realidade, humano e divino, *pólis* grega e interior do Brasil, *imagem de sertão*.

Solo concreto e simbólico em cujo seio nasceu Dassanta, heroína catingueira que, com ele, transita entre a arte e a vida, o mundo trágico, o espaço musical, literário e pictórico contemporâneo e a cultura da gente de um lugar. Cantados em uma ópera que mistura cantadores tradicionais, música sertaneza urbana, estilo sinfônico erudito e o hinário protestante (RIBEIRO, 2011, p.38); pintados em telas cujo foco é o caráter humano, na tragicidade própria dessa existência de homem que, em todas as suas dores e mazelas, encontra resistência para sobreviver e, daí, sua intensidade: “não o homem entidade abstrata, mas o homem histórico, o homem que vive o devir, a contingência da condição humana: o trabalhador, o retirante, a mãe que chora o filho morto” (FABRIS, 1990, p. 70).

Mas que *sertão* é esse? Que personagem é essa? Ou melhor, que *imagem* eles podem ser?

Ao refletir sobre a “invenção do nordeste” a partir de práticas discursivas e de poder, Durval Muniz de Albuquerque Júnior propõe que:

Os discursos não se enunciam, a partir de um espaço objetivamente determinado do exterior, são eles próprios que inscrevem seus espaços, que os produzem e os pressupõem para se legitimarem. O discurso regionalista não é emitido, a partir de uma região objetivamente exterior a si, é na sua própria locução que esta região é encenada, produzida e pressuposta. (2011, p. 34).

Nesse sentido, quero pensar nessa *imagem de sertão* como linguagem, texto repleto de paradoxos, colorido com nuances de diferentes épocas, diferentes discursos e lugares. Tal imaginário ao qual estou me referindo é encenado no aqui e agora de uma leitura comparada de *Auto da Catingueira* e *Retirantes*, produzido com elementos de um contexto perpassado de

muitos outros, uma linguagem perpassada de outras, uma individualidade e muitas mais, um saber que é mais saberes.

Se pensamos então nessa *imagem-sertão* como linguagem repleta de paradoxos, colorida com nuances de diferentes épocas, perpassada por outros lugares e saberes, podemos encontrar nela a paisagem sombria de *Retirantes*, que faz parte desse lugar, linguagem e imaginário no qual Dassanta vive. A pintura traz tanto a presença tangível e cotidiana de um grupo de *Retirantes* do nordeste brasileiro quanto o elemento sobrenatural e sublime de sua existência, que está na intensidade de sua dor e de seu sofrimento, traduzidos em traços fortes, cores escuras e olhares perdidos.

Tais quais heróis e heroínas cuja dor já é anunciada pelo oráculo da *imagem*, composto dos urubus, da ossada no chão, dos ossos expostos e expressões da face, esses personagens parecem compor uma tragédia repleta de tensões, na qual a morte parece mais do que nunca o destino natural da vida. E a vida, por sua vez, aparece mais do que nunca em toda a sua intensidade, quando tensionada com a morte. A criança pequena, carregada pelas mãos, soa como um fantasma a exhibir a face de uma caveira, olhos sem órbitas. O velho carrega um bastão, tal qual profeta a anunciar o agouro sombrio no *continuum* entre seu cajado e o urubu que parece lhe tocar a ponta, formando a figura de uma foice, conhecida alegoria da morte.

A figura do velho se funde ainda com a da mulher a carregar a criança à sua frente, este pequeno corpo que também lembra um esqueleto, com os ossos à mostra. Nessa fusão, Annateresa Fabris (1996) enxerga um imbrincamento entre duas pontas do tempo, duas extremidades da vida: o velho e a criança, ambos vivendo no limiar mesmo entre o pulso de vida e o pulso do tempo, o sangue que lhes dá movimento e os ossos que os aproximam do chão.

E se podemos trazer para a leitura de Dassanta algo das reflexões de Vernant e Naquet (afinal, o próprio *Auto* é escrito por Elomar como uma ópera e as telas de *Retirantes* evidenciam cores, traços e motivos trágicos), observamos que as tensões também estão presentes e pulsantes nesse *sertão*, lugar no qual o lendário encontra não apenas o universo do mito, mas também a própria Tragédia grega, em contato com um espaço geográfico, cultural, étnico, imagético.

Nesse sentido, como explica Fabris, o trabalho de Portinari traz em seus traços figuras heroicas e formas clássicas que carregam discussões políticas e sociais contemporâneas ao pintor, compondo assim diferenças e paradoxos próprios da experiência de tensão na qual vive o homem moderno, tensão esta que se torna *imagem* nas formas e temas de diferentes tempos, a colocar em conversa íntima a arte e a vida:

[...] o fato de a busca de imagens carregadas de evidência expositiva, povoadas de figuras heroicas, próximas da escultura clássica ou dos protótipos renascentistas ser igualmente um *leitmotiv* da arte socialista, embaralhando, desse modo, qualquer juízo menos cuidadoso sobre o conjunto. (FABRIS, 1996, p. 82).

Trata-se de tensões as quais constituem uma outra forma de consciência trágica nesse herói sertanejo que se constitui no diálogo de diferentes linguagens, contextos e memórias, e então vive no limiar do tempo que é ontem e hoje — as obras e o leitor —, entre o mortal de seus pés e o imortal de sua história transformada em *imagem*.

Dessa maneira, o humano e o divino estão incrustados na Tragédia do *sertão* e, aqui, o diálogo entre o mundo do homem e o dos deuses assume uma nova dimensão, aproximando linguagem, espaço e imaginário; discurso, personagem e objeto histórico:

É preciso, para isso, rompermos com as transparências dos espaços e das linguagens, pensarmos as espacialidades como acúmulo de camadas discursivas e de práticas sociais, trabalharmos nessa região em que a linguagem (discurso) e espaço (objeto histórico) se encontram, em que a história destrói as determinações naturais, em que o tempo dá ao espaço sua maleabilidade, sua variabilidade, seu valor explicativo e, mais ainda, seu calor e efeitos de verdade humanos. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 33)

O calor e o efeito de verdade humanos estão intimamente relacionados à singularidade e variabilidade de cada imagem, ao olhar subjetivo e dinâmico e, com ele, à tensão que desloca a ideia de uma visão monolítica do real e se torna perspectiva paradoxal sob a qual podemos movimentar as imagens-*sertão* em *Auto da Catingueira e Retirantes*.

Desse modo, consideremos que tal calor é aquilo que preenche a *imagem* de Dassanta na Tragédia *sertaneza*, uma beleza descontínua a transitar entre o mundo mítico e o humano, traçada com linhas de Tragédia grega e linhas de *sertão*: cores de discursos e espaços sempre a se desfazer, refazendo-se em novos traços. O trágico então entoa, no conjunto de linguagens e memórias entrelaçadas, a beleza e a tensão de uma heroína ambígua, tão humana quanto divina.

Tensão esta que já é anunciada quando, no 1º Canto, é contado o nascimento da catingueira, o que aconteceu “nã quadra iscura de janêro”, na lua minguante, fase em que a claridade no céu diminui e o catingueiro precisa sair com algum facho de luz para se guiar. Além disso, era noite de “chuva e de trovão”, o que torna o momento ainda mais obscuro, sublime e assustador. Desse modo, a descrição do nascimento acontece em estreita ligação

com a *imagem* da natureza catingueira nesses cinco primeiros versos, e essa paisagem não é desenhada como elemento em harmonia, mas traz algum traço de tensão, de assombro. Talvez o céu, tal qual oráculo, estivesse a anunciar a grandeza e o agouro de alguma filha de deuses, filha da terra, filha dos homens — *Da Catingueira*.

Ainda nesse Canto, a viagem à cidade para fazer o registro e o batizado é cantada e, ao mesmo tempo, trazida numa tela ao fundo do palco, momento em que o jogo de luz e sombra do cenário resulta numa *imagem* em movimento que remete à “tessitura da fuga bíblica” (p. 9), ou seja, ao Evangelho de Mateus (Mateus 2:13-23), no qual José foge para o Egito com Maria e seu filho recém-nascido Jesus. Desse modo, enquanto o cantador entoa a quadra escura de janeiro e a noite de chuva e trovão, a relação de Dassanta com o mundo do sagrado é desenhada na tela, no movimento das formas em cena.

O palco, então, dá vida ao nascimento e compõe uma atmosfera ligada a algum limiar entre profano e sagrado: os pais tiveram que escolher entre a religiosidade cristã e a lei dos homens, o sacramento e o assentamento: “Dassanta corre o primeiro risco de sua vida, a possibilidade de morrer pagã, verdadeiro pânico para o catingueiro, do alto de sua fé, consciência do pecado original e sua condenação aos olhos da religião e do povo.” (MELLO, 2011, p. 9). O sacramento, no entanto, antes de “salvar” a heroína, custou o pouco dinheiro que seus pais possuíam: “[...] e o puquim qui sua mãe levô/o vigaro abocô num inviéis [...]”; razão pela qual não foi feito registro civil de seu nascimento.

Já na terceira estrofe, o narrador marca a perspectiva a partir da qual a história está sendo contada, ou seja, mostra de quem a ouviu: “Conta as pessoa mais velha”. Além disso, nesse momento ele deixa de cantar sozinho, como vinha fazendo até então nesse Canto: senta-se e faz coro com mais outras duas vozes e dois atores que aparecem no palco. A *imagem*, aqui, ao transitar de uma para várias vozes, parece materializar a tradição oral, explicitando que aquilo que está sendo contado não se trata de uma narrativa de apenas um olhar, mas de um coro de olhares, cada qual compondo algo da história de Dassanta e a transmitindo de geração em geração.

Nessa cadeia oral, que chegou do passado até o presente da cena, o cantador conta que a catingueira era tão bonita que causava medo, descrevendo em seguida uma imagem ligada à carnalidade de suas formas: “[...] os pé piqueno e os cabelo/cumprido/imbaxo do vestido um bando/de segredo [...]”. Acredito ser um dos poucos (talvez o único) em que a voz do narrador descreve algo da aparência física da heroína (versos 49 a 52, p. 11).

Interessante ressaltar que, mesmo dizendo a todo momento da beleza ligada ao mundo dos deuses, de “[...]uma agudeza de observação, uma sensibilidade, uma consciência e uma

paixão [...]” (p. 17); aqui, nessa estrofe marcada explicitamente pelo ponto de vista da memória oral de uma comunidade, o cantador coloca alguma face de beleza na heroína que podemos imaginar estar mais ligada ao mundo dos homens num tempo e lugar determinados, ao perfil entendido como atraente no contexto da cultura catingueira. Tal face, contudo, não se estereotipa, ao contrário, na medida em que o perfil é colocado de maneira aberta e sem muitas descrições, ele apenas esboça possibilidades que ainda serão coloridas e musicadas pelo violão, pela voz do narrador e sua entoação, pelo cenário, pelo leitor. Desse modo, a *imagem* da beleza é desenhada no palco como um enlace entre o sentido dos versos, a materialidade da cena, a memória e a imaginação do espectador.

As formas, aqui, funcionam como o sangue bombeado pela semente de beleza que pulsa em Dassanta, sangue que aquece e leva a vida até as extremidades tangíveis ao espectador. Retorno, então, ao texto de Arrigucci Jr., o qual bem explica essa relação tão íntima entre a concretude do objeto e sua semente — faces compostas pelo volume que temos diante dos olhos e pela individualidade de cada olhar leitor: “A fruta, imagem sensual, em sua totalidade concreta, se faz suporte do desejo sacralizado. Salta à vista, coagulada na superfície vermelha, a profundidade mítica da maçã, como que atualizada no fascínio erótico da cor.” (2011, p. 35).

Sendo assim, as tensões que movimentam a personagem entre mundo humano e divino acontecem em estreita relação com as tensões entre sua beleza material e espiritual, sua existência concreta, no palco, e o sentido daquilo que é dito sobre ela. No entanto, apesar de falar em tensões, não acredito poder falar em oposição dicotômica e excludente entre a materialidade presente da heroína cantando no palco e aquela *imagem* trazida pelo cantador, primeiramente porque, como explicitado, não vejo possibilidade de limitar forma e sentido de maneira precisa, sendo a forma mais uma face das muitas que o sentido pode alcançar, e o sentido mais uma perspectiva de todas as possíveis de tocar algo. Assim, fruto e semente, como aqui os entendo, não são coisas opostas, senão coisas semelhantes olhadas em diferente tempo.

Além disso, a ideia de beleza trazida pelo cantador não se fecha num ideal sagrado e transcendente, nem tampouco numa pura corporalidade erótica. Diferentemente, a personagem é desenhada com linhas de sublime e de profano, corpo e espírito, som e sentido que ecoam toda uma memória oral. No 1º Canto, por exemplo, ele já afirma que a “boniteza” da personagem “virô u’a besta fera naquelas/redondêza”, e segue explicando que “in todas brincadêra adonde ela/chegava/as mulé dançadêra assombrada/ficava”. No decorrer do Canto, o cantador vai trazendo indicadores de que ela não era simplesmente inocente de sua beleza,

ao contrário, jogava com suas formas no sentido de provocar tanto admiração quanto indignação no grupo social em que vivia. As notas explicativas já apontam nessa direção: “Dassanta era provocativa: no universo de valores do sertão, ela se portava de forma faceira, provocando situações e ciúmes, embora mantendo aquela tranquilidade da espera do grande amor” (MELLO, p. 12).

Parece tratar-se de alguma cor bastante quente e bastante gente na qual se vai pincelando a *imagem* da heroína, seja na voz do narrador ou na sua própria voz. A beleza, aqui, está diretamente ligada a esse caráter “faceiro e buliçoso”, mais relacionada a um “gosto por exibir e ser admirada” do que propriamente a alguma aparência determinada. Esse “caráter”, contudo, da forma como é trazido pelo cantador, não deixa de remeter a certa ingenuidade, pureza e graciosidade, sempre em conversa produtiva com o componente do ardil e da travessura.

É dito, ainda, que tinha nos olhos a “febre perdedêra”, em outras palavras, trazidas nas notas explicativas do *Auto*, tinha “[...] os olhos profundos, ‘pidões’, matreiros e apaixonantes” (p. 10). Características essas trazidas pelos olhos da personagem, local onde se detém a atenção do observador que os transforma em linguagem e os transmite de geração em geração. Vistos e contados pelo narrador em sua forma, cor — olhos em sua profundidade de semente que se mostra ao mesmo tempo em que se oculta e aponta para algum limite inacessível presente no próprio leitor. Olhos que são quase um elo visível e vidente entre corpo e espírito, humano e divino, o som, o sentido.

No mesmo sentido, Arrigucci explica:

A atração do que se esconde se mantém pela sugestão de alumbramento a cada instante: pelos lados, pela cor, pelo interior de repente revelado, como num mostrar-se intermitente de estrela, gravada a fogo na entranha da fruta. A maçã é comparada a partes nuas da mulher: equivale ao nu, mas o recobre pela cor, atraindo pelo mais fundo. Desse modo se estabelece uma tensão entre o exterior e o interior, o ostensivo e o latente, a poesia e o conhecimento.” (2011, p. 39)

A reflexão construída pelo autor sobre a *imagem* da “maçã” pode ser trazida para a discussão sobre a *imagem* dos olhos da mulher, ambas trazendo uma potência sensual que se desenha na concretude da cor, da forma. No entanto, aqui os olhos mais atraem pelo que guardam, por alguma profundidade “apaixonante” que se esconde, revelando-se. E o interior “pidão” de repente se mostra, sempre recoberto pela cor, pela voz, atraindo para mais fundo. Esse fundo, no entanto, “travesso e pidão”, ao contrário daquele descrito na “maçã” por Arrigucci, parece conter mais da atração do vermelho do que da sacralidade da semente. O

nome “Dassanta”, então, soa como jogo com essa tensão entre nome e coisa, sendo nome “santa” a denominar a dona dos olhos que ocultam e exprimem alguma face muito “matreira”, muito “faceira” — fundo profano e ainda assim sacralizado — mata mais que “cobra de lajêdo”.

Entro, então, no *Recitativo*, parte final do 3º Canto. E na zona de tensão entre material e imaterial, o visível e o invisível atuam num mesmo palco, um mesmo imaginário, que tanto é o imaginário de uma tradição catingueira quanto é o imaginário da própria solidão de Dassanta. Afinal, a heroína está sendo contada por essa tradição oral, faz parte dela e por ela é constituída, ao mesmo tempo em que a constitui. As luzes se apagam e o Canto acontece na penumbra — é como se o mundo concreto se dissolvesse por instantes, sem nunca deixar de impor sua presença e, ao mesmo tempo, como se o mundo mítico se tornasse palpável, sem deixar de fugir a cada instante na escuridão da cena. Desse modo a solidão do interstício entre mulher e deusa, por onde caminha a heroína, materializa-se — sempre se apagando — ao receber formas, palavras e cores na apresentação de “entidades mágicas e demoníacas que povoam os universos natural e mítico de Dassanta” (MELLO, 2011, p. 18).

Na meia-luz do cenário, parecem flutuar três esculturas em forma de crianças iluminadas cada uma por duas velas: uma na cabeça e uma nas mãos. Sons mais graves na flauta e no violão intensificam o peso da *imagem* e, em seguida, as velas que estão na cabeça das esculturas são apagadas, restando acesas somente as velas nas mãos: “Pé-sêco e os anjo na rêde/ armada na encruzilhada/ sete anjin’ morto de sede/ horas morta madrugada.” (MELLO, 2011, p. 19). No palco, agora ainda mais escuro, uma voz delicada e sombria começa a entoar o recitativo que soa como feitiço a conduzir o espectador para o limiar de outra percepção — experiência oscilante entre enxergar o invisível e intuir o concreto. Dessa forma, a cena que se passa na solidão de Dassanta, em seu imaginário que também é o imaginário de uma coletividade, remete a um vínculo confuso entre vida e morte.

O mesmo vínculo, o mesmo peso trágico, sentimos ao olhar para a cena pintada em *Criança Morta*. E então é como se aquele corpo lívido pendente nos braços da mulher na tela fosse uma das esculturas de crianças que se movimentam em *Auto da Catingueira* — sua chama de vida que oscilava no palco foi apagada nas horas mortas da madrugada. Ao mesmo tempo, o volume anônimo que pende na rede, em *Enterro na rede*, parece também um desses sete anjinhos mortos de sede, na rede armada na encruzilhada. Enquanto a chama de vida em sua cabeça se apagou na encenação, a chama de suas mãos, em posição de reza, mantém-se luzente. Assim como parece acesa, em forma de movimento e ritmo plástico, nos traçados da mulher que está ajoelhada em posição de reza, na pintura. Parece mesmo que essa chama

mantém incandescente o vínculo entre vida e morte, entre humano e divino, nesses pequenos corpos sobreviventes porque sofredores, e por isso intensos, trágicos, imortalizados em forma de cena e pincelada, palavra e memória. Essa *imagem*, assim, a traduzir a potência da realidade em linguagem, compõe o peso e a beleza dolorida do *sertão* em que Dassanta nasceu e viveu — sua terra, sua realidade e seu imaginário.

E enquanto a voz recita, entidades “mágicas” na forma de bonecos gigantes e disformes surgem na penumbra do palco, deixando a sensação de uma paisagem assombrada, a tensionar o visível e o invisível. A cena construída pode ser vista como angustiante: algo que retira o espectador de um lugar de conforto, como a sugerir a presença de um mundo invisível assustador em toda a narrativa. O sertão é palco para a manifestação do invisível, o qual se torna parte desse sertão: material e espiritual se permeiam, desmontando-se a cada verso o limiar entre espaço e linguagem. As tensões pulsam e ficam expostas. O bem e o mal abraçam-se com a força de todas as suas diferenças no universo natural e mítico de Dassanta:

As terras do sertão, nas horas mortas e inelentes, nos momentos em que tudo para e o silêncio domina, em que as folhas e os ramos não se mexem, em que os bichos e o vento aquietam, representam um palco natural para o invisível e o mal assombrado. E muitas foram as pessoas viventes que na terra viram essas coisas. Isso porque a caatinga é um universo intensamente sacralizado, daí se entender nesse Canto o aparecimento de todas essas entidades, divinas ou não, representando o bem e o mal.” (MELLO, 2011, p. 18)

Esse mundo, então, trata-se de certo imbrincamento entre um *sertão* onde a personagem vive e sua imaginação. Mas esse *sertão* já está desde sempre tingido com tonalidades da imaginação da personagem, e essa imaginação, por sua vez, colhe nos “êrmos dos pastos não demarcados” os acordes com que compõe suas imagens.

Sendo assim, o limite entre realidade e ficção dilui-se na intensidade da relação entre Dassanta e esse imaginário-*sertão*, o que faz com que as entidades “mágicas e demoníacas” não fiquem presas no âmbito da ficção nem tampouco da realidade, mas existam como matéria fugaz na construção da personagem — cada boneco gigante que assusta o espectador na escuridão do palco pode ser visto como traço de humano e também de divino a desenhar a heroína trágica e o sertão onde ela vive.

Por outro lado, cada traço existe enquanto extensão da face de Dassanta, os monstros fazem parte dela e de sua solidão, o cenário escuro das paixões humanas e a perfeição divina coexistem na mesma *imagem* movente entre céu e terra. Nesse sentido, as tensões se

potencializam e se retraem enquanto a heroína é atraída por um tropeiro viajante e um ruído angustiante transpassa a perfeição da santa e a desloca para o movimento das dissonâncias.

Vale ressaltar, ainda, que a *imagem* de tensão na qual se entoa a personagem está marcada por seu desejo de conhecer o mundo, o que a conecta fundamentalmente ao universo trágico, tendo em vista a ligação potente e significativa entre o herói trágico e o saber. A fim de fia-la em texto, passemos pela história do herói Édipo através dos estudos de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (2007). Édipo, assassino de seu pai, marido de sua mãe e decifrador do enigma, condenado para sempre às consequências de sua cegueira, a qual se manifestou justamente no desejo de ultrapassar a cegueira, na busca pelo saber. Ao decifrar o enigma da esfinge, o herói rompeu as sagradas ordens da natureza, estirando-a para além dos limites do conhecido. Por isso, ao transitar pelo campo do não sabido, teve de experimentar em si próprio a desintegração da natureza: “‘O aquilhão da sabedoria se volta contra o sábio; a sabedoria é um crime contra a natureza’: tais são as terríveis sentenças que o mito nos grita...” (NIETZSCHE, 2007, p. 62).

Também o *Prometeu*, de Ésquilo, foi condenado ao sofrimento eterno porque alçou-se, atrevidamente, a uma autônoma sabedoria que lhe conferiria poder para tomar nas mãos a existência humana e os limites desta. Podemos vislumbrar nessa tensão o primeiro problema filosófico, a tensão entre homem e deus, a qual é invocada, em cada uma dessas tragédias, na *imagem* da sabedoria a que o herói aspira. Em outras palavras, como explica Nietzsche (2007, p. 64), tradicionalmente, ao homem ingênuo somente cabia o natural reconhecimento do fogo como um valor incalculável para toda a cultura nascente, mas desde que o recebesse de forma contemplativa, como uma dádiva do céu, sem pretender dominá-lo. Contudo, adquirir conhecimento sobre essa natureza — o fogo — parecia querer reinar sobre ela e, por isso, um sacrilégio contra os deuses, os quais, ofendidos, condenariam o sábio ao sofrimento.

De acordo com essa abordagem, o conhecimento daria ao homem poder para atuar sobre a natureza e, por isso, aproximar-se do divino. Ao mesmo tempo, infligiria a ele todos os sofrimentos destinados a quem transita em fronteiras: viver nas próprias entranhas a individuação de dois mundos, a cisão apolínea, somente para desfazê-la mais uma vez:

[...] quer dizer, a necessidade de sacrilégio imposta ao indivíduo que aspira ao titânico [...] pois Apolo quer conduzir os seres singulares à tranquilidade precisamente traçando linhas fronteiriças entre eles e lembrando sempre de novo, com suas exigências de autoconhecimento e comedimento, que tais linhas são as leis mais sagradas do mundo. Mas, para que a forma, nessa tendência apolínea, não se congelasse em rigidez e frieza egípcias, [...] de tempo em tempo a maré alta do dionisíaco torna a desfazer todos aqueles pequenos círculos em que a “vontade”

unilateralmente apolínea procura constranger a helenidade. (NIETZSCHE, 2007, p. 64)

E se acreditamos, de acordo com Nietzsche, que o herói sofreria em si a individuação de dois mundos, isso pode nos arremessar para um pouco mais fundo no universo da tragédia, lá onde Apolo e Dionísio se entretecem sob a máscara de alguma figura do palco grego, pois “...jamais, até Eurípides, deixou Dionísio de ser o herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio.” (NIETZSCHE, 2007, p. 66). E sob a máscara do herói, Dionísio *aparece*, visível porque preso nas malhas da vontade individual, despedaçado por Apolo em formas precisas e nítidas. Assim, o herói trágico é um sofredor, sem jamais deixar de esperar o próprio renascimento enquanto unidade dionisíaca: “[...] o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida (NIETZSCHE, 2007, p. 67)

E onde imaginar a arte como esperança jubilosa de que seja rompido o feitiço da individuação? Talvez no fascínio dos monstros que assombram a *imagem* de Dassanta, no seu desejo de conhecer o mundo. Dionísio, sob a máscara da heroína, vive as angústias de seu destino: transitar na ponte fluida dos limiares. A existência tranquila das formas apolíneas, a ascensão harmônica ao mundo dos deuses, são máscaras com que Dassanta atua. No entanto, os monstros também sobem ao palco, lançando à beleza da heroína algo de calor humano, algum outro olhar, o qual não conduz à tranquilidade da individuação, mas estira os limites do saber até o lugar em que o saber mesmo, tal como o entendemos na racionalidade ocidental, já não é suficiente para entoar a complexidade do existir. E o herói, nessa travessia de mundos, sofre em si próprio a desintegração da natureza ao desejar conhecê-la, pois seu conhecer desejante é despedaçado a cada encenação pelas formas precisas de Apolo, pelos olhos profundos e matreiros que escondem, dizendo, do entrelaçamento de seus profanos com seus sagrados.

Como Nietzsche explica, a antiga era titânica, que vigorava antes do *epos* homérico, é novamente trazida à luz pela poesia trágica, passando a conviver com os mitos do mundo homérico — estes são colocados a serviço da natureza titânica, nua e selvagem. Dionísio, então, apossa-se do mito como simbolismo de seus conhecimentos: o artista dionisíaco performatiza os fatos esmaecidos pela sombra do mítico.

Trata-se de um desenho inacabado — a poesia trágica — a tensionar mundo humano e divino, titânico e mítico, Dionísio, Apolo. Traço errante que colheu o sofrimento de Dionísio despedaçado para novamente formá-lo, a cada verso matando-o numa vontade individual e renascendo-o em tonalidades míticas, unidade sempre a se dividir na *aparência* de algum herói.

Mas que traços pintaram a tragédia que lhe deram essa coloração brilhante de mito, soando sabedoria dionisíaca? Não poderiam ser linhas muito densas, pois Dionísio não se quereria concretizar em formas precisas. Tampouco seriam linhas completamente disformes, já que precisariam rabiscar máscaras no palco-texto. Encontro-os lá no limiar entre a textura do som e a leveza da pedra, material e espiritual, lá onde o deus do prazer sofre ao encontrar a pele mítica do belo, e então aparece, desvanecendo-se em unidade e despedaçando-se a cada aparição. Esses traços, Nietzsche chama-os de música: “Esse mito moribundo é agora capturado pelo gênio recém-nascido da música dionisíaca [...]” (2007, p. 69).

Linhas de música a compor a tragédia, linhas de tragédia a compor sertão, linhas de sertão a compor a *imagem* da heroína que é trágica e é *sertaneza*, sonora e santa, “burrêga marrã” que se apaixonou por um tropeiro, “obedecendo a febre perdedeira de sua alma e as ansiedades de seu corpo” (MELLO, 2011, p. 14). Dionísio a encenar em máscara de Dassanta, máscara Dionísio de desejo despedaçado na pele da personagem, sofredor, sofredora, despedaçados na vontade individual, na forma, na máscara Apolo de belo.

E assim se vai a *imagem-sertão* sendo desenhada na “febre perdedeira” da música, prazer sem vontade de representação. E se vai tingindo de leitor, e de sentido e de muitos sentidos, ora ansiando pelo puro som do desejo, ora traçando formas e significados.

Pulsam diferenças na *imagem* dessa heroína abençoada com uma beleza que está sempre a ecoar o “trágico”, seja na entonação grave com que é anunciada pelo narrador, seja pelos indícios, trazidos a todo momento, do destino que a aguarda: “qui a dô e as aligria na sombra/ dela andava/ e adonde ela tivesse a vea da/ foice istava” (p. 13). Tal ideia também é bastante enfatizada na repetição do fragmento “Chôro e intêro, chôro e intêro”, o qual também recebe outras vozes, além da do narrador, e parece soar como um coro a profetizar o destino da personagem.

Na nota explicativa 8 do *Auto*, ao se descrever a beleza de Dassanta, é feita uma comparação com a catingueira pura, “sem o vestir e os agravis (recursos) da cidade grande” (p. 10). A catingueira é uma árvore considerada sagrada em razão de seu enraizamento na caatinga e, nesse sentido, a beleza está em estreita relação com o enraizamento na terra. Ao mesmo tempo, conta-se que a personagem “tia nos ólho a febre perdedêra/ qui matava mais

qui cobra de/ lajêdo”, ansiava por “realizar o encontro de si com o mundo”, conhecer o mundo que não estava naquele lugar onde nasceu. Desse modo, a face sagrada da personagem, que é relacionada à *imagem* da catingueira pura, ao enraizamento mítico, profana-se ao descobrir o desejo de conhecer as coisas de outros mundos: sua pele é traçada com um fio tensivo de cor.

Então, antes de Dassanta se cristalizar numa *imagem*, desloca-se para fora em função do desejo, e sempre retorna para algum *sertão*. Nesse movimento, encontra um cenário de busca, lugar de indagação. Aqui, a relação com a catingueira não significa imobilidade: a beleza da árvore não se desenha somente de uma única terra, seu enraizamento nessa mesma terra leva-a até o fundo do solo, local onde se alimenta da fluidez da água a movimentar-se pelo mundo.

Por outro lado, trata-se de uma ligação tão forte entre a mulher e a terra que uma se transforma na outra no momento em que deixa para trás a existência humana, como é dito nesse 1º Canto: “Dispois da morte virô passo/ japiassoca assú/”. Sendo assim, a personagem se move por um lugar de passagem entre a existência humana e a mítica, o que pode significar apagamento e transformação propiciados pelo movimento em direção à transformação, ao desconhecido.

Além disso, em “ai nessa terra qui é vea e qui é minina”, podemos entender que a terra, assim como Dassanta, movimenta-se incessantemente no espaço entre a imobilidade e a busca, a forma material e a existência imemorial:

Corre no seio da caatinga, que esta é ao mesmo tempo velha e moça, isto em função do ciclo das águas e da seca: ao chover, a caatinga explode imediatamente em verde, alegre, remoçada. Já a seca a deixa enrugada, envelhecida, prostrada. O ciclo das chuvas e da seca estabelece assim um permanente remoçar-envelhecer-remoçar... (MELLO, 2011, p. 12)

Essa terra-*sertão* caminha em função da diferença oriunda do ciclo das águas e da seca, dependendo ela da chuva para explodir em verde e da seca para envelhecer e, novamente, renascer. Dassanta, como a terra, move-se através de tensões e transformações, sempre em direção à morte e, novamente, à vida, desenvolvendo-se a partir de movimentos, de sua dinâmica humana, o que não cabe em uma forma imutável, mas está sempre a buscar.

Sua ligação com o ciclo das águas acontece na mesma direção que sua ligação com a catingueira e, assim, os passos que dá em direção ao mundo dos deuses estão entrelaçados com seu enraizamento nessa terra que não está paralisada em uma *imagem*, mas existe

enquanto transformação — o próprio sertão que absorve a catingueira pura se tensiona no movimento da seca, e a catingueira, então, ao se tornar sertão, com ele passa a envelhecer e remoçar, transitando eternamente no caminho entre divino e humano, perfeição e transformação.

Então, se Dassanta aproxima-se da *imagem* da catingueira pura ou morre e se torna o “passo japiassoca assú”, passa a integrar essa terra-*sertão* de uma outra forma, numa existência mítica, mas tão humana e colorida de tensões quanto o ciclo das águas e da seca, quando este ciclo é transformado em linguagem e experimentado enquanto linguagem por olhares também humanos e coloridos de tensões.

O 1º Canto se fecha com a repetição prolongada de “passo japiassoca assú”, não apenas pelo narrador, mas por outras vozes que estão no palco, talvez funcionando como um coro a ecoar o fonema /ss/, tão presente no próprio nome Dassanta, nome que entrelaça certa ambiguidade de profano e sagrado, brincando com o sentido de “santa” e, ao mesmo tempo, ressaltando sua corporalidade sonora /ss/. Ela é bonita na tensão de cada acorde, na ambiguidade de cada voz. Sua *imagem* é antes sonora do que visual. E essa ressonância do fonema /ss/ no final do Canto soa quase como um encantamento a participar da morte da personagem e de seu ressurgimento em um novo espaço, sob novo olhar. O efeito chama atenção para a concretude da linguagem — e então é como se Dassanta se transformasse, por instantes, em som-*sertão*.

Nessa direção, transformar-se em “passo japiassoca assú” pode significar, talvez, existir na forma de linguagem, de outra linguagem. Ou talvez a ponte entre homem e mito sejam essas fronteiras fluidas existentes na heroína e na própria linguagem, objeto e observador, significante e significado, forma e conteúdo, olhos e espíritos, a busca, a beleza.

4 BELEZA ESTRANHA E UMA *IMAGEM* INQUIETA — DASSANTA

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquietada, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77)

“Conta as pessoa mais velha/qui Dassanta era bunita quê/mitia medo/tia nos olho a febre perdedêra/qui matava mais qui cobra de/ lajêdo/os pé piqueno e os cabelo/cumprido/imbaxo do vestido um bando/de segredo”; “bunita quê/ mitia medo”, tão “bunita qui inté/ fazia horrô”, e como côro a entoar alguma outra voz no fluxo da narrativa, diferente da do narrador, os dois personagens murmuram, nesse 1º Canto (*Da Catingueira*), uma Dassanta que se vai desenhando pela expressão grave dos atores: quase encolhidos no canto do palco escuro, com olhares baixos — olhos e iluminação como a acompanhar a diminuição da intensidade da voz — e tons obscuros de lamento que mais parecem esconder do que revelar, e escondem já revelando que não é uma graciosidade calma que estão entoando, antes, trata-se de uma beleza inquietante, tensa e ambígua, capaz de suscitar mais do que o medo — aquele assombro que sentiríamos se estivéssemos face a face com o maior dos segredos, ou com a maior revelação, aquilo que não nos deixa pronunciar em voz intensa tamanha a intensidade de sua presença, restando-nos apenas a meia-luz do canto do cenário, uma cadeira e alguns sussurros queixosos com os quais dizê-lo.

Auto da Catingueira desenha em cena um pequenino recorte de uma tradição, um recorte que é também uma *imagem* e muitas imagens: a história de Dassanta. *Imagem*, ainda, da experiência que algum leitor pode fazer da heroína. Cada detalhe com que a história é composta compõe também sua personagem principal, razão pela qual a trato não apenas como elemento da narrativa, mas ainda como *imagem* indissociável à própria narrativa, ou inúmeras imagens construídas na encenação para contar a história desse *Auto*, seja pelo narrador, cenário, pelos atores e cantores, pelos bonecos, instrumentos e músicos. Refiro-me aos elementos poéticos e palpáveis, à paisagem sonora e à visual, às simbologias trazidas pelo conteúdo do que é dito e às formas que aparecem no palco, à altura de cada voz e timbre de cada instrumento, às cores, ao posicionamento dos atores: *imagem* tão espiritual no sentido do que é dito quanto material nas cores com que é pintada.

Sendo assim, não falo apenas em uma personagem, mas em *imagem* e objeto de arte, pois chamo de Dassanta a obra de arte oral, transmitida de geração em geração na voz de um narrador cantador e encenada no palco do *Auto*. Então essa obra Dassanta é composta de uma história, um enredo, um narrador, cenários, atores e bonecos, instrumentos e vozes, uma composição musical, arranjos e movimentações no palco. Chamo-os todos Dassanta pois todos dialogam na dialética da *imagem*, de Agora e Outrora, numa interação de corpos atores e corpo leitor para compor essa heroína que me vem à mente quando assisto *Auto da Catingueira*. Sua existência é formada em minha mente não apenas pelo que é dito dela, não apenas pelo que ela diz, mas também pelas rimas com que o diz, métricas, acordes.

A entonação grave com a qual o narrador canta pincela os traços da personagem que imagino quando o ouço dizer sua história. Já se trata, de certa maneira, de uma entonação de Dassanta trazida na voz desse olhar narrador que a “cinge e desveste”. O mesmo acontece com os instrumentos, atores, cenários: todos participam do desenho da heroína, assim como as rimas, os gestos, as expressões faciais e corporais. Desse modo, a personagem principal está fundamentalmente atrelada à instância dialética e também paradoxal das linguagens com que a encenação é construída: sujeito e objeto, o tempo da obra e o agora de sua leitura se comunicam nesse fluxo de linguagens para ler um *sertão* encenado.

Dessa forma, a Dassanta que está sendo composta pelos movimentos corporais e vocais em cena traz consigo a beleza de uma memória oral a se desenhar em oscilação interminável entre aquilo que é falado sobre ela e aquilo que “acontece” no palco, o que dialoga com nossa imaginação e o que se choca com nossa sensorialidade: som e sentido, âmbitos diferentes e diferentemente percebidos, mas sempre inseparáveis na experiência do *Auto* — não consigo falar de um sem já estar considerando o outro, e ao buscar seus limites me deparo a cada vez com limiares tão fluidos que não sou capaz de identificá-los, muito menos de os separar. Assim me explico no início desse capítulo, porquanto preciso delimitar, para mim mesma, o que é essa “Dassanta” de que estou falando e falarei nas linhas seguintes:

Então compreendemos que a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens. A mais simples imagem [...] não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 95)

E se falamos em *imagem*-Dassanta, necessário parece aprofundar um pouco mais a questão e principalmente os questionamentos que estou, aqui, disposta a trazer, pois a noção de *imagem* carrega tantas teorias e conceitos das áreas mais diversas que seria imprudente e impreciso querer dar conta de todos. Nesse intuito, o primeiro ponto para onde direciono meus olhos é justamente aquele que olha de volta para esses mesmos olhos a indagá-los sobre o que estão a fazer: “estamos vendo”, diriam meus olhos tautológicos, ou: “estamos descobrindo”, diriam meus olhos crentes. Mas o que de fato estão fazendo essas duas portas que ligam fora e dentro, concreto e abstrato, transformando-os em uma percepção de mundo sempre subjetiva, provisória e fugaz? Afinal, o que significa ver?

Acredito que essa questão é de fundamental importância numa escrita que se pretende tão pequena e singular quanto o par de olhos que a escreve. Afinal, o fato de que vejo Dassanta da forma como ela aqui é escrita significa apenas que meu olhar pessoal e dinâmico voltou sua atenção para determinados detalhes, cores, memórias e linguagens durante um número determinado de vezes em que assisti a *Auto da Catingueira* e o imaginei em meus sonhos acordados. Não penso que mesma será a Dassanta se outros forem os olhos videntes, ou se daqui há alguns dias esses mesmos tornarem a olhá-la.

Assim, partindo das discussões de Georges Didi-Huberman em “O que vemos, o que nos olha” (2010), a maneira como busco trazer o ato de *ver* é inquieta, mais indagadora do que afirmativa, aberta a se modificar a cada instante. Não a quero como o ato de uma “máquina de perceber o real”, ou de enumerar “evidências visíveis”, pois não se trata de determinar informações objetivas acerca do objeto olhado. Antes, trata-se de “fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.” (2010, p. 31)

O autor explica que os corpos são volumes que se apresentam a nossa sensorialidade, objetos primeiros de conhecimento, mas são também volumes dotados de vazios nos quais entramos, dos quais saímos e reentramos. Então, quando vemos algo, alguma coisa sempre nos olha de volta, algum vazio que nos concerne e cuja percepção depende de que “fechemos os olhos para ver”.

Mas para onde o autor parece apontar quando se refere a esse vazio que nos olha de volta? Talvez para a subjetividade do ato de ver, sempre inseparável do sujeito olhante, uma vez que um objeto visto nunca é objeto imóvel de uma “plenitude visual isolada”, cheio e uniforme. Cada vez que olhamos para algo somos olhados de volta por alguma latência ou distância que de alguma forma é percorrida por nós mesmos e preenchida com nossa própria subjetividade sempre fugaz, sempre dinâmica. Sendo assim, cada coisa olhada — repleta de

vazios — apresenta-se a nosso ver a partir de nossas experiências, feridas e memórias: “A partir daí, é todo o espetáculo do mundo *em geral* que vai mudar de cor e de ritmo.” (2010, p. 32).

Imagem-Dassanta. Ou Dassanta-imagem, talvez. Mais personagem ou mais imagem? Por que, enfim, acredito ser frutífero pensar essa noção de *imagem* ligada à heroína a fim de movimentar questionamentos sobre *Auto da Catingueira*?

Posso começar um caminho de pensar olhando para um paradoxo muito concreto e muito abstrato trazida nesse 1º Canto tanto pelo narrador quanto pelos dois personagens que o acompanham: o entrelaçamento entre as ideias de beleza e de medo, ambas tonalidades com as quais Dassanta é pincelada. Relativamente simples é ouvir e decodificar o sentido dos versos em questão: “bunita quê/ mitia medo”, tão “bunita qui inté/ fazia horrô”. Mas como trabalhar esses versos na instância dialética das múltiplas linguagens com que são trazidos? Em outras palavras, onde podemos perceber as imagens de beleza e de medo em diálogo no palco? Onde ouvir os timbres de beleza trazidos à cena quando a beleza é falada pelo narrador? Como podemos apalpar cores de medo quando o medo é pronunciado na voz dos cantadores?

Trata-se, aqui, de evitar ater-se àquilo que o palco está ilustrando em termos de sentido, sem jamais se perder do sentido trazido no palco. Trata-se de olhar para os acordes entoados, vozes pronunciadas, gestos dos bonecos e dos atores, um enredo, personagens, espaço e tempo. Não para buscar neles alguma figuração daquilo que está sendo dito, mas para colocá-los em conversa entre si e com os tantos sentidos que as linhas da poesia podem assumir ao mesmo tempo em que soam em rimas e métricas. E dessa conversa intensa entre as diferentes linguagens e as diferentes instâncias da linguagem, podemos vislumbrar imagens que se formam e se movimentam no palco, desfazendo-se a cada instante para se refazerem a seguir, de um jeito diferente.

Assim, se dois personagens estão sentados e encolhidos no canto da cena e falam de uma beleza que metia medo, podemos observar o diálogo de tantas linguagens que se movimentam na cena — a expressão corporal dos atores, a intensidade da voz, a frequência do cantar, a composição e iluminação do cenário, o acompanhamento instrumental. Onde está a noção de beleza em cena? Onde está a de medo?

E todas essas imagens nas suas múltiplas linguagens são trazidas para um leitor que as coloca igualmente em diálogo, e em diálogo com tudo o mais que pode imaginar. Chamo tudo isso Dassanta. *Imagem*. Assim, a ideia de beleza é apropriada e redesenhada no palco, deslocada de seu significado abstrato e cunhada especificamente para essa *imagem-Dassanta*

— em cada elemento do teatro, a beleza-Dassanta se vai desenhando na imaginação do leitor, fruto dessa relação entre tudo o que acontece em cena, e de tudo isso com as associações que o próprio leitor fará na experiência da obra.

Seguindo formulações concernentes ao formalismo russo, bem como aos estudos de Freud e Walter Benjamin, Didi-Huberman (2010), explica um “lugar paradoxal da estética” que suscita angústia pois escapa às noções clássicas do “belo”, “...É o lugar da inquietante estranheza.” (2010, p. 227). Estranheza esta causada por certo deslocamento dos “automatismos perceptivos”, o que acontece, de acordo com o autor, quando nos encontramos diante de uma “forma” cuja construção se dá “...como um ‘fenômeno de obscurecimento’, um ‘ritmo prosaico violado’, uma visibilidade perceptual [...] ‘estranhamente’ e ‘singularmente’ transformada.” (2010, p. 217).

Tal pode ser um caminho produtivo a fim de movimentar alguns mais questionamentos e perspectivas sobre essa heroína que causa espanto, extraordinária e fatal, ambígua, enfim. Para o autor, é precisamente esse caráter inquietante que constitui o jogo fundamental das imagens, o que nos movimenta a olhá-las de novo e de novo e de novo, até modificarem e seguirem modificando nossa própria maneira de percebê-las e mesmo de perceber o mundo:

A relação do sujeito com a forma se verá enfim, e sempre nos dois quadros problemáticos, perturbada de parte a parte. Perturbada porque violentamente deslocada: deslocada a questão do belo e do julgamento de gosto; deslocada a questão do ideal e da intenção artística. Sempre uma coerção estrutural terá sido dialetizada com o lance de dados “estranho” de cada singularidade sintomática. E do choque desses dois paradigmas nasce a forma ela mesma... (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 218)

Ora, não poderia uma Dassanta coesa, fechada num aspecto tranquilo e monótono, ser a responsável por tamanho alvoroço e perturbação. Há de ser bonita, certamente, mas não no sentido comum de seguir os padrões perceptivos — proporção da forma ou sublimidade do conteúdo. Se assim o fosse, não teria intensidade suficiente para perturbar a própria “relação do sujeito com a forma”. Diferentemente, há de ser uma *imagem* que se abre num movimento dialético para revelar a todo momento seu caráter de montagem, seus conflitos e transformações. Tão singular e intensa que nos oprime até o ponto de estarmos encolhidos no canto do palco, cabeça e voz baixas, corpo inteiro submetido à coerção estrutural do código com que é composta.

Ao mesmo tempo, quando nos pensávamos por completo submissos à estrutura, sua estranha beleza levanta os olhos em nossa direção:

Há de fato uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas deformações. No nível do sentido, ela produz ambiguidade [...], aqui não concebida como um estado simplesmente mal determinado, mas como uma verdadeira ritmicidade do choque. Uma conjunção fulgurante que faz a beleza mesma da imagem e que lhe confere também seu valor crítico... (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 173)

Tal *imagem*, então, exige que a olhemos de volta e nos inquietemos, desviemos um pouco de sua matéria concreta e sufocante para então reescrevê-la com “a necessária intervenção local, subjetiva, o lance de dados ‘estranho’ de cada singularidade” (1998, p. 218) — deslocamento que não é simplesmente o da *imagem* em si, mas do olhar que é lançado para ela: “...exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente, — de um pano — nos olhar nela.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 95).

Mas como esse lugar ambíguo de beleza e angústia é desenhado no palco de *Auto da Catingueira*? A discussão de Huberman fala da relação do sujeito com a *imagem*, desde o choque corporal com aquilo que ela põe diante de nossos olhos e nos oprime até a sensação de desconforto que faz com que nos libertemos do fechamento do código para nos apropriarmos desse mesmo código colocado diante de nós. Nossa postura, então, se modifica ao lidar com ela, pois já não somos observadores passivos, participamos da *imagem* para reescrevê-la e nela atuar com nossas próprias cores, nossa singularidade. Na introdução do encarte da ópera, Elomar indica uma direção de fruição do *Auto*, no sentido de uma atmosfera nebulosa, que menos coloca de evidente aos olhos do que deixa a ser desenhado pela imaginação, por um leitor-espectador ativo:

No que trata da captação, e neste falar por, resta-me ainda dizer que o *Auto da Catingueira* não só pela temática ali abordada, como também pela geografia referida e pelo “tempo in que essas coisa se deu”, para ser visto em tela, tem que ser, deve, em registro de textura pelicular e dentro de uma atmosfera nebulosa. (MELLO, 2011, p. 5).

Nesse sentido, se a ideia de beleza é atribuída à heroína, a noção de medo — muito embora seja elemento fundamental na *imagem*-Dassanta — não é colocada como atributo da

personagem: “mitia medo” em outrém, naquele que se coloca perante ela, que a olha, sentindo em si toda a tensão de ser olhado de volta por uma perturbadora estranheza, e é então impelido a retrabalhá-la no lugar mesmo em que acontece: no palco de *Auto da Catingueira*.

E ao mesmo tempo em que as duas vozes preenchem a cena, o cantador começa a dizer, sem cantar, os versos 43 a 48, de modo que cada verso cantado pelos personagens é seguido desse mesmo verso falado pelo cantador. Assim, a sobreposição de vozes com alguns segundos de diferença gera um efeito tal que os dizeres do narrador, embora mais fortes, soam como ecos das outras duas vozes. Começo a imaginar que as duas vozes são as “pessoa mais velha” de que fala o início da estrofe, e que elas trazem consigo ressonâncias de muitas outras na tradição oral; como se fossem sombras de algum passado distante, talvez de dois cantadores que um dia contaram a história de Dassanta e nela ainda habitam, sofredores de sua estranha beleza. Nesse sentido, o narrador pareceria de fato eco dessas duas vozes, contador da história que lhe foi contada na linha da oralidade catingueira — mais um leitor, mais um personagem, mais um narrador, mais um autor da heroína.

Assim, os versos do 1º Canto já consideram a existência de um passado e também de um futuro na construção da *imagem* de Dassanta, ressonância e repercussão, uma tradição e um leitor. Para este, trazem o lugar do medo, da angústia, esperando, talvez, que cada leitor ocupe seu lugar nos versos da poesia para preenchê-la de cada singularidade e de muitas.

Ao trazer discussões sobre a noção de *imagem poética* em *Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard (2008) explica que a profundidade com que percebemos um poema está ligada a esse par ressonância-repercussão, ou seja, como o ouvimos e como dele nos apropriamos para o reescrever. E se as ressonâncias movimentam-se para os diferentes lugares da nossa existência no mundo, as repercussões nos levam a um aprofundamento da nossa própria existência. Enquanto naquelas ouvimos o poema, nestas o falamos, “ele é nosso” (2008, p. 7). Parece, assim, que a repercussão opera não apenas um aprofundamento do ser, mas também uma inversão do *ser*, como se o *ser* do poeta fosse nosso, e se o nosso fosse do poeta, como se a *imagem* fosse sujeito a nos olhar de suas profundezas para nossas profundezas, de seus vazios para os nossos, de seus vazios que são os nossos:

Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa — noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser. (BACHELARD, 2008, p. 7-8)

Desse modo, já não olhamos para a *imagem* como objeto, nem tampouco nos sentimos apenas sujeitos ou leitores nessa relação — parece que a *imagem* nos cria na mesma medida em que a criamos ao lê-la.

Olhar para Dassanta, para as diversas imagens-Dassanta que se movimentam ao longo da encenação, é receber e escrever o choque de uma beleza diferente daquela que esperávamos, tão intensa e obscura que talvez nos faça olhá-la mais, de um jeito diferente, para perceber, ver, ouvir e dizer diferente.

E é ao lugar de desconforto que ela nos leva quando colocada diante de nós como se nos dominasse, mantendo-nos em respeito diante de sua lei visual e, ao mesmo tempo, levantando os olhos em nossa direção, chamando-nos a um aprofundamento do ser, a uma inversão do ser, num impulso quase opressor para tornar-se parte de nossa linguagem e expressar-nos, transformando o próprio olhar que lançamos para ela, tornando-nos aquilo que ela expressa. *Imagem*

[...] que é presente, testemunha e dominante ao mesmo tempo, que se dá a nós como se devesse fatalmente sobreviver a nosso olhar e a nós mesmos, nos ver morrer, de certo modo. Nada de espantoso que a expressão tradicional de tal relação — beleza e angústia misturadas — possa concernir à imemorial superstição associada às imagens auráticas. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 228)

Nada de espantoso, de fato, que o objeto “estranho e singular” explicado por Huberman esteja relacionado à noção de *aura* de que fala Walter Benjamin: “...uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (BENJAMIN, 2012, p. 184). Nas discussões do autor, tal distanciamento aurático se deve à unicidade da obra de arte, o que significa sua inserção em uma determinada tradição através de seu valor de culto, o que, no contexto em que escreve, significa servir a um ritual religioso. Sendo assim, essa “aparição” pode estar próxima espacialmente, mas ainda assim parece distante porque única, ligada a um valor sagrado — porta para certa intensidade de experiência que consiste num “fantástico poder do olhar que o crente atribui ao objeto.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 152)

Nas discussões de Benjamin, o valor de culto e, conseqüentemente, a noção de *aura*, pertenceriam necessariamente a um universo religioso e dogmático: “...o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais mediatizado que seja (BENJAMIN, 2012, p. 185). Seguindo o raciocínio do teórico, essa base teológica na qual se

fundamenta a aura estaria atrelada à unicidade do objeto, à noção de autenticidade, e as práticas artísticas na modernidade ocidental estariam marcadas por um “declínio da aura” (2012, p. 183), já que as novas formas de reprodutibilidade técnica teriam deslocado a questão da autenticidade e o valor das obras teria deixado de estar fundamentado no ritual para, antes, ligar-se à difusão em massa, à exposição.

No entanto, de acordo com o próprio autor, a modernidade nos permitiu abrir e ressimbolizar a relação antes fechada entre culto e obra de arte (BENJAMIN, 2012, p. 186). A partir desse ponto, Huberman trouxe as discussões benjaminianas a fim de “secularizar” a noção de aura e estudar a “beleza inquietante” que algumas obras possuem, mesmo que emergentes da modernidade, mesmo imersas na cultura da reprodutibilidade e afastadas de um certo valor sagrado de autenticidade. Segundo ele, certos objetos de arte — ou seja, aqueles trabalhados na sua instância dialética, numa conversa entre tempo da obra e tempo do leitor — possuem alguma eficácia estranha e única proveniente de um poder de distanciamento, ou seja, impõem uma distância diante da qual nos mantemos numa atitude de admiração entremeada de um certo tremor, algo nomeado pelo autor como “respeito”. Esse distanciamento torna tais objetos capazes de nos dominar, nos angustiar, nos sufocar até o ponto de pararmos tudo o mais para percebermos sua visibilidade incômoda, pois seguem se distanciando em direção ao tempo da obra, mesmo que imersos no nosso próprio tempo de leitura, em nosso corpo, perto o suficiente para serem tocados por nossos olhos. Tal é, nesse sentido, a noção de *aura*.

Esse espaçamento imposto pela *imagem* aurática só é percebido porque de alguma forma já foi desdobrado por nossa sensorialidade. Em outras palavras, a distância é percebida quando se dá à nossa vista, pois a própria *imagem* está diante de nossos corpos, ao mesmo tempo em que se perde, pois jamais a conseguimos apreender em sua totalidade, não a conseguimos *ter*. E mesmo que algum espaço a afaste de nós, dar-se à nossa vista já significa, de certa forma, aproximar-se:

O próprio objeto tornando-se, nessa operação, o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado ‘único’ (*einmalig*) e totalmente ‘estranho’ (*sonderbar*) de um soberano distanciamento, de uma soberana estranheza ou de uma extravagância. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148)

Dessa maneira, tal efeito de causar estranheza estaria ligado a uma “dupla distância”, que significa a capacidade que o objeto tem de nos tocar, de nos olhar enquanto é olhado,

impondo-nos um afastamento que não significa lonjura simplesmente, mas a própria noção de espaço trabalhada de forma dialética: *imagem* palpável, próxima porque visível e afastada porque dotada de uma certa aura, um certo espaço ou vazio ininteligível, com todas as suas oposições fonemáticas e significantes: “Falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos sentidos (os sentidos semióticos com seus equívocos, seus espaçamentos próprios.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 169).

Huberman, assim, desloca-se por caminhos diferentes daqueles percorridos por Benjamin ao colocar em diálogo as ações de “crer, ver e olhar” (2010, p. 155). Propõe que a distância não é inerente ao mundo da crença nem tampouco a natureza cultural do fenômeno aurático está necessariamente atrelada ao âmbito religioso:

Basta debruçar-se sobre a história da palavra mesma para compreender o caráter derivado, desviado, desse sentido religioso e transcendente do culto. Cultus — o verbo latino colere — designou a princípio simplesmente o ato de habitar um lugar e de ocupar-se dele, cultivá-lo. É um ato relativo ao lugar e à sua gestão material, simbólica ou imaginária: é um ato que simplesmente nos fala de um lugar trabalhado. Uma terra ou uma morada, uma morada ou uma obra de arte. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 155)

O autor defende que é possível e é preciso trazer a *aura* para o presente, abrindo-a a um domínio que não está limitado ao dogmatismo da *autenticidade*. Desse modo, torna-se possível trabalharmos a noção como ferramenta para o estudo de imagens que, na era da reprodutibilidade de massa, parecem vibrar alguma eficácia estranha e única ao impor ao leitor uma “dupla distância”, uma *aura* que pode ser vista como o próprio espaço a separar e aproximar, misturar e distanciar leitor e objeto num movimento sem fim.

Quando falo, então, em aura das obras de arte, não consigo deixar de pensar na *imagem*-Dassanta que acontece nas instâncias paradoxais da linguagem, som e sentido, forma e conteúdo, som, matéria, textura, cor, rimas, métricas, “bunita”, “bunita” que fazia “horro”, algo mais do que uma mulher que viveu há muitos anos atrás: uma heroína que talvez tenha morrido e se eternizado no passo japiassoca assú, em catingueira. Transformou-se em *imagem*, em obra de arte oral, contada e recontada ao longo de gerações na tradição catingueira. Ressonância e repercussão. Como não pensar em uma *aura*, um poder de distanciamento nesse “objeto” “bunito que mitia medo”, estranho, inquietante, opressor?

E se culto há no valor dessa *imagem*, que seja no sentido de “um ato que simplesmente nos fala de um lugar trabalhado”, ato que nos fala de uma terra, de uma morada, ou de uma

obra de arte. Ato de inventar — ou reinventar — uma história da tradição oral, de trabalhar a terra na linguagem ao imaginar Dassanta e escrevê-la na forma de cinco Cantos: fazê-la nascer “nãa quadra iscura de janêro”, “no sei’ da/Catinga/na terra sêca de Nosso Sîo”, tendo nos olhos a “febre perdedêra” e “uma profunda consciência social em relação à sua existência sofrida, sua luta, o tempo passando [...]” (p. 17).

Lugar trabalhado, obra de arte trabalhada, um violão, uma flauta transversa, um violoncelo e três músicos a executarem uma paisagem sonora — *imagem* a ser desenhada no palco onde vive com sua estranha beleza: “~iantes dela chegava na frente/as aligria/dispois só se uvia era o trincá/dos ferro”, porque “Mais o pió qui era qui sua/boniteza/virô u’a besta fera naquelas/redondêza, “chôro e intêro, chôro e/intêro”. Dassanta como espaço trabalhado e retrabalhado em cada leitura, em cada experiência — atribuir a essa *imagem* uma aura consiste em perdê-la a cada instante, olhando-a com cada sentido do corpo todo e com os tantos sentidos que sua poética pode movimentar.

E algum sinal desse distanciamento já começo a imaginar quando a história oral se inicia por uma invocação, tradição que remete à Tragédia Clássica e consiste em o narrador pedir licença aos ouvintes para a história que tem a contar. Já na introdução dá a entender que trará uma história grandiosa, uma epopeia, o que é registrado nas notas explicativas, quando há uma referência ao texto épico de Camões: “A tradição da Bespa é ibérica, pois já no Canto Primeiro dos ‘Lusíadas’, Camões abria com uma invocação, de proteção aos deuses.”. Além disso, é dito que a história aconteceu “muito bem longe daqui”, o que traz ao imaginário a ideia de distância espacial; e “Nessa terra há muitos anos”, trazendo a noção de distância temporal. Nesse sentido, acredito que tal distanciamento evocado logo no início do Auto, uma “teia singular” de espaço e tempo, direciona para o âmbito da significação o movimento que já estava acontecendo em termos de forma. E então a magnanimidade da invocação se entrelaça com o formato de ópera, a teia de espaço e de tempo se aproxima e se tensiona com o instrumental de flauta, violão e violoncelo, disposição musical que já coloca o imaginário em comunicação com algum trançado de espaço e tempo da composição teatral clássica: lugar longínquo, aurático.

Assim a distância chega ao palco antes mesmo da personagem: sua aura, desde a Abertura, já está em movimento, intrínseca à própria composição da peça, em termos de sensorialidade e sentido: “E a relação dessas duas distâncias já desdobradas, a relação dessas duas obscuridades constitui na *imagem* — que não é pura sensorialidade nem pura memoração — exatamente o que devemos chamar sua aura.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 170)

E pode ser que o lugar no *Auto* onde essa *dupla distância* se misture em suas duas instâncias e se realize seja a imaginação, onde “naqueles dias bem distantes da infância” (MELLO, p. 6) se encontra com cada onda sonora entoada, e desse encontro de sensorialidade e memória talvez aconteça a aura de Dassanta, bem como sua cor, sua forma, seu espaço. Talvez de lá venham os fragmentos da *imagem* imemorial de Sarafin e Balancesa: “três filhos homens e mulheres, modelos de beleza física e espiritual, príncipes e princesas aos olhos do catingueiro, aos seus padrões do belo.” (MELLO, p. 6). E talvez venham essas tantas imagens desse mesmo tempo da memória, tempo imemorial de personagens e histórias distantes, semi-deuses, epopéias. Lugar de Dassanta e da infância imaginativa, espaço em que a própria imaginação brinca de ser memória ao desenhar auras e heróis no palco de *Auto da Catingueira*.

Nesse lugar da imaginação, os dois personagens seguem cantando a heroína que ainda não apareceu em cena: “imbaxo do vestido um bando/de segredo/rica das mão vazia/qui t~ia de um tudo e nada/pissuia” (p. 11). Assim se vai pincelando alguma *imagem* que mais parece feita de espaços do que de matérias precisas: o que poderia significar um “bando” de segredos embaixo do vestido se não a ambiguidade matreira de uma forma que se insinua já se escondendo, sedutora e fugaz ao mesmo tempo? E talvez um “bando de segredo” seja algo como a presença — sempre ausente — da distância mesma na *imagem*-Dassanta, sua aura:

E diante da imagem — se chamarmos imagem o objeto, aqui, do ver e do olhar — todos estão como *diante* de uma porta aberta *dentro* da qual não se pode passar, não se pode entrar: o homem da crença quer ver nisto algo além [...]; o homem da tautologia se volta no outro sentido, de costas para a porta, e pretende não haver nada a buscar ali, pois crê representá-la e conhecê-la pela simples razão de ter-se instalado ao lado dela [...]. Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja — pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 242-243)

O vestido, aqui, parece funcionar como imagem que fustiga o olhar para, então, esconder algum *dentro*, no qual não se pode entrar. Contudo, ao mesmo tempo em que se mostra como uma porta aberta e sedutora, único contato possível, também impõe a distância de “um contato suspenso e de uma impossível relação de carne a carne”. Vestido que liga o olhar ao “imbaxo” inacessível e também vestido que os separa — porta *dentro-embaixo* da qual haveria segredos compostos de silêncios e vazios: “t~ia de um tudo e nada pissuia”.

E nos olhos, “a febre perdedêra”, “olhos profundos, ‘pidões’, matreiros e apaixonantes.”. Olhos, como vestido, a nos chamar para uma intensidade inquietante do

fundo, superfícies cuja existência mesma indica e dissimula “segredos”, ou talvez uma certa distância — profundidade que os movimenta — “uma potência visual que nos olha na medida mesmo em que põe em ação o jogo anadiômeneo, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33).

Após silenciarem no restante da terceira estrofe, os personagens voltam a fazer côro com o narrador no início da quarta estrofe, numa entonação que parece lamento a embalar uma reza sofrida: “Nasceu e se criô no sei’da/Catinga/na terra sêca de Nosso S~iô/onde nem todo ano a planta /vinga/foi Deus qui um dia assim/determinô...” (p. 11). O trecho recebe destaque das três vozes em uníssonos numa frequência um pouco mais aguda do que aquela em que o Canto vinha acontecendo e durações perceptivelmente mais longas, com prolongamento acentuado das vogais, o que traz a sensação de um dizer passional e introspectivo. Nesse sentido, Luiz Tatit, em *Elementos para a análise da canção popular* (2003, pp. 7-24), explica que a escrita de um estado passional pode vir acompanhada, no canto, de tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração da voz, “Como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. O prolongamento das durações torna a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção.” (TATIT, 2003, p. 9)

Sendo assim, em razão da forma como são entoados, esses versos parecem suspender temporariamente o fluxo da narrativa para trazer algo novo e importante, mas esse algo não se trata da informação de que a personagem principal do *Auto* nasceu na caatinga, nem tampouco que nela as plantas não crescem todo ano em razão da seca, ou que, na cultura catingueira, a seca característica da região é atribuída a uma determinação divina. A relevância do trecho não está nessas informações, pois elas são apenas informações, ou apenas uma casca de imagem que não nos olha e não nos foge ao nos olhar se não for percebida em todo o seu contexto entoativo, sua paisagem sonora e visual, sua cor, textura, sonoridade, naquilo que possui de palpável e de profundo:

Pode-se dizer, com efeito, que o objeto visual, na experiência da profundidade, se dá à distância; mas não se pode dizer que essa distância ela mesma seja claramente dada. Na profundidade, o espaço se dá — mas se dá distante, se dá como distância, ou seja, ele se retira e num certo sentido se dissimula, sempre à parte, sempre produtor de um afastamento ou de um espaçamento. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 162-163)

E profundo é para onde parece apontar a mudança de duração e frequência na entoação com que cantam as três vozes especificamente nesses versos — assim como os “olhos profundos” indicam que algo mais há a se distanciar, assim como o vestido mostra, escondendo, segredos profundos e distantes que nos olham na mesma medida em que são olhados.

Em outras palavras, a beleza da *imagem* cantada nesse pequeno trecho — beleza Dassanta sendo construída a cada cena — está na relação potente entre aquilo que é dito e a intensidade com que é cantado. Aqui parece concentrar-se toda a força da ligação entre a heroína e a terra, com suas riquezas e tristezas. Assim, quase como suspiro, as vozes soam um misto de sofrimento e clamor ao dizerem que Dassanta nasceu e se criou no seio da caatinga, terra-mãe em cujo seio nasceu, onde se deu à luz sua existência e suas dores, terra seca na qual a planta depende da chuva para vingar e da qual a personagem depende para viver, pois é dela que vem sua subsistência, seu modo de viver “sem o vestir e os agravios (recursos) da cidade grande, pois o luxo lá praticamente não existe...” (p. 10).

E é intrínseca à heroína essa terra “quebrada pela natureza”: deusa terra que “Deus batizou”, na necessidade e na precisão. Terra que parece ter gerado Dassanta e, como ela, produtora de alguma intensidade profunda que se dá em razão da escassez, da seca, do sofrimento. Terra que é *imagem*, heroína e espaço:

O espaço é distante, o espaço é profundo. Permanece inacessível [...] quando está sempre aí, ao redor e diante de nós. Então, nossa experiência fundamental será de fato experimentar sua aura, ou seja, a aparição de sua distância e o poder desta sobre nosso olhar, sobre nossa capacidade de nos sentir olhados. O espaço sempre é mais além, mas isso não quer dizer que seja alhures ou abstrato, uma vez que ele está, que ele permanece aí.

(DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 164)

E nessa ligação entre a mulher e a terra — a heroína e a deusa — no lamento das três vozes — três corpos sentados no canto do palco — alguma aura parece nos olhar ao ser olhada do espaço distante e profundo que é materializado na penumbra da cena.

Nos dois primeiros versos da estrofe, os três intérpretes prolongam sensivelmente os sons das vogais /ô/ (de criô), /a/ (em “da”), /a/, /~i/ e /a/ (de Catinga). Esse prolongamento na enunciação das vogais desacelera o andamento da música e os “recortes rítmicos” das consoantes, diminuindo o *continuum* temporal. Conforme explicado por Tatit (2003, p. 15), esse movimento traz à canção uma ênfase na modalidade do /ser/ sobre o devir melódico, enquanto o processo inverso traria a ênfase na modalidade do /fazer/. Desse modo, a

modalização do /ser/, presente tanto na melodia quanto na letra, camufla os estímulos corporais próprios da ação e leva a canção na direção de algum espaço interior e introspectivo, algum estado psíquico propenso à paixão — talvez um sinal de que a narrativa do nascimento de Dassanta, antes de fatos, traz uma intensidade passional construída a partir desse nascimento, intensidade de /ser/ entre um seio-terra e seus filhos, a ela tão ligados que nela /são/, e nela ficam para com ela viverem os ciclos de chuva e seca, morrendo e renascendo como catingueira, passo japiassocá assú, imaginário e memória.

Talvez, ainda, o destaque no /ser/ indique que o nascimento da heroína deva ser lido e, principalmente, sentido, no espaço profundo de sua sonoridade de voz e *imagem*, lugar no qual vê-lo significa experimentar o que não vemos em sua evidência visível e que, no entanto, nos olha naquilo em que mais nos concerne e de que menos conseguimos nos apossar.

Nessa direção, Huberman explica um movimento em direção ao /ser/:

Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável — ou seja, votada a uma questão de ser — quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34)

Desse modo inquietada nossa ideia de *ver*, podemos deslocar um pouquinho nosso ponto de vista lá para o lugar paradoxal que visualizo como quase limiar entre *imagem* e não-*imagem*, visível e invisível, corpo e poesia: *imagem poética*. E aqui nesse ponto, voltamos lá para onde o cantador prolonga a enunciação das vogais e desacelera o andamento, enfatizando a modalidade do /ser/ e levando a canção a algum espaço interior e passional. E se aqui a modalidade do visível volta-se a uma questão de ser e se abre a perder, a não-saber, parece que essas muitas coisas chamadas *imagem* de alguma forma remetem a um sujeito olhante que as torna mais dinâmicas do que maciças, pois ele próprio não as pode enxergar senão sob as lentes de seus próprios olhos.

No entanto, quando falo, aqui, em *sujeito olhante*, imagino mais um encontro de olhares do que um sujeito singular propriamente dito. É que a *imagem* poética que vejo em *Auto da Catingueira* já é *imagem* que um poeta falou — duas imagens que vejo e que não vejo, que se perdem e se encontram no palco, ressoam passado e repercutem novidade, tornando-se assim um dinamismo próprio, um certo *ser*.

Bachelard (2008) explica que essa repercussão, já não sabemos até onde chegará, e que nela a *imagem* poética tem uma “sonoridade de ser”. Em outras palavras, a *imagem*

poética repercute no ar, tal qual onda sonora, ressoa uma voz enunciadora e se transforma, a cada vibração, de acordo com a densidade do ar por onde caminha, chegando a diferentes olhos e diferentes ouvidos já não quantificáveis, tamanha a intensidade de sua repercussão.

E tal *imagem* emitida é tão concreta quanto uma onda sonora — materialidade fugaz repleta de distâncias, de vazios, de alguma aura que nos olha enquanto tentamos tê-la, sempre a perdê-la. De acordo com o autor, “O poeta fala no limiar do ser. Assim sendo, para determinarmos o ser de uma *imagem* teremos de sentir sua repercussão...” (BACHELARD, 2008, p. 2). O poeta fala no limiar do ser e a *imagem* poética chega lá onde a modalidade do visível volta-se a uma questão de ser. E se perde. Parece até que o poeta olhou a *imagem* repleta de distâncias, foi olhado de volta. E antes de perdê-la, guardou alguns vestígios e estilhaços para embaralhá-los numa poesia, nova *imagem* que chega ao palco e aos meus olhos, a outros tantos olhos, “...nessa união, pela *imagem*, de uma subjetividade pura mas efêmera com uma realidade que não chega necessariamente à sua completa constituição...” (2008, p. 2).

Esse pequeno trecho de sete versos, com o prolongamento tão expressivo na duração das vogais e tensionamento da frequência em direção ao agudo, parece mesmo apontar para algum visível próximo e distante que não conseguimos segurar nas mãos tamanha a profundidade com que nos foge em direção a algum /ser/ e de lá nos olha, com a potência passional de /ser/, sempre perto e palpável, sempre longínquo e fugaz.

Desse espaço, ouvimos os dois primeiros versos da estrofe com a mesma curva melódica que o quarto e quinto versos. Trata-se de um mecanismo de *reiteração*, ferramenta bastante característica das canções populares e que traz traços da linguagem falada no canto, além de potencializar a comunicação entre a melodia e a letra. Nesse sentido, Luiz Tatit, explica que “Tudo fica mais claro e mais completo” quando voltamos nosso olhar para a interdependência entre melodia e letra da canção. Assim, “Se a reiteração e as tensões de altura servem para estruturar a progressão melódica, esses mesmos recursos podem ser transferidos ao conteúdo, de modo a construir uma significação compatível.” (2003, p. 9). O que o autor busca enfatizar é a beleza da *imagem* construída na canção exatamente nessa relação entre o dizer e o dito, o cantar e o que é cantado — esse diálogo tão visceral que deixa de apresentar dois pólos opostos para se tornar, a cada vez, uma só *imagem* e uma só distância, sempre próxima e longínqua, uma *porta*:

“Permanecendo assim, aberta por anos a fio, ela [a porta] mostrava que não era um “limiar” no sentido instrumental — um limiar a transpor, para entrar em algum lugar

—, mas um limiar absolutamente, ou seja, *um limiar interminável*. [...] ‘Tudo está aberto e nada resolvido. [...] Subsiste apenas o homem que busca.’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 247)

E acredito que podemos considerar o trecho uma *imagem* — limiar interminável — desenhada a partir da conversa que se estabelece entre esses versos nos quais acontece a reiteração da melodia: “Nasceu e se criou no sei’da/Catinga” e “onde nem todo ano a planta/vinga”: o sujeito da primeira oração é Dassanta e o sujeito da segunda oração é a planta. O que as liga? As duas filhas estão unidas por um mesmo adjunto adverbial, um mesmo seio materno e um mesmo sofrimento: sua terra. E parece que uma estranha beleza se desenha para a heroína que, como a planta, nasceu na caatinga, onde “nem todo ano a planta vinga” — *imagem* tingida de obscuro que soa como prenúncio de algum final para as duas irmãs, filhas da mesma terra.

Dessa forma, ao fazerem a ligação entre Dassanta e a planta, os versos mostram também uma certa aura, profundidade imortal e mítica, pois a planta faz parte desse “chão onde o cristão/num xinga” e, mesmo quando não vinga, transforma-se nele, a ele voltando para o semear e, novamente, nascer. E essa deusa terra, “qui Jesus nela passô”, é também o imaginário histórico e sócio-cultural com o qual *Auto da Catingueira* dialoga, como cantam “As relegião quêu canto as/mendinga”. A planta, então, torna-se imortal ao morrer, transformada em caatinga — terra-sertão imortal e mítica: “ai nessa terra qui é vea e qui é/minina”, “ao mesmo tempo velha e moça, isto em função dos ciclos das águas e da seca” (MELLO, 2011, p. 12). Dassanta, como a planta, filha da caatinga, a ela retorna ao morrer e nela se transformar em lugar trabalhado na linguagem, terra e deusa, morada, obra de arte.

Trata-se de versos que percorrem o esmo caminho melódico, ligados por uma mesma terra. Dois sujeitos ligados por uma mesma melodia, por um mesmo nascimento e prenúncio de um destino. Mesma caatinga, velha e moça, deusa a transformar e se transformar em plantas e heroínas.

A quarta estrofe é finalizada com uma interrupção na cadência do cantar, e a passagem para a quinta estrofe é marcada pela fala do cantador acerca da crença existente na Tradição Catingueira, de que Deus está mais presente nas terras “quebradas pela natureza”. E finaliza: “A Caatinga seria uma terra que Deus batizou.” (p. 10). Os dizeres fecham a estrofe cuja temática volta-se especialmente à terra e *parece* acontecer quase como um espaçamento ou digressão em meio ao canto que fala do nascimento, vida e beleza da heroína. Parece — e ressalto o destaque no termo — pois quando notamos a interdependência melódica e rítmica

entre essa estrofe e as demais, que acompanha a interdependência temática entre a heroína e a caatinga, imaginamos essa quarta estrofe como uma continuidade da história de Dassanta, ou melhor, imaginamos Dassanta como uma continuidade dessa estrofe, desse chão.

Em seguida, inicia-se a quinta estrofe com a volta da cadência musical e mudanças perceptíveis especialmente na intensidade do canto e do toque do violão a acompanhar o narrador. O som começa sendo executado de forma bastante suave e ao longo da estrofe vai ganhando mais energia, o cantador se levanta e começa a caminhar pelo palco e então é como se sua voz e seus movimentos, juntamente com o timbre do violão, desenhassem na cena a “buniteza” da personagem tornando-se mais intensa e inquietante a cada verso.

Assim segue até o momento em que esse narrador permanece de pé a repetir algumas vezes os últimos versos da estrofe, intensificando a força vocal, momento em que entram distintas vozes e corpos a caminharem de um lado a outro e acompanharem a repercussão dos versos. Então, se a beleza de Dassanta vinha sendo desenhada pelo movimento sonoro em cena, agora ele é ainda potencializado pelo movimento corporal do narrador. E como se a força de uma única voz não fosse suficiente para traçar tamanha beleza, a paisagem recebe ainda a energia de outras vozes e corpos a se deslocarem pelo palco e entoarem a *imagem*-Dassanta, essa cuja amplitude chega próxima do máximo nessa repetição — mais forte, mais perceptível, mais longínqua.

Desse modo, a potência da cena traz uma “buniteza” tão forte que se torna quase mítica, e esses versos que trazem tal força de beleza soam repetidas vezes: “chôro e intêrro/chôro e intêrro, chôro e/intêrro/chôro e intêrro, chôro e/intêrro” (p. 13). Podemos então imaginar que mais uma tonalidade obscura se configura na *imagem* da heroína, o que pode significar mais um prenúncio de algum final, ou mais uma ligação com a terra e com a planta que nem todo ano vinga. Didi-Huberman explica que toda forma de arte encontra-se diante de um limiar, lugar no qual conjuga “a suspensão frágil de uma inquietude com uma solidez cristalina, uma espécie de imortalidade a manter-se assim, interminavelmente, diante do fim.” (2010, P. 250). Nesse sentido, quando olhamos para Dassanta como *imagem* de arte, vemo-la diante de um limiar que conecta e ao mesmo tempo separa sua existência enquanto mulher e a intensidade de sua beleza, que a leva ao mundo do mito. Sua beleza mítica, no entanto, está atrelada de forma indissociável à sua ligação com a terra em que nasceu — como heroína, mortal e imortal, é filha dos deuses e dos homens, filha da deusa terra em cujo seio nasceu, filha de um homem e de uma mulher que, no entanto, não fizeram seu assentamento, somente seu sacramento. Assim, mantém-se interminavelmente diante do fim, frágil inquietude

humana que se torna uma solidez cristalina, espécie de imortalidade, ao nascer da terra e com ela morrer somente para, a cada vez, renascer.

Talvez possamos pensar nessa obscuridade como aura, distância, e a amplitude da beleza — entoada no palco na amplitude sonora — é também aquela que distancia, profunda em toda a sua proximidade visual. E essa mesma beleza tão longínqua é também uma experiência familiar do que vemos — uma catingueira “provocativa” a esperar “o grande amor” —, mas não a conseguimos ter, pois a todo tempo nos é anunciado algum final e a todo momento temos a impressão de que sua existência nos escapa. Assim, ver Dassanta é também perdê-la, pois seu fim é a cada verso iminente — *limiar interminável*, sempre aberto e jamais resolvido.

Na sexta estrofe, então, a beleza tão intensa que “inté fazia horrô”, chega a algum extremo quando o cantador levanta o braço e o cajado em direção ao alto e solta a voz no que parece direcionar-se ao máximo de sua potência vocal: “fulô”. E a extremidade mais distante dessa amplitude sonora, lugar para onde caminha Dassanta, não a conseguimos imaginar senão como perda, pois ela se distancia à medida em que a intensidade aumenta e não a conseguimos acompanhar — foge-nos quando a tentamos segurar — próxima e profunda — em direção a algum limiar de amplitude sonora e beleza.

Em seguida, o cantador sustenta a intensidade da voz e canta em repetição os versos que fecham o canto: “Dispois da morte virô passo/japiassoca assú”. Aqui, podemos imaginar, com Huberman:

Seria a imagem aquilo que resta visualmente quando a imagem assume o risco de seu fim, entra no processo de se alterar, de se destruir ou ainda de se afastar até desaparecer enquanto objeto visível? E para tanto não será suficiente elaborar a falta, dar forma ao resto, fazer do ‘resto’ assassinado’ um autêntico resto construído? (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 254)

Ou seja, se acreditamos que a heroína caminha em direção a um extremo de beleza na extremidade de voz do cantador, ela se perde na distância mais extrema, chega ao risco de seu fim e entra no processo de se alterar. E de lá, de algum lugar profundo e inacessível de desaparecimento, o que nos resta visualmente? A *imagem*, ali, olha para nós de uma outra forma: “passo das asa marela jaçanã/pomba-fulô”, “passo/ japiassoca assú/passos japiassoca assú passo/japiassoca assú”. Talvez a própria existência concreta, enquanto carne, ou enquanto voz, já não fosse suficiente para conter tamanha intensidade, e o silêncio, então, precisou nascê-la, para sempre ligada à terra em cujo seio nasceu.

Se consideramos, com Huberman, *imagem* o “objeto do ver e do olhar”, podemos compreender que a inquietante beleza diz respeito tanto ao objeto do ver quanto ao do olhar, sempre voltado a uma questão de /ser/, indissociável de um olhar único e individual. Ou seja, o olhar que a *imagem* levanta em minha direção parece sair justamente de alguma profundidade de minhas próprias entranhas, e então não é apenas a heroína que se transforma em pássaro e em caatinga, mas o próprio leitor modifica-se ao ser impelido a lidar com a *imagem*-Dassanta e seus vazios e a trabalhar enquanto sua própria *imagem*, sua própria linguagem, redesenhando-a ao ser por ela redesenhado.

Nesse diálogo, a multiplicidade de ressonâncias aprofunda-se na repercussão de ser e então “a expressão cria o ser”, e o palco de *Auto da Catingueira* levanta os olhos em minha direção, criando sombras que permaneciam em segredo, profundas porque esquecidas até o momento em que são olhadas por esse objeto mesmo para o qual eu olho: “Algo saiu da sombra, mas sua *aparição* conservará intensamente esse traço de fastamento ou de profundidade que a destina a uma persistência do trabalho da *dissimulação*.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 230). Algo que estava dissimulado em algum lugar de *ser* saiu da sombra e se transformou, de minhas sombras para as de Dassanta, do espaço da *imagem* para o meu.

E assim vejo enquanto perco e vejo aparecer aquilo que se dissimula e se torna a perder. No entanto, as sombras não emergem invisíveis, antes são trabalhadas em cena, na forma de um certo distanciamento que oscila entre volume e vazio diante de meus olhos e me levanta um olhar profundamente inquietante: “O que isso quer dizer, finalmente, senão que toda forma intensa, toda forma aurática se daria como ‘estranhamente inquietante’ na medida mesmo em que nos coloca visualmente diante de ‘algo recalcado que retorna’?” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 230)

Lembrei-me agora de um momento muito marcante e quase distante, embora próximo, de *Auto da Catingueira*, quando a profundidade da *imagem* transforma-se nas frequências graves da flauta e do violoncelo a ressoarem no escuro do palco, juntamente com as esculturas de sete crianças, iluminadas e destacadas por velas acesas no *Recitativo* do 3º Canto. Essa *imagem*, poética em suas dissonâncias, parece bela na mesma medida em que perturbadora. Em certo momento, já não ouço o poema, as formas, a melodia, mas os escrevo, são meus, e então é como se aquela cena misteriosa — o escuro, as esculturas oscilantes entre aparecer e desaparecer, o movimento das luzes a mover-se na tela — a mim dissesse respeito. Sim, algo nessa *imagem* me perturba, ela busca em mim suas distâncias enquanto nela busco as minhas, e uma aura se instaura no espaço entre visível e invisível, concreto e abstrato.

Enquanto “a expressão cria o ser”, não consigo escolher entre o que vejo e o que me olha, mas me inquieto com algum entremeio que balança ao escrever enquanto lê, limiar no qual a *imagem* parece ligar-se a uma questão de ser, para então se perder nos limiares de algum sujeito. A experiência do palco escuro confere aos objetos uma cor de noite, “horas morta madrugada”, chama atenção para a instabilidade das formas visíveis. Os sons agudos que soam como vozes vindas de algum lugar da penumbra lembram durante toda a cena a existência de algum invisível a mover-se onde não o podemos ver. As esculturas dão forma a sete crianças e nelas, uma chama de fogo faísca, conferindo-lhes um movimento difuso. Na noite da cena, só o que está visível são as estátuas, pois o fogo as ilumina. Mas a oscilação da chama lembra-nos a todo momento da essencial fragilidade do objeto, essencial fragilidade do visível que ali, naquele breu, depende de uma chama tão delicada para existir — e quando as velas são apagadas, desenha-se na *imagem* uma inquietude a apontar para a essencial dinâmica da própria vida, cuja chama apaga aquelas formas ao se apagar:

Por um lado, há aquilo que vejo, [...], a evidência de um volume [...]. Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma *espécie de esvaziamento*. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido — o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37)

Luzes informes continuam a pairar na tela escura enquanto a flauta entoava os graves e uma voz recita no palco: “Pé-sêco e os anjo na rêde/armada na incruzilhada/sete anjin’morto de sede/horas morta madrugada.”. As estátuas, aqui — beleza que dá medo — colocam o homem, autor, leitor, diante daquilo que o concerne e mais o inquieta, daquilo que faz sua própria existência enquanto forma olhante, transitória, e torna a vida quase como uma chama acesa a se movimentar na sombra do palco — chama que lhe dá visibilidade, vida que lhe confere a capacidade de olhar.

Trata-se da beleza de Dassanta, de sua história misturada à de “sete anjin’morto de sede”, que é também um imaginário e uma realidade social, histórica, cultural. Tal beleza é deslocada, rasurada e tingida de poesia no limiar do ser que lê, é lido, escreve e é escrito.

E se falamos em aura na *imagem*-Dassanta — inquietante estranheza — chegamos aos monstros que aparecem no *Recitativo* do 3º Canto, intitulado *Das Visage e das Latumia*, o qual se inicia “nas altas escarpas e grotões, onde a pastora de cabras solta a voz pelos êrmos

dos pastos não demarcados.” (p. 17), momento em que a personagem está só e canta: “O efeito arrepiante nos transporta para a grande solidão que envolve o ofício do pastoreio...” (p. 17).

Considerando que esse Recitativo é trazido como parte do Canto em que primeiro a heroína fala em primeira pessoa e atua sua própria voz num momento íntimo de sua solidão, fico imaginando que alguma relação íntima, talvez intrínseca, ele possui com a personagem. Por que os monstros — “mais de duas dezenas de entidades, mágicas e demoníacas que povoaram o universo natural e mítico de Dassanta.” (p. 18) — aparecem neste canto em que a personagem está só e canta no espaço de sua solidão? Talvez possamos vê-los como imaginário e realidade social de que ela faz parte. Sim, ela mesma, enquanto personagem, é também imaginário e realidade social ao trazer ao palco a história que poderia ser a de uma mulher catingueira bem como a de uma entidade mítica imortalizada na tradição oral.

Mas por vezes me parece que há algo mais nesse Recitativo intrínseco à personagem, e então parece até que ela não está só e algo a acompanha, talvez invisível, talvez imaginário, talvez sombra dissimulada em algum lugar de sua solidão e da minha. Pode ser que as “altas escarpas e grotões” participem da *imagem* um pouco mais profundamente do que apenas na forma de cenário teatral sobre o qual se movimentam os atores e as ações: “Pois portamos o espaço diretamente na carne. Espaço que não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 246).

E se o espaço a acompanha, e nos acompanha na experiência que vivemos da *imagem*-Dassanta, com ele somos colocados diante desses monstros que retornam de algum lugar para um certo palco escuro, limiar entre visível e invisível — aparição que se esconde, mostrando-se. Aqui, a geometria esquece as distâncias objetivas na penumbra do cenário e o espaço “subitamente se apresenta, e com ele o jogo paradoxal de uma proximidade visual que advém numa distância não menos soberana, um distância que “abre” e faz aparecer.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 246-247).

E de repente imaginamos que os “olhos profundos” carregam monstros que fazem parte de um entrelaçamento entre individualidade da personagem e o imaginário da qual ela faz parte, monstros que sobem à cena e movimentam o avesso da personagem e do leitor. Então eles podem até atuar como a estranheza da *imagem*-Dassanta materializada num palco que não é apenas cenário teatral, mas espaço visual, sonoro, tátil no qual a carne está presente. Aparição inquietante que talvez nos coloque visualmente diante de algo profundo que deveria

permanecer em segredo, na sombra, e que, de repente, dela saiu — saiu da sombra mas conserva seu traço de afastamento, de profundidade: o invisível e o mal assombrado.

Não se trata apenas da relação de uma personagem com algum ser que lê, na medida em que essa personagem é também espaço, imaginário e realidade social, e cada um desses monstros existe em algum lugar entre real e mítico: “A existência dessas entidades e seu registro é bastante comum na realidade das histórias e vivências sertanejas, sejam escritas ou apenas baseadas na oralidade” (p. 18).

Assim, se ver os monstros me coloca visualmente diante de algo que permanecia na sombra, tais sombras emergem do diálogo polimorfo e polifônico entre tradição, sociedade, cultura — *eus* que escrevem e que lêem, *eus* que existiram e que foram imaginados, *eus* que reescrevem o que lêem e se reescrevem ao escrever: “As imagens — as coisas visuais — são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se abrem a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 247).

Aqui, nos limiares de algum *ser* que oscila entre ver perdendo e ver aparecer o dissimulado, todo esse diálogo está em movimento para desenhar uma heroína tão singular quanto cada *ser* que lê. Desse modo, então, o Recitativo é também uma parte da voz da heroína e do espaço de sua solidão: nele, a *imagem* intensa de Dassanta encontra sua aura inquietante — visível e invisível se abordam, conversando todas as suas diferenças.

Enquanto Huberman pede que não olhemos para a *imagem* como uma máquina olha para um mundo composto de evidências, pois ver é uma operação de sujeito, inquieta e aberta, “todo olho traz consigo sua névoa” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77), Bachelard, com outras palavras mas no mesmo sentido, pede ao leitor de poemas que não compreenda a *imagem* como um objeto nem tampouco como substituto do objeto, que não a queira tê-la, sabê-la: “O atomismo da linguagem conceptual reivindica razões de fixação, forças de centralização. Mas sempre o verso tem um movimento, a *imagem* se escoia na linha do verso, arrasta a imaginação como se esta criasse uma fibra nervosa.” (BACHELARD, 2008, p. 12). Assim, ver na *imagem* poética algo diferente de um objeto parece significar perceber nela o limiar da *imagem*, sua porta, e ali permanecer sem o querer ultrapassar, sem precisar chegar ao lugar de um saber fechado e imóvel. Pois bem ali no limiar, ela se torna uma questão de sujeito, esse lampejo reverberante entre encontrar e perder e reencontrar e perder, saber e não saber — beleza inquietante que tem a poesia, o “invisível e o mal assombrado”. Nas palavras de Bachelard, o leitor precisa captar a realidade específica da *imagem*:

[...] Para isso, é necessário associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz de sua consciência: a imagem poética. Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é irisada, reverberante, incessantemente ativa em suas inversões. (BACHELARD, 2008, p. 4)

Não posso, assim, enxergar aquele limiar no qual o visível se torna fugaz senão como alguma distância tão móvel quanto a própria *consciência criadora*, expressão que pode remeter ao autor, bem como ao leitor, dialeticamente presentes na *imagem* — cada um, uma *consciência criadora* que olha e é olhada de volta por alguma profundidade a se distanciar, sempre em conversa dinâmica na qual a dualidade é irisada e já não se identificam claramente locutor, interlocutor e mensagem, sujeito e objeto, estes que “incessantemente” se misturam, tornando-se um amalgama de linguagem, de formas e cores, um *ser* que repercute e no qual repercute a *imagem*.

5 SOBREVIVÊNCIA DA *IMAGEM* E O LAMPEJO ARTEIRO DE UM *TURUNA PACHOLA*

A imagem é *lucciola* das intermitências passageiras; o horizonte banha na *luce* dos estados definitivos, tempos paralisados do totalitarismo ou tempos acabados do Juízo Final. Ver o horizonte, o além é não ver as imagens que vêm nos tocar. Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os ferozes projetores da grande luz devoram toda forma e todo lampejo — toda diferença — na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 115)

A *Abertura* instrumental — começo por ela porque introduz tudo o que virá a seguir, é parte fundamental da experiência de assistir ao *Auto*, prepara-nos para tudo o que segue e portanto participa da *imagem de sertão*, ou das tantas imagens que escreveremos nas cenas seguintes. Os músicos estão no palco a tocar, trata-se de uma cena visual e sonora, e o primeiro som que surge no espaço é o violão, na penumbra do palco, em toques suaves e lentos de Sol # Maior. Os toques se repetem no mesmo acorde até a entrada da flauta, que também passa a soar repetidas vezes a mesma nota, e do céu, que traz à base sonora um grave lento e prolongado. Nesse primeiro momento, a flauta parece direcionar o caminho melódico, sendo acompanhada pelo fundo harmônico do violão e do céu. Até os 1’35”, momento em que a flauta silencia e o céu assume a frente sonora da cena. Ao fundo da *imagem*, a base rítmica dada pelo violão. Os agudos da flauta retornam ao fundo e, aos poucos, reassumem a frente da melodia, enquanto os graves do céu se juntam às batidas rítmicas do violão na base harmônica. Em 2’10” novamente a flauta cede o primeiro plano ao céu e em 2’21” o céu silencia e o violão assume, solitário, o primeiro plano da *imagem* sonora, até 2’35”, quando a flauta retorna à frente e o céu ao fundo. Em 4’ ouço sinuosas de flauta, e posteriormente o violão vai aos poucos assumindo mais espaço na cena. Por que essa abertura, essa *imagem* sonora, justamente essa, dessa maneira, abre *Auto da Catingueira*?

A flauta traz certa velocidade ao andamento melódico, seu timbre naturalmente mais agudo — ou seja, realizado em maior tensão — soa como algum movimento humano, ligado a uma voz feminina e sensível, ao mesmo tempo em que provocativa e faceira, dançando aqui e lá, lá e cá, subindo e descendo rapidamente nas alturas melódicas, parecendo sempre saber exhibir e jogar com a graciosidade de suas formas, ocasionando “situações de ciúme” “in toda as brincadêra adonde ela ia” (p. 12). No entanto, a flauta não está a todo momento em primeiro plano, em alguns momentos o céu assume a frente da *imagem*: o céu com seus graves profundos e lentos que deslocam a experiência para um lugar mais contemplativo,

talvez ligado a algum mundo mítico e sombrio que pesa sobre a leveza ágil dos solos de sopra. Talvez oráculo a prenunciar a gravidade de um destino, a ligação com o mundo dos deuses, a intensidade de uma heroína narrada nesse tênue limiar que é a linguagem, ponte entre tantos mundos, espaços e corações.

Logo na Abertura, o formato de ópera, a organização instrumental característica do teatro clássico e a composição musical ligada à tonalidade ocidental transportam-nos a um imaginário da música de câmara característica de salões nos quais uma burguesia enriquece seu pretense portfólio de *saber*. Nesse sentido, podemos enxergar em Elomar algum *logos* dos holofotes etnocêntricos, ou dos holofotes celestiais, a glória que liga a ópera ao reino do paradigma colonizador. De fato, parece uma grande *luce* essa emanada pelos refletores de uma determinada linhagem associada às origens da ópera no contexto neoplatônico do Renascimento, por volta de 1597, momento em que Otavio Rinuccini e Jacopo Peri encenam *Dafne*, a primeira ópera de que se tem notícia, ancorados em noções de beleza ligadas à Antiguidade Clássica, na busca pelas formas musicais perfeitas, pelo “belo original” — a ideia de beleza na perfeição composicional, harmonia celeste nas formas e personagens — noções que parecem, em alguma medida, presentes em *Auto da Catingueira* (SIMÕES, 2006, p. 45).

Além disso, podemos ainda⁶ relacionar o *Auto* a um certo imaginário de sertão que também brilha sob os refletores de uma determinada linhagem nacional e nacionalista, muitas vezes estereotipada por interesses políticos e mercadológicos e homogeneizada nos holofotes da ideia de cultura e de espetáculo feitos para vender e mostrar uma determinada *imagem*. Tal *imagem* sob holofotes não corresponde a toda a potência e riqueza de símbolos e de significados que emanam da multiplicidade polifônica que é o *sertão*, formada por muitas diferentes vozes — linguagem-ponte entre tantos mundos, espaços e corações.

Andava com estas questões em mente — talvez um pouco irritada com o autor que escolhera para pesquisar — por volta do segundo ano do doutorado, momento em que me propus a fazer um trabalho para uma das disciplinas cursadas, o qual nada tivesse relação com as composições de Elomar. Precisava apenas tomar fôlego em algum outro lugar para reencontrar em mim a capacidade de perceber a beleza que estava buscando no objeto de pesquisa. Escolhi então o jardineiro da UFBA como autor e seu trabalho, o jardim da universidade, seria meu objeto. Cícero era seu nome, senhor de seus cinquenta anos que viera do interior para Salvador encontrar melhores condições de vida. Ele não conhecia Elomar,

⁶ Quase inevitavelmente

nem a Teoria da Literatura que eu estava estudando — preocupava-o o fato de que não estava recebendo adubo suficiente para cuidar das flores e por isso o jardim não estava tão bonito quanto deveria. Chegava no trabalho às cinco, todos os dias, depois de uma hora caminhando e outra no ônibus. Voltava para casa às seis, quando passava umas boas horas no ônibus que o levava de volta para a periferia soteropolitana — longe dos filhos e da família, que continuava no interior buscando meios de sobreviver. Cícero não estudara literatura nem gramática, mas aprendera com seu pai a cuidar da terra e escrevia belas poesias de flores, arando e afofando a terra para ver brotarem as rimas, adubando e regando as mudas para que o campus vivesse florido de imagens poéticas e coloridas. Sua própria presença na universidade com seus hábitos, jeito de andar e falar, trazia para ali a intensidade das cores de uma cultura viva que existe e resiste anônima em meio aos *outdoors* da cidade.

Na aula, apresentei meu trabalho sobre Cícero e o jardim sem citar *Auto da Catingueira* mas, ao final, coloquei uma música de Elomar para mostrar para a turma. O professor comentou que enxergava Cícero no trabalho de Elomar, o jardineiro quase como um personagem desses tantos que o compositor criara baseado nas histórias do sertão. Não era essa minha intenção, mas tal experiência fez-me encontrar no compositor uma intensidade que ainda não havia percebido — talvez me tenha levado a mudar o foco de meu próprio olhar ao fazer brilhar diante de mim algumas pequenas e errantes luzinhas emanadas por belas exuberâncias aqui desse chão e de tantos outros, as quais se movimentam discretamente por entre palavras e acordes, trazendo à experiência de assistir ao *Auto* uma certa *imagem-potência* com cheiro de terra, de gente. Afinal, “ O diabo não há! É o que eu digo, se for...existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 2006, p. 608).

E então sigo — tão modestamente quanto consiga — um certo grande-pequeno senhor João Guimarães Rosa, o qual tão sensivelmente enxergou a beleza dessas fugazes sobrevivências que seguem fazendo arte mesmo quando o nome Arte delas já se distanciou tantos mundos. Arte pequenina e brilhante que jorra dos minúsculos detalhes da vida cotidiana, dos conflitos humanos, cores e histórias que estão na boca do povo, em suas tradições e credices, em vozes e jeitos de falar. Como nos ensina Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*: “Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras.” (ROSA, 2006, p. 607). Assim, ao falar em imagens, refiro-me a chãos bem vivos e pisantes em terra seca, portanto dinâmicos, oscilantes, incompletos, sempre rasurados de tensões, mais do que propícios a “toda admiração”: sombras humanas de quem se levanta todos os dias no levantar do dia, cheias de incertezas para ser e para ver — homem em toda a riqueza de sua multiplicidade, com suas diversas

auroras, formas de expressão, paixões e dialetos, sendas e jargões. Sob essa perspectiva, posso enxergar a relação do *Auto* com a ópera de maneira territorializada no jeito da gente, do povo, da linguagem:

A ópera nasceu embalada no berço da canção popular e, embora tenha atingido o status de nobreza, é naquela “prima pobre” que vai buscar seus mais valiosos empréstimos. Acreditamos que quando um artista se volta para a tarefa hercúlea de compor uma ópera nacional, ele está instaurando uma hierofania em que, por um lado, se resgatam a Antiguidade Clássica e a Renascença e, por outro, se recupera a universalidade da cantiga popular. (SIMÕES, 2006, p. 45)

E é de “homem humano” que quero falar — tão modestamente quanto consiga —, pequena *lucciola* anônima no meio de outras muitas pequenas cuja existência me parece sempre assim tão mais instigante que a grande cintilância das estrelas hollywoodianas.

Ao trazer a simbologia das *luciolle*, faço referência ao texto de Georges Didi-Huberman, “Sobrevivência dos Vaga-lumes” (2014), no qual o teórico cita uma pequena história na “grande história”, momento bem humano e bem potente que aconteceu longe dos refletores do poder, na singularidade anônima e despreziosa do jovem Pasolini durante o contexto da Europa fascista. Assim, movimentando teoria a partir da narrativa desse episódio na juventude do cineasta, Didi-Huberman inicia uma discussão sobre a sobrevivência dessas histórias de pequenas “auroras”, de memórias e de pessoas que, como todas as outras, são feitas de desejos e interrogações, e que por isso mesmo resistem ao poder instituído, ao reino da glória ou do pessimismo espetacularizados, através de pequenos gestos de potência, de afeto: “...momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes — seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais — sob nosso olhar maravilhado.” (2014, p. 23)

Assim, na Itália dos anos 40, enquanto os projetores da propaganda divinizavam o ditador fascista com uma capa de esplendor luminoso, as minúsculas resistências — como o momento de alegria na vida de Pasolini — tornavam-se fugidias tais quais vaga-lumes (*luciolle*) errantes, discretos e, ainda, emitindo seus sinais (2014, p. 17). Trata-se, de acordo com Didi-Huberman, da sobrevivência de uma intensidade poderosa que “pisca” como alternativa aos “tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante” (2014, p. 20). Alegria que é exceção, fugaz e delicada luz a irradiar uma fagulha de afeto e resistir, na errância da noite, ao glorioso fascismo oficialmente instaurado: “Clarão errático, certamente, mas clarão vivo, chama de desejo e de poesia encarnada.” (2014, p. 22).

E, se no fascismo institucional Italiano os holofotes deram destaque à figura do ditador, na sociedade contemporânea eles seguem iluminando aquilo que diz respeito ao poder instituído, ao *status* dominante, à sociedade do espetáculo — corpos modelados para serem vendidos como produtos de consumo, estereótipos de cultura e de desejo, “esse poder superexposto do vazio e da indiferença transformados em mercadoria.”, tão diferentes dos discretos vaga-lumes (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 31). Desse modo, hoje, ainda, aquelas mesmas luminescências precisam continuar resistindo à apropriação pelos holofotes, pelo sistema, pela mercadoria.

Para Pasolini, cujo trabalho voltou-se ao poder do povo e de sua cultura no sentido de uma capacidade de resistência histórica, os vaga-lumes teriam desaparecido nesse mundo que ele chama de “neofascista”, em que as luzes da televisão tornariam impossível a aparição e a “dignidade dos povos” e, conseqüentemente, impossível a resistência da memória como força política capaz de reconfigurar o presente (2014, p. 35). Didi-Huberman, no entanto, defende que tais faíscas de pequenas vozes e grandes intensidades ainda brilham aqui e ali, sempre num espaço intermitente e dinâmico de sobrevivências, motivo pelo qual à “máquina totalitária” não devemos atribuir uma vitória definitiva. Assim, precisamos buscar os vaga-lumes nos lugares para onde os holofotes não estão voltados, nos quais a aparição e a “dignidade” não se apoiam nas luzes do mercado. Pois estes são locais nos quais a memória pode sobreviver e adquirir uma intensidade tal que se acenda como força política transformadora de presentes, tantas vezes quanto for necessário nos tantos presentes e tantas formas pelas quais os *outdoors* da glória se queiram apropriar de cada pequeno lampejo.

Nesse sentido, imobilizar os olhos na direção do horizonte de pessimismo seria limitar-se a enxergar apenas o grande escuro — ou a grande claridade — das telas superexpostas e não ser mais capaz de acompanhar os fugazes pirilampos que mudam de lugar incansavelmente, sempre a lampear pequenos *possíveis*, *improváveis* anônimos, os “*apesar de tudo*”. Por isso precisamos nos mover para encontrar — ou desenhar — Cíceros e sobrevivências. Mas onde? Por onde andam essas intensidades tão delicadas e, por isso, resistentes, acionadas todos os dias por algum alguém que é gente e é cultura e memória? Com quais matérias-primas podemos compô-las? “Quais são as chances de aparição ou as zonas de apagamento, as potências ou as fragilidades? A que parte da realidade — o contrário de um todo — a *imagem* dos vaga-lumes pode hoje se dirigir?” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 43). Enfim, onde estão acontecendo as pequenas histórias dentro da grande “História”?

Ora, após conhecer aquele jardineiro tão sensível e tão poeta, de que maneira posso imaginar *Auto da Catingueira* senão como um encontro poético de pequenas luminescências a

brilharem aqui e acolá pela paisagem de uma ópera, de um teatro, de um chão? — uma catíngueira bem bonita e provocativa que sonha em conhecer o mundo; três músicos sentados ao palco tocando, cada qual, o timbre que tingirá o cenário a cada instante; o tropeiro *turuna pachola*, moço e muito viajado e o Cantador do Nordeste, cujo mote rendeu-lhe três mulheres; uma boneca movida por atores e manipulada em gestos passionais; Anjos Alvo Sinhorin, que viu a filha nascer numa noite de tempestade e dela conseguiu fazer o sacramento, sem dinheiro para o registro civil de nascimento; sete crianças que morreram de sede e sobem ao palco na forma de um facho oscilante de luz sempre na iminência de se apagar; formas gigantes e assustadoras a dançarem na penumbra do cenário; uma mulher desmantelada que certo dia abriu a porta e deu de cara com um bicho; a voz lírica que dá forma às dores da heroína; Chico Nicolau e Menezin’ Serradô; Naninha; Fragazona, gorda e fôrra; dois atores a cantarem o desafio de viola que põe fim à disputa pela bela mulher; Lubião; Rumão; o cego cantador da feira; a “mulé reizêra” que faz panelada e frigideira para os viajantes que chegam na feira; o homem feiticeiro e curador; Madô de Juca Dido; Zefa de Iô Joaquim; um narrador-cantador, ouvinte de todas essas histórias e delas contador.

A meu ver, tal é a sobrevivência, na forma de memória, de pequenas “auroras” do sertão, feitas de linguagens e imagens, desejos e interrogações, os quais já significam uma resistência ao reino da glória simplesmente por sobreviverem e subirem ao palco com suas tantas territorialidades tão singulares, tornando-se vaga-lumes errantes, escrevedores de poesia a partir das pequenices da vida cotidiana, das realidades transformadas em lendas vivas, vidas narradas em mitos humanos, saberes feitos em credices. Esses pirilampos, sertanejos, precisam resistir aos estereótipos moldados para transformar toda a complexa multiplicidade do timbre local povoado de histórias de personagens e tradições num pacote homogêneo de mercadorias rentáveis e de fácil consumo. Nesse sentido, mantêm-se movimentando incansavelmente nas memórias responsáveis por sua aparição de uma forma um pouco mais independente, pouco mais fugaz que a grande *lucce* dos refletores e da media. Seguem dinâmicos, intermitentes, arcaicos e atuais, trazidos de um passado mítico nas vozes de uma tradição para o presente de cada ouvinte no presente de cada contação por um narrador que atua, ele mesmo, como vaga-lume errante num mundo iluminado (ou obscurecido) por olhos e memórias virtuais.

Mas como, no espaço de uma tese, encontrar — ou forjar — os fugazes pirilampos, e encontrar — ou forjar — palavras para dizê-los, ou ao menos para dizer algo que, mesmo remotamente, a eles remeta? Para tanto, não enxergo resposta absoluta, tamanha a singularidade de cada pedaço, de cada brilho passageiro. Posso buscar apenas movimentar o

olhar para encontrar outros Cíceros e, quem sabe, alcançar mais algum pequeno lampejo em pleno vôo.

Soares, no livro “O reino encantado de um (in)certo sertão visto do alto de uma catingueira. Uma abordagem discursiva da obra de Elomar Figueira Mello” (2015), explica:

Elomar evoca em sua obra essa “Tradição” como forma de resistência ao Nordeste pós-moderno, não só linguisticamente, mas também na escolha de melodias que aludem a cantos medievais e gregorianos. Além de se referir em alguns momentos do Auto a uma “tradição catingueira”, usa linguajar típico da oralidade mesclado de termos do Português arcaico, difíceis de serem identificados quando não grafados (u’a, nua etc.)... (2015, p. 62)

Aqui é o ponto em que chego às imagens de sertão no trabalho de Elomar: podem essas imagens ser entendidas como *lucciole* emanadas de forma intermitente no meio da noite, na escuridão de cada ato? E então chego mais precisamente aos olhos cuja missão é assegurar, sempre dinamicamente, a sobrevivência de alguma *imagem* que não se coloca no palco como “espetáculo”, mas na forma de faísca singular a brilhar aqui, ali e acolá, no breve espaço de um “causo” que aconteceu muito tempo atrás, “lá nas banda do Brejo” (2011, p. 7).

Tal é a memória do jardineiro Cícero, tal é a memória do narrador de *Auto da Catingueira*, cujos olhos são trazidos à cena na figura do cantador: “Numa sociedade tradicional, como a catingueira, a herança é oral e depositada em olhos e memórias privilegiadas. Essa é a missão do cantador...” (p. 6).

Podem parecer incoerente tais olhos deverem encontrar os vaga-lumes sempre se movendo nas mais diversas direções, visto que são cegos. Contudo, parece-me também significativo, já que aos olhos cegos não é dado ver a glória dos holofotes, mas podem ser bem capazes de perceber — tocar, imaginar, rememorar — o calor de alguma incandescência menos visível e mais quente. Talvez, ainda, esse cantador seja algo como um pintor — quem sabe restaurador — de imagens vaga-lume que se (re)inventam no timbre de sua memória e de sua imaginação, aparecendo, então, nas linhas melódicas de seu canto como essa mescla de cantos gregorianos e medievais, linguajar sertanejo e Português arcaico, resistência e tradição.

Pois a ele é conferida a missão de compor a policromia de pretérito com presente e futuro, fazendo brilhar a *imagem* de algum outrora que lhe foi transmitido por seus antepassados na atualidade presente de suas tonalidades vocais, que ressoarão ainda nas de seus descendentes: “ a oralidade da história antecede ao documento e à própria fonte escrita. A tradição oral me trouxe do meu bisavô, que contou os fatos ao meu avô, que me contou, e hoje eu conto para os meus filhos, que amanhã contarão para os filhos seus.” (p. 6)

Mas por que cheguei a tal personagem-narrador bem nesse ponto em que me pergunto como encontrar os vaga-lumes em *Auto da catingueira*, nas imagens de sertão de Elomar? Posso retornar um pouco no tempo, já que é de tempos que estou a falar, e começar a imaginar o brilho intermitente de um vaga-lume como alguma aparição ligada a uma certa *aura* que a ele conferimos — *aura* no sentido de “um olhar trabalhado pelo tempo”, ou melhor:

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. E essa memória, é claro, está para o tempo linear assim como a visualidade aurática para a visibilidade “objetiva”: ou seja, todos os tempos nela estão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149)

Imagino que poderei encontrar — ou compor — essa *aura*, esse desdobramento temporal e espacial, na voz e na memória de um narrador cuja missão é assegurar a “aparição” e, então, a sobrevivência de uma história da tradição oral que será passada de pai para filho, sempre rememorada, atualizada a cada nova contação, gerando ressonâncias que ultrapassam o próprio narrador, tornando-o algo como um lugar-símbolo reconstruído a cada nova leitura, o qual será composto por diferentes olhares sempre que a história for, mais uma vez, cantada — diversa voz, diferente contador, um outro tempo, outro leitor.

Aqui, a aparição do objeto se “desdobra, para além de sua própria visibilidade”, pois a história, quando contada, traz consigo “imagens em constelações”, ou seja, carrega tradições relacionadas aos imaginários socioculturais com os quais objeto, autor e leitor dialogam — tesouro simbólico sempre lembrado e transformado por quem está contando, por quem está ouvindo. Por essa razão, a história de Dassanta e o mensageiro — ou compositor — dessa história adquirem tal intensidade que estamos associando à ideia de *aura*.

Assim, a experiência aurática surge desse presente anacrônico no qual a memória está trabalhando para redesenhar o passado, direcionando-o para algum possível destino. Por isso Didi-Huberman afirma que “Todos os tempos nela estão trançados”. O cantador, figura da memória, trabalha a pintar — ou restaurar — imagens vaga-lume e auras, colorindo seus desenhos num belo degradê com cores de outrora, de amanhã e de agora. Esse trabalho de pintar pirilampos, então, modifica o próprio objeto ao compor nele tal degradê de diferentes tempos no agora de cada “aparição”.

Em outras palavras, a história trazida pela memória oral, ligada a tradições e imaginários, será cantada em algum agora que a transforma, e depois cantada em algum futuro que se torna agora e também a transformará, e assim por diante, do bisavô para o avô, pai, filhos e netos... Nesse processo, cada narrador a canta e a liga a um passado, ao mesmo tempo em que a redesenha no som de sua própria voz. Assim, “ele inquieta a estabilidade mesma de seu aspecto, na medida em que se torna capaz de chamar uma lonjura na forma próxima ou supostamente passível de posse. E assim a desapossa como objeto de um ter.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 150) Pois a história de Dassanta, pintada com tal degradê de tempos, é uma história diferente a cada diferente cantador, a cada diferente ouvinte. Sua *imagem* e seu sentido, suas palavras e ações, não poderiam ser objetos de um “ter”, ou ser apropriados por uma explicação unívoca ou por uma *imagem* definitiva de fácil assimilação. Ao contrário, ela está em constante movimento, sempre em transformação — *imagem* a percorrer vozes e ouvidos, tempos, cores e degradês, buscando de cada qual seus brilhos intermitentes de vaga-lume.

Na Bespa, esse cantador se coloca em primeira pessoa e expõe algo de seu próprio lugar de fala — pede licença para “puxá a viola rasa”, pede atenção dos circundantes e benção a “nosso Síô”, expondo de onde vem a história que está a contar. Sua missão é transmitir a herança oral que recebeu de seus antepassados para que ela seja preservada. Na terceira estrofe, ele fala de um rico “siô” que viveu “nessa terra há muitos anos”, em cuja mesa cantaram “Zé Crau” e “Alêxo”. Tais nomes são trazidos como memória desse narrador, mas também fazem parte da vida e da história do próprio Elomar: “foram cantadores de São Joaquim, local onde o poeta viveu a primeira quadra de sua vida, e povoaram a memória do autor, naqueles dias bem distantes da infância, com histórias e fragmentos de acontecimentos...” (p. 6) Aqui, autor, cantador e narrador se encontram no espaço da memória.

Interessante ainda observar que esse narrador, embora peça benção ao divino, não se coloca como possuidor ou conhecedor absoluto da história que está a contar. Ao contrário, a todo momento dá sinais de que está escavando a memória para construir uma narrativa que traz muito mais vazios e obscuridades do que propriamente informações precisas. Por exemplo, fala de maneira vaga que as coisas aconteceram “lá nas banda do Brejo”, “num tempo que num vivi”. Não testemunhou fatos, mas ouviu dizer, e nem mesmo se lembra muito bem se realmente ouviu o que está a contar: “Suas posse era tanta/qui se a memóra num erra/vi dizê qui ele t-ia/mais de cem minréis de terra, ai!” (p. 7-8).

Em outro momento, afirma que Dassanta era filha de “um tal cantadô/Anjos Alvo Senhorin”. Poderia ter dito com exatidão: filha de Anjos Alvo Senhorim. Mas trouxe um elemento de obscuridade, de incerteza: “um tal cantadô” do qual tudo o que pôde apurar foi o relato de um vaqueiro de quem nem mesmo sabe o nome, apenas que é neto de um “marruêro”. Vemos, assim, elementos de dúvida, vazios, discursos repletos de lacunas típicos dos relatos orais transmitidos de boca em boca com base em recortes e colagens de muitas vozes e memórias. Tal *imagem* da memória, do cantador anônimo, diferencia-se em sua intermitência, em seu desenho lacunar, dos discursos coesos relacionados aos holofotes das grandes *stars*, sobre as quais Didi-Huberman comenta:

No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje [...] alguns poucos *people*, ou seja, as *stars* [...] sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis. Poeira nos olhos que faz sistema com a glória eficaz do “reino”: ela nos pede uma única coisa que é aclamá-la unanimemente. (2014, p. 155)

Sob os holofotes, então, estão paralisados os objetos de consumo que não se podem mover, pois sua intensidade depende dessa grande *luce* da mercadoria que os ilumina quando neles há interesse de lucro ou poder.

Já no 1º Canto, mais uma vez é marcada a perspectiva a partir da qual a história está sendo contada: “Conta as pessoa mais velha”. Nesse momento, o narrador deixa de cantar sozinho, como vinha fazendo até então, senta-se e se cala por alguns instantes, enquanto outras duas vozes aparecem no palco e começam a entoar a beleza que “mitia medo”, nos versos 43 a 48. Alguns segundos depois que as vozes iniciam, o cantador começa a dizer, sem cantar, os mesmos versos, de modo que cada verso cantado pelos personagens é seguido dele mesmo falado pelo cantador. Assim, a sobreposição de vozes com alguns segundos de diferença gera um efeito tal que os dizeres do narrador, embora mais fortes, mais presentes, soam como ecos das outras duas vozes.

Posso imaginar que as duas vozes são as “pessoa mais velha” de que fala o início da estrofe, e que trazem com elas ressonâncias de muitas outras na tradição oral. Chego até a pensar que esses dois personagens poderiam ser sombras de algum passado distante, “Nessa terra há muitos anos” (p. 7), talvez de dois cantadores que um dia contaram a história de Dassanta e nela ainda habitam, sofredores de sua estranha beleza. Nesse sentido, o narrador pareceria de fato algum eco presente dessas duas vozes de outrora, contador da história que lhe foi contada na linha da oralidade catíngueira. Esse eco, no entanto, não é apenas

ressonância das vozes do passado, ele encontra alguma acústica diferencial na própria memória que o transmite, na própria voz que o presentifica na cena. Adquire, então, suas próprias tonalidades, compondo aura nesse belo degradê de pretérito com presente.

Sendo assim, a *imagem* trazida ao palco, ao transitar de uma para várias vozes sobrepostas com segundos de diferença, parece materializar a tradição oral — aquilo que está sendo contado trata-se de uma narrativa de muitos olhares, de um coro de memórias que não estão em uníssono, mas soam em diferentes tempos e cores, cada qual atrelada a uma imaginação que compõe algo da história de Dassanta a partir de seus timbres singulares, transmitindo-a de geração em geração. A cada conto, mais um leitor, mais um personagem, mais um narrador, mais um autor de *Auto da Catingueira*. Nesse sentido:

Se a imaginação — esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento — nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 61)

De acordo com o autor, quando a narrativa é construída nessa colisão de um Outrora com um Agora, o passado repercute no presente e produz um “pequeno lampejo e constelação de vaga-lumes” (2014, p. 64), o que ele associa, ainda, à noção benjaminiana de *imagem dialética*. Porque a “conjunção do arcaico e do contemporâneo” é algo intrínseco à *imagem* da arte — *imagem dialética* e anacrônica da arte. Porque, afinal, as imagens da arte estão em perpétua metamorfose e não acredito ser possível separar nelas o arcaico do contemporâneo, ou dizê-las apenas “contemporâneas” quando sobre elas pesa toda uma história inelutavelmente presente em cada autor e leitor, uma história que também está em perpétua metamorfose e da qual não conseguimos nem mesmo dizer que o Agora é mais contemporâneo do que algum Outrora, pois ela não é linear. E nessas relações entre história e presente, o profundo contemporâneo não se reduz à “atualidade das banalidades” (2014, p. 63), mas está ligado, sempre, a algum tesouro simbólico que o compõe e o tingem de outro tempo.

Podemos imaginar que a encenação de *Auto da Catingueira* acontece nesse fluxo tenso, intenso, entre diferentes “aquis” e “agoras”, lá e mais adiante, ontem, amanhã. E é somente em tal mistura de tempos e espaços que podemos começar a imaginar quando é que aconteceu esse “tempo in que essas coisa se deu”. O pesquisador Ribeiro acredita que os trabalhos de Elomar trazem dois diferentes sertões, os quais coexistem no espaço da

imaginação, sendo o “sertão oficial” atrelado aos contextos geográficos e políticos e o “sertão profundo” um espaço transcendente e onírico. No texto “A obra de Elomar Figueira Mello: contexto e estilo além do popular e do erudito” (2014), o pesquisador afirma que “Através da ideia de ‘sertão profundo’ Elomar dimensiona sua estética na atemporalidade, onde convivem elementos da cultura clássica e da cultura nordestina...” (p. 191). Nesse sentido, entrelaçam-se as duas noções de “sertão” para ganhar existência uma *imagem*, lugar no qual é possível acontecer o encontro entre tantos tempos e espaços diferentes:

Esses elementos – heranças modinholundunheiras, danças estrangeiras e nacionais, o hinário cristão, a herança ibérica nas cadências, escalas e toques, a cantoria nordestina e a música urbana de uma época pré-manipulada pela marqueteira encontram no estilo de Elomar o campo de diálogo com o paradigma sinfônico europeu e principalmente com a ópera europeia e o canto lírico. (RIBEIRO, 2014, p. 192)

E estas diversidades trazidas nas danças, músicas, costumes e dialetos, antes de divididas entre sonho e realidade, dão forma a uma *imagem de sertão* geográfica e também onírica, intensamente enraizada numa conjuntura político-social e ao mesmo tempo fantástica, transcendente, tanto divina quanto assombrosa. Nas palavras do pesquisador, “A ‘forma’ em Elomar se distingue pela rica e imaginativa conjunção entre o conteúdo literário e os recursos miméticos de seu ideário musical: o domínio da melodia e harmonia, da prosódia dialetal e dos gêneros roçalianos, urbanos e eruditos.” (RIBEIRO, 2014, p. 191). Portanto, a “forma” é trabalhada para que o conteúdo não seja trazido isoladamente, apenas no sentido de representar alguma *realidade*, mas que se desenhe a partir de recursos formais e miméticos de diferentes tradições, constituindo assim uma cena musical múltipla que coloca os “dois sertões” em conversa dialética. Desse modo, a realidade social bem como a realidade formal do sertão, com suas danças, melodias e harmonias, prosódias e ritmos, (des)concretizam-se ao serem atreladas ao “sertão profundo”, tempo-espaço no qual a mulher vira pássaro das asas amarelas. Conjuntamente, o “sertão profundo” se (des)transcendentaliza ao ser musicalizado com tantos traços presentes na musicalidade popular regional, como a “cantoria nordestina, serestas, hinário evangélico, estilo flamenco e modalismo renascentista, reelaborados em uma linguagem erudita e complexa.” (RIBEIRO, 2014, p. 191). Acredito, então, que esta *imagem de sertão* — leitura da encenação de *Auto da Catingueira* — acontece num movimento difuso de atravessamentos de diferentes tempos, espaços e tradições, sejam eles sonhados, vistos ou

vislumbrados no chão ou na imaginação, sempre atrelados a uma estética, a uma vivência, e (re)significados nesse lugar da *imagem*, com som, cor, sentido...

Como afirma Elomar na introdução do encarte: “Mesmo porque o partido em palco desta minha — primeira — ópera, teria, teria não, tem que ser na linguagem do ‘Era uma vez...’ que fale de um tempo e um espaço perdidos na eterna entropia rerum.”. Um tempo e um espaço que são compostos desse degradê de muitos tempos e espaços, perdidos e presentes nas memórias trazidas ao palco pela atualidade de cada cena, sempre atrelados às fugazes existências que já passaram sob os olhos e ouvidos de Elomar e de um leitor, sejam elas vidas, formas, tradições. Ainda de acordo com Ribeiro, na trajetória musical de Elomar há uma relação íntima entre “...processos composicionais e vivenciais, atribuindo uma profunda dimensão de significado social ao seu universo estético.” (2014, p. 191)

Soares (2015) mostra, por meio do estudo discursivo de *Auto da Catingueira*, que o sertão em que acontece a história de Dassanta une características geográficas da caatinga, do brejo e do cerrado, o que compõe algo diferente, que a autora chama de “bolha elomariana” e que chamamos aqui de *imagem de sertão*. Tal mistura de espaços é denominada por ela de “sertão movediço” que se desloca conforme a perspectiva do enunciador (SOARES, 2015, P. 113). É ainda explicada como uma maneira de “resistência” (2015, p. 62) no trabalho do autor.

No mesmo sentido, Simone Guerreiro (2007) mostra que a “geografia inventada” de Elomar diz respeito ao escavamento cultural, histórico e linguístico que o compositor faz do “Estado do Sertão”, espaço que existe em algum interstício entre realidade concreta e imaginário, abrangendo o semi-árido do país: região sudoeste da Bahia, norte de Minas Gerais e a faixa interiorana de todos os estados do Nordeste. A pesquisadora também explica a noção de “resistência” que perpassa o trabalho do compositor, o qual afirma uma identidade “sertaneja” ligada à cultura arcaica ibérica e medieval, problematizando, assim, os traços culturais configuradores dos estereótipos do baiano: “O artista constrói uma geografia distinta, particular, inventada e, simultaneamente, encantada, onde abriga a cultura do sertão não representada pela baianidade oficial.” (GUERREIRO, 2007, p. 214).

Ora, temos que tal degradê de espaços imaginados por Elomar não diz respeito apenas a uma estética particular a agregar essa bela multiplicidade de formas e desenhar um qualquer “sertão”. Ele também guarda uma dimensão ética de “resistência” a um discurso dominante, trazendo para essa “*imagem de sertão*” uma potência *vaga-lume* que brilha intermitente em sobrevivência face aos grandes refletores de uma cultura de mercadoria.

Soares comenta ainda que não só o espaço, mas também o tempo é retrabalhado pelo autor na composição poética do “Era uma vez...”, num presente que vem amalgamado de pretérito perfeito e imperfeito, gerando um “embate cronográfico” entre os enunciados do cantor nas diferentes partes da narrativa:

[...] um fator interessante quanto ao tempo dos verbos que alternam entre o presente: Nesse chão onde o cristão não xinga (v.1/53) e Lá de vês incuano um jagunço pinga (v.1/55); o pretérito imperfeito, com o qual se espera uma narrativa: qui' era cumpaiêro seu (v.B.54) e o pretérito perfeito que traz o passado para mais perto do tempo linguístico presente (Benveniste, 1989), ou seja, o momento da enunciação, tipificando a oralidade das narrativas em cantoria: Foi lá pras bandas no Brejo (v.B/21). Dessa forma, há um embate cronográfico também entre os enunciados do Cantador/ Narrador. (2015, p. 118)

Diferentes tempos verbais coexistem, assim, no discurso do cantor, o que direciona de modo específico a percepção das ações narradas em cada momento. *A imagem vaga-lume de sertão*, dessa maneira, viaja no tempo e no espaço, vai até o período medieval buscar trovadores e léxicos, caminha pela caatinga e brejo, pelo universo cristão e pelo profano, pretérito perfeito e imperfeito, presente, futuro.

Devo ressaltar, no entanto, que é preciso ter sempre em vista que estamos diante de uma encenação teatral da obra de Elomar, e não da obra em si, diretamente. Acerca desse assunto, ao discorrer sobre as noções de espaço e de tempo nas representações teatrais, Ryngaert (1996) explica que se, por um lado, as marcas espaço-temporais de um texto são elementos de sua estética e “indicam diferentes modos de perceber o mundo”, por outro, o caminho entre o texto e a cena é tão variável que se torna uma espécie de paradoxo pretender identificar no texto essas marcas, já que elas serão quase irreconhecíveis no palco (1996, p. 74).

Tendo tal reflexão em mente, podemos observar alguns amálgamas de presentes e pretéritos que acontecem em meio a esses caminhos entre texto e palco, palco e texto. Aproximadamente aos 10:20 minutos do 1º Canto, uma grande tela torna-se visível no cenário e, nela, sombras em movimento, espécie de tradução em sombras daquilo que está sendo cantado pelo narrador:

nua noite de relampo e trovão
 resolvêro fazê o sacrament'
 seu pai quéla e cum facho na mão
 sua mãe muntada num jiment'
 sairo no mei da escuridão

sofreno mais cum muit'
contentament'
nua quadra iscura de janêro

Assim se dá a narrativa da viagem que os pais de Dassanta fizeram no dia em que ela nasceu, a fim de batizá-la e registrá-la. Vemos mover-se na tela uma sombra da memória trazida pelo cantador, que a recebeu de seus pais, avós, bisavós..., a qual já vem trançada numa outra sombra também trazida pelo cantador e que dialoga com um diverso — e semelhante — imaginário coletivo, do universo cristão: “Os versos que se seguem levam a um confronto com José e Maria, na tessitura da fuga bíblica. Só que o poeta estrutura a realidade não como fuga, mas sim como procura e encontro.” (p. 9). Nessa “quadra iscura de janêro”, a narrativa da vida de Dassanta é tocada pela narrativa bíblica da vida de Cristo, presentificada e redesenhada como “procura e encontro”. As duas se misturam por instantes nesse “embate cronográfico” entre diferentes pretéritos que soam como presentes nas palavras e timbres musicais, na tela, nas sombras em movimento, nos gestos de um narrador.

E então, as fugas bíblica e sertaneja — “procura e encontro” — acontecem simultaneamente na imaginação de quem assiste, misturadas numa única *imagem* que convoca da memória símbolos do passado, do coletivo, recompondo-os na forma de linguagem do “Era uma vez...”, de teatro, poesia e experiência, de cada presente individual que confere uma significação única a esse instante da encenação de *Auto da Catingueira*. Dessa forma, a *imagem* de um “tempo in que essas coisa se deu” torna-se também a *imagem* de um tempo em que a própria contagem do tempo tem origem no calendário cristão — degradê de tempos e espaços a compor uma *imagem de sertão*.

Em tal *imagem*, a narrativa trazida pelo cantador e experienciada por um leitor está atrelada a uma certa aura trazida por uma tradição e muitas tradições, uma história e muitas histórias, as quais não são necessariamente passadas, nem findas, pois continuam conectando-se ao presente mesmo quando muitos anos e gerações acontecem entre elas e a experiência que delas fazemos no teatro. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o pretérito perfeito tem esse efeito de trazer o ontem para mais perto do hoje, como explicou Soares (2015, p. 118), o pretérito imperfeito atrela-se bem (im)perfeitamente a esse mesmo *hoje* e traz aquela sensação de que a história não ficou lá atrás em algum passado que acabou, ao contrário, ela se mantém presente na maneira como a contamos — estava acontecendo e continuava acontecendo, e continuava acontecendo, e continuava acontecendo, sempre imperfeita, sempre infundável, nos tantos tempos em que é narrada, trazendo esse efeito de continuidade de um pretérito que se mantém em movimento na atualidade presente da voz que canta.

Quase todo o 2º Canto (*Dos Labutos*) é composto desse encadeamento de ações no pretérito imperfeito, o que dá ideia de prosseguimento, já que o cantador narra as atividades que “eram” realizadas pela personagem em seu cotidiano: “siguino os rebain donde vai”; “passava vigiano os rebain/de seu Sio todas manhã”; “se alevantava c’os aruvai/ curria pru chiquêro abria a /portèra/ se ajuelhava pidia a bença ao /pai/panhava o café o assuca e a /chiculatêra/botava água na cumbuca/e o balaizin’ de custura/ispindurava na cintura”. O efeito desse trecho parece acontecer como trazendo o leitor para diante da heroína enquanto esta vivenciava sua rotina, experimentava sua realidade a cada dia, a cada palavra cantada naquele sertão desenhado no palco.

Assim, no espaço da imaginação, enxergávamos com ela o orvalho das madrugadas a compor a paisagem na qual acordava; sentíamos o cheiro do café, o doce do açúcar. Ouvíamos a água enchendo a cumbuca e lembrávamos as modas de sua memória, e da nossa. Tal efeito pode ser intensificado quando ouvimos os versos 20 a 22, momento no qual a narrativa assume tonalidades de primeira pessoa, como se o narrador desse voz, em sua própria voz, a Dassanta: “e rumpia facêra boian’ boian’/ chiquê chiquê minhas/cabrinha lambacêra”. O verbo “rumpia” na terceira pessoa, indicando discurso indireto, e o uso do pronome possessivo “minhas”, indicando discurso direto, compõem algo como a mistura das duas vozes — cantador e heroína. Desse modo, vemos desenharem-se no palco dois tempos trançados em um presente e tingidos pelo som do violão solitário, o qual também dá voz, em cordas, a tal trançado de tempos e vozes: antigo, lento e compassado no caminhar rítmico; “travessa, formosa, arteira” (p. 14) nas transições melódicas.

Além disso, o palco escuro dá destaque apenas ao narrador, ao violonista e à grande tela suspensa no meio do cenário, na qual se vê o que parece ser a lua no céu noturno. Aqui, enquanto o dia de Dassanta é contado, a noite é o tempo da contação; e se a paisagem em que a “burrêga marrã” pastoreava era iluminada pela luz do sol do sertão, a cena em que seu pastoreio é narrado ensombra-se pelo céu escuro, sob a luz da lua do sertão. E então, no tempo da encenação e na tinta da imaginação, encontram-se os tantos tempos que essa mistura de ontens e hojes pode compor, em suas notas e dissonâncias.

Por outro lado, quando somos tocados pela sequência de verbos no pretérito imperfeito, cantados na métrica de versos heptassílabos⁷, temos a impressão de que algo ali se repete como os dias de Dassanta. Além disso, a forma compassada com que o narrador canta,

⁷ 14 dos 25 primeiros versos que compõem a parte inicial do canto, que narram as atividades de Dassanta, possuem 7 sílabas poéticas. Ressalto que a escansão foi realizada tendo como base a sonoridade dos versos e sempre de acordo com a prosódia do narrador — com seu ritmo, entoação e intensidade — mais do que com a parte escrita e a divisão silábica gramatical.

especialmente nos versos 10 a 22, com ligeira aceleração e ênfase nas vogais tônicas /ê/ em “ligêra”, “Catinguêra”, “burrêga”, “intêra”, “chiquêro”, “chiculatêra”, “facêra”, “lambâcêra”, “fêra”, além do jogo sonoro realizado entre os ditongos /ai/ em “aruvai”, “pai”, “balaizin”, trazem a impressão de que as ações eram realizadas no mesmo compasso em que são cantadas, e as rimas de palavras trabalhadas verso a verso são então imaginadas nas rimas de gestos que eram realizados dia após dia: sensação fugaz de viver na pele a cadência de sua rotina.

Na métrica da poesia, não apenas vemos, mas também vivenciamos Dassanta na forma de imagens, enquanto ela realizava suas “medidas e expedientes” (p. 14) num caminhar rítmico em que a dinâmica de um dia se repetiria e as medidas de um verso também — as cenas de cada minuto seriam apenas algum hoje de muitos hojes que se seguiam reiteradamente no pretérito imperfeito e que soam reiteradamente no ritmo do presente “desse-aquele” tempo do “Era uma vez...”. Trata-se de um presente tão (im)perfeito quanto o pretérito no qual a história é narrada, já que continua e continua e continua a soar ritmicamente em sete, oito, nove sílabas poéticas, não cessando, no entanto, de se modificar, nesse mesmo compasso da contação. Desse modo, não coincide exatamente com nenhum tempo específico, senão com um degradê de tempos que se vai colorindo e recolorindo durante a experiência de leitura, pois na repetição de cada verso a voz do leitor vai transformando a poesia.

E se ritmo designa aquilo que flui, que se move com certa regularidade, interessante observar como a ideia de movimento acontece dentro da poesia. Nesse sentido, temos que a personagem seguia o rebanho, passava, corria, rompia — verbos que designam movimento espacial. Simultaneamente, acontece o fluxo temporal na dinâmica do dia, com a transição das manhãs para as tardes: “passava vigiano os rebain/de seu Siô todas manhã/e tomém as tarde intêra...”; com as manhãs sendo desenhadas nas figuras do orvalho e do movimento da personagem ao se levantar: “Se alevantava c’os aruvai”. Ao ouvir este verso, por um segundo imagino até que ao orvalho também é atribuída a ação de se levantar com Dassanta e com ela realizar movimentos espaciais no ritmo de um dia — evaporar enquanto a vê correr para o chiqueiro, condensar-se enquanto a tarde corre e a pastora rompe faceira, cair no romper da noite para então compôr a paisagem do amanhecer; levantar-se novamente com Dassanta no raiar do sol e com ela realizar o ritmo de mais um dia...Vemos aqui o curso do tempo e do próprio mundo ao redor do sol, os deslocamentos realizados e repetidos, sempre no compasso de um dia, com o sol nascendo, as tardes passando, a paisagem sertaneja movimentando-se e, nela, a pastora acordando, passando e rompendo. Esse movimento é mostrado em forma de

visualidade entre o 1º e o 2º Cantos, momento em que a tela que antes parecia mostrar o dia, movimenta-se ao trazer cores do céu noturno e a forma da lua.

Além deste correr de cada dia, há aquele mais lento andamento temporal que é o das estações do ano, com suas durações e pausas, a transitar entre a quadra das chuvas e da seca num grande e imensurável ciclo. Atrelado a tal, vemos o movimento da catingueira: “e cuan’ a sêca chegava/as cabra ia prus fêcho/qui ficava reservado/e a mucama assim dexava/de piligriná nos êxo/e vaga pelos serrado”. Aqui, ainda, o uso do pretérito imperfeito indicando que tais movimentos eram realizados repetidamente, num ritmo, contudo, mais lento que o ritmo dos dias, pois o intervalo entre uma estação e outra é maior que o intervalo entre um dia e outro⁸. Assim como a cada dia a pastora acordava de manhã e realizava seus afazeres ao longo das horas; a cada estação ela vivia os efeitos da natureza sobre sua existência e subsistência, e se movimentava no espaço do sertão em busca de sobreviver:

O desenvolvimento desse trecho narra uma dura realidade catingueira. Na quadra das chuvas permite a sobrevivência com o chiquêro (curral) das cabras, que dá ao catingueiro a ilusão do trabalho para si. Na quadra das secas é preciso sobreviver trabalhando para outro senhor mais afortunado; é hora de trancar as cabras no fecho (cercado) e entregar a casa aos irmãos menores e parar de peregrinar nos outeiros e vagar nos cerrados. É hora de tirar umas fatias (lãin) nos panos de toucinho; pegar os cachorros, juntar os apetrechos da desmancha de farinha (ferramenta-cocho-prancha), montar nos animais e partir para o pouso dos Sete Estrelas, à procura de nova ocupação. (MELLO, 2011, p. 14)

Assim, os movimentos da personagem, sempre ritmados na cadência dos dias e das estações, sempre fluindo no tempo e no espaço, trazem também um outro compasso que neles ressoa com todas as suas intensidades — a realidade social na qual a *imagem* de Dassanta, nessa *imagem de sertão*, está inserida.

Se considerarmos, ainda, a prosódia do cantador, associada à prosódia musical do 2º Canto, podemos perceber que o andamento geral desta primeira parte⁹ é mais acelerado que o dos versos seguintes¹⁰. Desse modo, o movimento rítmico da canção acompanha a aceleração dos dias, cujo ciclo se repete após 24 horas, e então a desaceleração das estações com a chegada do verão, cujo ciclo se repete pós 365 dias.

Em seguida, no entanto, a cadência musical e entoativa dos versos 36 a 44 novamente se acelera, com algumas pausas de desaceleração, como no verso 32, e reforços de aceleração,

⁸ Aqui, é interessante imaginar os movimentos espaciais e rítmicos de translação e de rotação da Terra ao redor do Sol, percebidos por nós no movimento temporal e rítmico dos dias e das estações do ano.

⁹ Primeiros 25 versos.

¹⁰ Versos 26 a 29.

como nos versos 36 a 39. Nesse sentido, quando o narrador acelera sensivelmente seu canto em “junta os trem cum tua mãe/ela no casco eu in pelo/num carece toma bãin/basta ajeitá os cabelo/junta a traia siazia”, a *imagem* que se desenha é de pressa, pois a agilidade no contexto sonoro parece tingir de agilidade o sentido dos versos pronunciados. Sendo assim, a partir da paisagem rítmica podemos imaginar o andamento do pai de Dassanta ao dar recomendações apressadas para a preparação da viagem de retirada. Essa pressa latente que se anuncia no decorrer de tais versos fica evidente quando o personagem a expressa no desejo de chegar logo ao seu destino: “se o Siô fô primitido/inda hoje nóis arrancha/no pôso do Sete Istrêlo”.

Nos versos seguintes, algo no ritmo da história de Dassanta é modificado, e no pôso do Sete Istrêlo inicia-se a sequência de acontecimentos que a levarão para um destino diferente daquele que chegaria se igual permanecesse a rotina de sua vida — ali a pastora conheceu o tropeiro por quem se apaixonou numa “bespa”¹¹ de São João.

Nos primeiros versos¹² dessa segunda estrofe, o cantador aumenta a intensidade de sua voz e se põe de pé enquanto a frequência entoativa direciona-se para o agudo. Ao mesmo tempo, embora a métrica permaneça semelhante à da primeira estrofe, com a maioria de heptassílabos, há um prolongamento na pronúncia das vogais, o que torna esse trecho mais lento. Tais gestos entoativos trazem a essa parte da canção algo de uma passionalização que contrasta com a cadência rítmica que vinha acontecendo enquanto sequenciavam-se as atividades de Dassanta.

A maioria das ações do tropeiro não é colocada no pretérito imperfeito, como o são as de Dassanta, mas no pretérito mais-que-perfeito e principalmente no pretérito perfeito. Talvez possamos pensar que essa mudança no tempo verbal acontece nos caminhos da memória do narrador enquanto relembra a história que está a contar, buscando aproximar o pretérito do presente com ações que tiveram início e fim naquele mesmo tempo que já passou e que não passou, pois ainda ressoa em versos na voz de um cantador. Se compararmos com a primeira estrofe, podemos perceber que, na sequência temporal, as ações de Dassanta aconteciam antes das ações do tropeiro, eram rotineiras e se interromperam quando ela chegou no “pôso do Sete Istrelô” e com ele fugiu. Já as ações do homem, pela forma como são narradas, causam a impressão de que não estão se repetindo, mas foram realizadas de uma só vez, começadas e terminadas em um pretérito determinado, não tendo sido realizadas daquela mesma forma em nenhum momento anterior. Podemos imaginar que, embora ele tenha tomado banho e se arrumado de acordo com seus hábitos de um tipo “conquistador”, jamais antes ele ficara tão

¹¹ Véspera

¹² Versos 45 a 48

“fermoso feito um gaiêro/xotano in noite de lua/pelos alto do lajêdo”, pois jamais antes ele conquistara a bela heroína que se transformaria no passo japiassocá assú. Assim, de certa forma, o uso do pretérito perfeito nessas ações que narram a preparação de Chico das Chagas para conhecer Dassanta pode anunciar algo da “aura” deste acontecimento na vida do viandante, não sendo um momento rotineiro, mas que alguma distância traz para experiência de vê-lo no palco.

Por outro lado, quando ouvimos os versos que narram as ações do tropeiro para se arrumar para a festa de São João: “foi no ôi d’água tomô um bãin/e logo trocô de rôpa/calçô um pá de butim/ novo e muit’ reluzente/botô no bolso um jasmim/um lenço branco e um pente”, temos a impressão de que, de algum modo, tais atividades se conectam àquelas narradas na primeira estrofe. Em ambas podemos ter um vislumbre de cada um dos amantes pouco antes de se encontrarem, sendo Dassanta em seus hábitos cotidianos de pastorear, viver com a família e mover-se quando a seca chegava; e o tropeiro em seus hábitos de viajante, sempre a arrancar em algum pouso diferente, realizar os “ritos de passagem vinculados ao banho, ao enfeite do tropeiro” (p. 14); e fazer de “cada rancharia o porto de seus inúmeros amores...” (p. 16). Nesse momento, a *imagem* de Chico das Chagas arrumando-se para a festa de São João, que vinha sendo desenhada nas palavras do cantador e nos acordes do violão, é trazida ao palco também na forma do boneco manipulado por atores.

Tendo chegado à aparição do boneco, faço agora um pequeno intervalo nas discussões sobre o 2º Canto para trazer algumas considerações mais gerais que acredito importantes no sentido de explicitar algo do trajeto, das errâncias e dificuldades desta pesquisa. Em razão da maneira como o DVD foi gravado e dos cortes realizados, a figura que ganha destaque na maior parte das cenas deste Canto é o cantador, aparecendo o boneco em apenas alguns breves instantes, na maioria deles ao fundo da tela, o que dificulta consideravelmente o trabalho de observar seus gestos, figurino e movimentação, bem como os dos atores que o manipulam. Trata-se de uma dificuldade imposta pela pesquisa que tem como objeto uma encenação ocorrida anos atrás e não mais em cartaz, da qual a pesquisadora assistiu à gravação em DVD, mas não presenciou com seu próprio corpo.

Tal diferença tem se mostrado significativa no decorrer da pesquisa, pois não são apenas meus olhos que observam cada cena e escolhem para onde olhar, nem tampouco é apenas meu olhar individual que percebe este ou aquele efeito luminoso ou sonoro, este ou aquele movimento quase imperceptível no fundo do palco, esta ou aquela expressão facial ou corpórea que pressentimos dizer mais do que diz a figura central da cena. Na realidade, trata-se de uma outra linguagem que não é mais simplesmente teatro, pois entre a encenação e o

espectador há a câmera, e com ela uma infinidade de variáveis que não são, nesse momento, o foco da pesquisa, mas que precisam ser consideradas a todo instante para que não se confundam as duas dimensões da tela com as múltiplas dimensões do palco, mesmo que o objeto de filmagem seja uma encenação.

Podemos observar, por exemplo, no encarte da peça, o número considerável de atividades envolvidas especificamente na gravação do DVD, trazendo técnicas voltadas à singularidade desta linguagem audiovisual: direção, direção de fotografia, direção de produção, edição, gravação e mixagem de áudio, assistente de direção, câmeras, técnicos/equipamentos. Com eles, novos e diferentes olhares permeiam a experiência de assistir ao *Auto*. Por essas razões, não pretendo dar conta de um objeto sem deixar claro — antes de tudo para mim mesma — que a instrumentalização utilizada é sempre e desde já insuficiente e, por isso, sempre e desde já mutável, e cada vez mais, conforme adentro nas entranhas da pesquisa e ficam mais e mais intensas as inúmeras tensões manifestadas pelas tantas linguagens que dialogam nessa filmagem da encenação de *Auto da Catingueira*.

Tais diferenças entre a experiência de assistir à encenação diretamente no palco e a de assisti-la na tela foram consideradas por Elomar logo na apresentação do encarte:

No que trata da captação, e neste falar por, resta-me ainda dizer que o *Auto da Catingueira* não só pela temática ali abordada, como também pela geografia referida e pelo “tempo in que essas coisa se deu”, para ser visto em tela, tem que ser, deve, em registro de textura pelicular e dentro de uma atmosfera nebulosa. (MELLO, 2011, p. 5)

Assim como a ideia de “ópera” e a de “auto”, de “bespa” e “tradição oral”, “Sarafin e Balancesa”, tradição catingueira, príncipes e princesas, o autor enfatiza mais uma vez a presença de tradições na experiência de assistir ao *Auto*, e dessa vez fala especificamente da tradição cinematográfica, com a ideia do registro em película, ou seja, aqueles rolos de diversos formatos, usualmente feitos em película de celulose contendo processos químicos e cuja projeção é analógica. Estes registros vem sendo substituídos na contemporaneidade pelo formato digital, que utiliza bits e bytes na gravação, transmissão e reprodução, o que, por um lado, barateou e democratizou o cinema em termos de produção, mas por outro modificou em muitos aspectos a própria arte cinematográfica e sua fruição em termos de detalhes, texturas, natureza do movimento e cortes, ritmo das imagens e sonoplastia, por exemplo.

Interessante notar que Elomar fala em experiência de um registro pelicular, mas a gravação é feita em formato digital no DVD. Independente das razões para tal, como os

maiores custos de produção e dificuldades de reprodução das gravações em películas, podemos pensar que algo do cinema analógico perpassa *Auto da Catingueira*, mesmo que de forma imaginativa, sempre “numa atmosfera nebulosa”. Por essa razão, acredito que tal referência acontece mais no sentido de instigar o espectador a uma experiência sensorial da textura visual e sonora em movimento no palco e na tela, do papel da luz a ressaltar texturas de personagens e cenários, a compor o clima das cenas, destacar a posição de cada ator e boneco. Tal “textura pelicular”, então, pode funcionar como elemento da linguagem a dialetizar a percepção tátil e a produção de sentidos em cada *imagem*.

Por outra perspectiva, creio que podemos imaginar que, ao falar no registro cinematográfico ligado às origens do cinema tal como o conhecemos no mundo moderno ocidental, o autor também atrela à experiência algo de uma certa aura da tradição — um distanciamento temporal e espacial que pode ser trazido pela referência a um tipo de cinema que talvez esteja chegando ao fim.

Desse modo, ao observar um boneco ao fundo da tela, embora no centro do palco, e objeto de intensa iluminação, sinto fervilharem tais questões referentes às conversas entre as inúmeras linguagens presentes nesse objeto de pesquisa, em especial sobre as diferenças entre as experiências do teatro e da tela, ambas ricas de potências a serem colocadas em movimento, linguagens que neste trabalho se encontram e se misturam, dialogam e se modificam mutuamente.

Retornando ao 2º Canto após essa pequena digressão, vejo o personagem Chico das Chagas na forma do boneco, brevemente focalizado pela filmagem: entre as ações de colocar no bolso um lenço branco, um jasmim e um pente, podemos observar seu gesto de pousar o olhar e a mão no rosto da atriz que o manipula, como a conseguir conquistá-la, já que esta o olha de volta, sorrindo com a mesma expressão de interesse com que por ele é tateada. Seus movimentos parecem confirmar a definição de “turuna pachola”¹³, bonito e sedutor viajante arrumando-se para chamar atenção sobre si na festa de São João, tal “quilarão” “riscano” “no terrêro feito um rái”.

No texto “A marionete, ou a mimese complexa & A complexidade das ‘figuras’ no teatro enquanto ‘mimese’” (2018), os autores Didier Plassard e Cristina Graziolli explicam que as transformações tecnológicas e sociais que vem acontecendo na contemporaneidade das artes cênicas as tem impulsionado a se redefinirem, expondo o jogo dialético que acontece entre a presença real dos atores e a utilização de imagens, objetos, ou aquilo que Graziolli

¹³ De acordo com a descrição do encarte, a expressão “turuna pachola” significa “um tipo sócio-cultural meio vagabundo, meio aciganado, destemido, folgazão.” (MELLO, 2011, p. 16)

denomina “figuras”, o que, nessa discussão, refere-se aos bonecos — composições múltiplas e que, por isso, implicam em relações com os diversos elementos do espetáculo. Sendo assim, não seria frutífero, hoje, buscar uma definição para cada marionete em si, mas sim investigar as relações que ela estabelece, seja com o corpo do ator, com o espaço e o tempo da cena, figurino, cenário...

Tal noção desloca as definições mais comuns do teatro com bonecos, baseadas nas ideias de animação da matéria e perfeição dos movimentos, estes devendo estar o mais próximos possível dos movimentos humanos. Diferentemente, os novos trabalhos que vem sendo realizados na cena contemporânea tem focado sua força na potencialidade que a marionete tem de estabelecer, em cena, uma confrontação, uma conversa, entre o que é vivo e o que não é, entre *imagem* e sentido, concreto e abstrato. Sendo assim, encontrar a perfeição do movimento numa correspondência com o movimento do homem não representa mais o ideal dos principais espetáculos. Diferentemente, o jogo entre marionete e corpo tem acontecido no sentido de expor, e não de mascarar, a origem fictícia no movimento do boneco: “a ilusão de que o movimento é produzido pela marionete mesma.” (PLASSARD, 2018, p. 59)

Desse modo, o que é vivo não se separa do que não é de maneira dicotômica, nem se relaciona com os demais elementos da peça por uma relação de hierarquia ou subjugação. Ao contrário, a cena emana desse diálogo em que o protagonismo é intercambiável entre os diferentes elementos presentes no palco; relação na qual o boneco ocupa um lugar limiar entre vivo e não vivo, *imagem-objeto* e ator-personagem, tão vivo e tão inerte quanto pode ser a “figura” movente que se empresta ao personagem e com ele fala, tal como falam o ator e o cenário, o texto e a iluminação.

Plassard explica, ainda, que o teatro de marionetes traz consigo a potência para produzir, através de suportes que lhe são específicos, um espetáculo singular, pois se trata de uma linguagem que difere de todas as demais na sua maneira de conceber e organizar a representação teatral, ou *mimesis*. (2018, p. 61). Nesse contexto, a noção de *mimesis* se desloca do conceito aristotélico e designa, antes, atividade fundada na simulação e capaz de mobilizar a imaginação do espectador. Sob esta perspectiva, somos nós, espectadores, que partimos da obra e representamos alguma coisa por meio da imaginação. Em outras palavras, algum suporte, seja ele verbal ou não, plástico, sonoro ou teatral, engaja nossa imaginação em um jogo de simulação do qual surge a representação.

A partir destas considerações, o teórico expõe que na modalidade de *mimese* denominada por ele de “complexa”, atuam pelo menos dois suportes distintos — o

marionetista e a marionete — de cuja relação construímos mentalmente a figura imaginária do personagem. Tal atividade imaginativa é explorada pelo teatro que vem sendo realizado contemporaneamente no sentido de abrir a relação entre ator e boneco à vista do espectador: “[...] o duplo jogo do ator e da marionete, para servir de suporte ao imaginário do espectador e produzir a representação ficcional do personagem, é completamente exposto.” (PLASSARD, 2018, p. 61). Trata-se, assim, de uma dialética entre o “fazer ver” e o “esconder-se à vista” (GRAZIOLLI, 2018, p. 64), na qual o ator é e não é o personagem assim como a marionete é e não é o personagem, ator por vezes é marionete e marionete pode ser ator, recusando a ideia de uma “correspondência completa” entre ela (marionete) e o mundo a fim de produzir uma “imagem imperfeita, falha em aparência”, suporte aberto e lacunar para a “representação imaginária de um personagem” (PLASSARD, 2018, p. 66).

Desta feita, tal teatro expõe o caráter lacunar e lúdico da *imagem* à qual a marionete remete: o personagem movimentado por ela, dela recebe suas próprias tonalidades, tornando-se um pouco “objeto”. De outro lado, no entanto, se cada boneco mostra insistentemente ao espectador seu caráter de “coisa”, não deixa de expor, também insistentemente, que faz referência a algo que não é coisa, enquanto *mimese* de um personagem, de um ou muitos seres “vivos”:

Claramente, a insistência no estatuto de objeto do suporte estendido à nossa imaginação não se limita à produzir a representação de um personagem ficcional que será em parte coisificado: ela estende os efeitos desta “misrepresentation”, desta representação falsificada, sobre o elemento do mundo exterior ao qual ele faz referência: a humanidade inteira. A figura marionética se faz alegoria, representação simbólica do estado de nossa humanidade. (PLASSARD, 2018, p. 68)

Em outras palavras, a marionete atua a mesclar mundo de homem e o de coisa, coisificando o personagem numa alegoria à própria humanidade. Nesse sentido, enquanto vemos à nossa frente algo que se enquadra, segundo nossas formas de classificar, no estatuto de objeto, tal *imagem* move-se como se moveria o personagem narrado, e dele adquire certas características que serão prontamente redesenhadas e tingidas pela imaginação, esta sempre buscando no próprio boneco e nas relações que ele estabelece com tudo o mais algum suporte para começar a atuar no jogo de cada cena.

Chico das Chagas, então, antes de “homem”, vive em nosso imaginário nesse interstício entre gente e coisa, “figura” a se mover no palco encenando o que é vivo e o que não é numa dialética potente entre “fazer ver” e “esconder-se a vista”. Assim, mesmo quando

já não é apenas o boneco que dá vida ao personagem, mas também o ator e cantor Xangai, de sua *imagem*, sempre alguma semente “marionete” permanecerá em nossa imaginação.

A esse respeito, relembro as *imagens vaga-lume* e a elas atrelo essa bela noção de *mimesis* explicada por Plassard, a fim de começar a pesquisar como é que nós, leitores, mobilizamos nossa imaginação a partir de algum suporte material — fagulha que a engaja num jogo dialético do qual emanam as *imagens vaga-lume* de um personagem, de uma narrativa, de um *sertão*. Podemos até *imaginar*, com Didi-Huberman, que “em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração.” (2014, p. 61). Pois a imaginação consiste nesse complexo instrumento que vive a produzir imagens, colocando em contato improváveis tempos e espaços. Assim, um presente ativo no qual são exploradas no palco as relações sempre lacunares entre o corpo-humano, o corpo-objeto e o corpo-personagem entra e diálogo e em tensão com um passado reminescente na imaginação de um espectador, momento em que o estatuto de objeto do boneco se conecta com o estatuto de homem do ator e com o estatuto de ficção do personagem. Daí podemos formar nossas próprias imagens e as ligar a tudo o mais com que nos relacionamos no mundo — pretérito, presente e futuro.

E então o personagem “em parte coisificado” abre-nos a imaginar a “coisificação” do próprio homem, e a figura da marionete, homem e coisa, torna-se também alegoria do estado de nossa humanidade. A dialética do boneco entre “fazer ver” e “esconder-se a vista”, mostrando-se, simulando-se, como homem e como objeto, leva-nos a pensar em nossa própria dialética pessoal e íntima entre “fazer ver” e “esconder-se a vista”: mostramo-nos, simulamo-nos como homens e como objetos — ambos estatutos que inevitavelmente nos cabem nessa sociedade do espetáculo em que nosso corpo, nome e *imagem* estão a todo tempo na iminência de serem apropriados pela dinâmica da mercadoria, pelas relações de poder.

Nesse mesmo sentido, a respeito do espetáculo R.O.O.M., da companhia alemã *Meinhardt Krauss Feigl* (Cinematographic Theatre), Renata Ferraz (2016) elabora interessantes observações que podem ser trazidas para o contexto do estudo de *Auto da Catingueira* a fim de potencializar estas reflexões. Em sua pesquisa, a autora busca estudar, em âmbito teórico-prático, a incessante reorganização de estatutos e hierarquias entre diferentes elementos que participam de uma encenação no palco, mais especificamente, entre o corpo, a *imagem* em movimento e a marionete. Seu intuito é propor uma problematização das hierarquias que, em geral, moldam o fazer cênico. Assim, por exemplo, no cenário do espetáculo estudado por ela, o boneco (personagem-títere) permanece estático e não é

animado pelo corpo em cena (personagem-cênica), com ele negociando o espaço cênico como igual.

A esse respeito, a pesquisadora reflete que:

A marionete possui, de certa forma, as características de duplo da personagem-cênica, na medida em que se apresenta como uma espécie de ser intermediário, a saber: ser e não ser simultaneamente aquilo que pretende representar [...], ou seja, a personagem-títere guarda semelhanças à personagem-cênica no concernente ao figurino, cor da pele, forma com que se movimenta, ao mesmo tempo em que presentifica a existência perdida do corpo em cena. (FERRAZ, 2016, p. 230)

A partir dessas reflexões, quando vejo o corpo do ator entrar no centro da cena no final de “Dos Labutos”, somente depois da aparição do tropeiro na figura do boneco, fico a questionar se, aqui, é a personagem-cênica que possui, de certa forma, as características de duplo da marionete, e não o contrário. Nessa perspectiva, não seria a personagem-títere que guardaria semelhanças com a personagem-cênica, mas o corpo em cena que adquiriria certas faces do boneco, seja em relação ao figurino, cor da pele, movimentação.

Nessa direção, começo a acreditar que estou a ver algo que se aproxima daquele deslocamento explicado por Ferraz, com a incessante troca de estatutos entre os elementos da encenação — o ator está sentado no canto do palco e de cabeça baixa desde o início do Canto, mas é somente no final que ele se levanta e permanece, ainda na penumbra lateral, aguardando que o narrador termine essa parte da narrativa e o boneco finde sua movimentação. Desse modo, durante praticamente todo o Canto, foi o boneco que ocupou o centro do cenário¹⁴, a iluminação voltou-se em sua direção e sua *imagem* foi protagonista na apresentação do personagem. E quando, ao final, o ator começa a dançar no centro do palco sem dizer palavra, sob o som do violão e a breve iluminação do protagonismo, sua *imagem* e gestos são tensionados com a presença anterior da marionete, redesenhados pela imaginação, de modo que, agora, parece ser o corpo em cena que presentifica a existência perdida da “figura” em cena.

Nesse “jogo dialético do olhar e da imaginação” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 65), o que imagino é a sobrevivência dessas *imagens vaga-lume* a desenhar no palco pequenos gestos de resistência. E se vejo cenas que me incitam a “problematizar as hierarquias cênicas históricas” (FERRAZ, 2016, p. 226), minha imaginação atrela esse presente ativo com algum Outrora historicamente constituído, momento em que as próprias hierarquias sociais são

¹⁴ Embora, como explicado acima, isso não tenha ficado evidente na perspectiva escolhida para a filmagem do DVD, que na maior parte do Canto optou por focar na figura do narrador, colocando-o no centro na câmera.

problematizadas: “...o exercício de criar uma dramaturgia da cena é análogo ao da criação e manutenção dos regimes de poder, de outro modo, a autonomia e a subversão da criação teatral repousam sobre o mesmo solo das manobras de dominação da esfera social..” (FERRAZ, 2016, p. 228)

Ainda no correr desta pesquisa, acredito poder dizer, ou ao menos defender, que essa marionete “Chico das Chagas”, a qual chega ao palco de *Auto da Catingueira* por meio do trabalho do grupo de teatro Giramundo, assim como as demais que aparecem no espetáculo, não se enquadra exatamente nas formas que vem sendo criadas pelo teatro contemporâneo no sentido de negar a correspondência com o movimento humano, e especialmente na maneira como tal é trazido ao palco. No entanto, com este teatro dialoga a todo tempo, pois dele faz parte, com todas as suas diferenças acionadas por uma proposta que foge à própria ideia de “contemporâneo” para adentrar nessa “linguagem do ‘Era uma vez’...”. Sua simples (e tão complexa!) existência, no entanto, é suficiente para deixar impresso nesse mesmo contemporâneo sua marca, ao mesmo tempo em que é por ele, irresistivelmente, marcada. Afinal, acredito que podemos ver nesse trabalho uma noção de “contemporâneo” no sentido de que “Ser contemporâneo, [...], seria obscurecer o espetáculo do século presente a fim de perceber, [...], *dar-se os meios de ver aparecerem os vaga-lumes* no espaço de superexposição, feroz, demasiado luminoso, de nossa história presente.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 70)

Dessa maneira, é no trabalho de tensionar o dialeto sertanês com formas linguísticas, musicais e dramáticas, corpo, marionete, voz e língua — matérias tanto arcaicas quanto modernas — que busco, na encenação de *Auto da Catingueira*, tal encontro entre diferentes tempos e espaços. E aqui, nesse encontro, reconheço “a necessidade de montagens temporais para toda reflexão consequente sobre o contemporâneo” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 71). Assim, os gestos populares da cultura *sertaneza*, atrelados ao espaço imaginativo do “Era uma vez...” trazem não apenas a beleza estética da ópera elomariana associada ao teatro de bonecos, mas ainda um campo de reflexão ética no que diz respeito à sobrevivência das pequenas *luciolle* em meio a uma sociedade repleta de grandes *stars*. Trata-se da ética “do rosto humano ‘qualquer’”, com atenção às suas singularidades de rosto único, anônimo, intermitente, repleto de todas as intensidades atreladas a cada pequena unicidade que constitui toda a complexa multiplicidade cultural dos povos:

Linguagens do povo, gestos, rostos: tudo isso que a história não consegue exprimir nos simples termos da evolução ou da obsolescência. Tudo isso que, por contraste,

desenha zonas ou redes de sobrevivências no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 72)

“Revolta” trazida pelo autor no sentido de resistência à proliferação das imagens utilizadas como propaganda e *merchandising*, ou seja, contrapoder ao poder da mercadoria, o qual tem como intuito tornar os povos subjugados.

Assim, temos esse personagem turuna pachola, um “tipo sócio-cultural meio vagabundo” a ganhar o protagonismo do Canto e o coração da heroína. E o narrador aumenta a aceleração e a intensidade na entoação dos versos 77 a 80, pois parece ser contra sua própria vontade que canta o destino de Dassanta, apaixonada por este que “tia pauta c’o Cão”, que escapa ao modelo socialmente aceito e não se adapta ao “código de moralidade sertaneja”, boneco e personagem que desloca as hierarquias do espaço cênico ao dividir esse mesmo espaço com o ator, colocando em tensão corpo e coisa como a questionar a própria coisificação do corpo. Este que amedronta o próprio código, pois tem em suas mãos uma viola, “mais pió quê ua pistola/qui tingui febre ispanhola”. Ou seja, o turuna pachola, essa *imagem-vaga-lume* meio aciganada que vive a se movimentar para longe dos grandes holofotes, dinâmico e sobrevivente, trazendo consigo a arte do cantador e toda sua dimensão de resistência, de “marginalização”, com linguagens do povo retrabalhadas em canções e memória oral, com gestos retrabalhados em versos, rostos refeitos em melodias. O tropeiro, então, mensageiro da arte, viaja de lugar em lugar a colecionar amores, canções e histórias a serem contadas e recontadas na linha da tradição oral, na intermintência dessa memória que é, ainda, alegoria para toda história da humanidade, sempre escrita nesses embates entre palavras-vaga-lume e as ferozes palavras-projetor: “Saber-vaga-lume. Saber clandestino, hieroglífico, das realidades constantemente submetidas à censura:” (DIDI-HUBERMAN, p. 136). Casou-se, *ajuntou-se*, *imbrechou-se* ou não, com Dassanta — talvez não seja esse o motivo principal do Canto. O fato é que, ao final, o som do violão desenha seus passos de belos acordes e ele dança no centro do palco: quando tudo o que esperávamos era que simplesmente cantasse, de boca calada, o tropeiro artista dança, arteiro, desloca-se de nossos holofotes e se cala ao entoar esse belo poema no qual o corpo se torna linguagem:

Devemos, portanto, — em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro — nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não

se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 154-155)

Chico das Chagas, então, movimentando-se com a liberdade de um pirilampo, antes de exigir a aclamação das *stars*, movimenta-se nas margens por um território imensurável, juntamente com memórias de povos sobre os quais sabemos muito pouco, que sobrevivem apesar de tudo, emitindo suas potências de resistência na forma de lampejos e linguagens.

6 *IMAGEM-PIRILAMPO DE SOM E COR, DE CORPO EM MOVIMENTO*

A música surge no universo da pintura como analogia possível no processo de construção formal – os acordes cromáticos, a harmonia das cores, o ritmo, a repetição e as variações como estratégias de comunicação sensorial, a orquestração dos tons, linhas e formas, etc. – e como representante, pela sua expressividade autônoma com relação aos domínios da comunicação, do universo dos sentidos, da interioridade, servindo como modelo de criação para boa parte dos artistas modernos. (TÉO, 2009, p. 439)

Como ver uma *imagem* ao ser por ela olhado de volta? Como lê-la já a perdendo numa profundidade tão palpável de coisa que se esconde e se desnuda à minha frente com todas as suas distâncias, texturas, timbres e cores?

Retirantes parece composto em tonalidade Mi menor: tensa e em tons escuros de preto, cinza, azul, branco, marron. Talvez alguma coloração próxima ao vermelho ainda reste nas vestes e expressões dos personagens anônimos que posam, estranhamente, para uma antiga foto-pintura de família. A apreensão nos olhos das crianças parece pedir uma conclusão em tom maior, mas a paleta cromática segue expondo aos nossos olhos esses mesmos acordes menores que soam como algo que falta e anseiam por uma conclusão em tom maior, por uma completude enfim menos triste, menos sofredora.

A tonalidade menor é trazida também nos olhos do homem retirante, olhos alertas a pedirem alguma finalização, vislumbrada com a chegada ao pouso seguro, em outras terras, ou com a queda nessa mesma terra-mãe que o acolherá em seus braços para com ele secar.

Os olhos do velho retirante, ainda, lamentam em tom menor as dores de uma melodia ancestral, a qual segue o degradê de cinzas do céu noturno. E se a presença de luz é mais intensa no plano longínquo do relevo no horizonte da tela — o que é trazido por uma maior utilização de cores claras no céu, no relevo e no chão ao fundo —, conforme o olhar se aproxima das figuras humanas, o céu vai recebendo, gradualmente, mais traçados horizontais em tonalidades escuras, o que gera a sensação de que no primeiro plano da pintura, lugar onde estão os *Retirantes*, o céu assume sua tonalidade mais escura, mais grave, caminhando infinitamente em direção ao limite da tela, na direção do mais escuro, da ausência de cor, lugar no qual o silêncio finaliza a melodia da *imagem*, lugar para onde as figuras humanas olham, talvez vislumbrando o destino entoado pelo movimento celeste.

Esse mesmo céu, degradê¹⁵ de luzes e sombras, parece então caminhar com os *Retirantes* em direção à ausência de cor, e esse mesmo céu, degradê¹⁶ de agudos e graves parece mover-se em direção à mais grave frequência, lugar limiar no qual a vibração sonora e a vibração visual chegam ao ponto de menor tensão para, então, silenciar. Esse ponto, no entanto, para onde olham os *Retirantes* e para onde caminha o degradê do céu, é o lugar *entre-lugar* inatingível, entre “dentro” e “fora” da pintura, aquela conclusão em tom maior pela qual ansiamos ao ouvir a melodia da tela e que encontra, sempre e a cada camada de tom e de cor, algum traço vibrante, algum pulso de vida, uma apreensão da tonalidade menor que segue pulsando sem encontrar, na *imagem*, a completude do fim.

A terra, por sua vez, reflete o degradê de vida e morte do céu, e como se céu e terra fossem dois timbres diferentes em conversa, seguem seu caminho melódico na harmonia geral do conjunto, tendendo sempre e a cada instante ao repouso na tonalidade menor. Assim, da mesma forma como, no céu, a presença de luz é mais intensa no local desenhado como o fundo da tela, no chão, o relevo ao fundo é pintado em mais tons claros e gradualmente vai ganhando traços escuros conforme a aproximação do primeiro plano, num caminho sem fim que se interrompe com o limite da *imagem* (o primeiro plano), sem contudo encontrar a finalização, o espaço além do primeiro plano, soando sempre e a cada instante como falta, como busca sem fim pela calma do tom maior: o derradeiro passo nessa terra que caminha, com o homem, em direção ao silêncio.

E como dois timbres soando diferentes na harmonia da tela, enquanto o céu desenha uma escala cromática mais constante entre sombra e luz, o chão traz consigo as dissonâncias e tensões dos seres vivos que a pisam e a habitam, caminhando em sinuosas num movimento menos uniforme, o que pode ser observado no relevo ao fundo, nos ossos, nos quatro montes de terra que vão do fundo até os pés do homem mais velho e nos corpos dos *Retirantes*, estes que desenharam sombras ao impedirem a luminosidade do céu de tocar o solo, tensionando-o em movimentos mais disformes e dissonantes do que aquela escala de cores que vem se formando no céu, do mais claro para o mais escuro. Com intervalos entre o grave das sombras e o agudo da luz, a tensão na presença da vida a lutar para sobreviver. Temos então, nessa conversa do céu com a terra, padrão e variação nos compassos da pintura. E no timbre do céu, a paleta de cores segue em decrescendo até ponto mais alto da tela, que seria o primeiro plano, local onde a cor torna-se quase ausência de cor, para onde olham os personagens, limiar entre pintura e espectador, som e silêncio.

¹⁵ Do mais claro (mais tenso e vibrante) em direção ao mais escuro (mais distenso, limiar com o preto)

¹⁶ Do mais agudo (mais tenso e vibrante) em direção ao mais grave (mais distenso, limiar com o silêncio)

Encontramos então, no timbre da terra, as sinuosas do relevo e da vida que desenham tal variação em relação ao céu. As montanhas ao fundo parecem soar como alguma melodia mais rápida e aguda do que a sombra grave do primeiro plano. Talvez possamos até ouvi-las nas sinuosas de uma flauta que abrem a “tirana” de *Auto da Catingueira*: se lá ouvimos as curvas do sopro e tocamos com os ouvidos “os perfis das serras, em ribombos que ecoam nas altas escarpas e grotões, onde a pastora de cabras solta a voz pelos êrmos dos pastos não demarcados.” (p. 17), aqui, tocamos os perfis das serras nas curvas de Portinari e imaginamos as curvas dos sopros que lá naquelas serras ecoam: vozes da memória de quem de lá saiu para buscar ao longe sua sobrevivência na gravidade do primeiro plano.

Talvez então essas curvas da terra, sinuosas de sopros e linhas, tragam não apenas degradê de cores, mas de tempo e espaço, pois se as cores mais claras são usadas ao fundo, a própria noção de fundo é construída pelo pintor na perspectiva da tela, como espaço, estando mais afastado no espaço, e quanto mais a ilusão perspectivística dá impressão de proximidade espacial do primeiro plano, mais escuro o céu e a terra. Tal jogo de perspectivas faz sentido visualmente, e a partir dele podemos construir mais sentidos, como a noção de que o relevo ao fundo, mais claro, está mais distante no tempo, e cada plano da *imagem* significaria não apenas o espaço, mas também o tempo se aproximando do espectador, do primeiro plano, lugar no qual passado e futuro se encontrariam no presente de onde olham os *Retirantes* e de onde olha um leitor.

E enquanto a melodia caminha nas curvas sinuosas do relevo, da terra, o ritmo de *Retirantes* parece ser construído em padrões de linhas e formas que vão desde as vestes dos personagens até seus corpos. Há assim, o padrão quase geométrico do quadriculado na camisa do menino à direita e o padrão do chapéu do menino menor, que aparece de mãos dadas com o homem. O padrão do chapéu é marcado por pulsos curtos perpassados por um padrão de duas linhas mais longas e paralelas em movimento de zigue-zague, as quais se prolongam até a saia da mulher atrás do menino. Já a blusa do homem traz pulsos ligeiramente mais longos mas que seguem o mesmo padrão de cortes horizontais visto no chapéu. A blusa, no entanto, apresenta mais variação rítmica em linhas de direções diversas que a desenham, além de algumas colorações de marron, vermelho e amarelo, que podem ser restos de terra ou algum discreto colorido timbrístico que conseguimos *ouvir* no homem retirante. Cadência rítmica também podemos enxergar no traçado das costelas e da espinha do menino que está nu, no colo. As costelas parecem compassos longos que se encaminham na direção de uma espinha desenhada com traços curtos a constituírem uma única linha sinuosa a compor a coluna da criança.

Também no velho enxergamos os padrões nos traçados do pescoço, ombros, braço e mão. No velho, encontramos mais padrões de linhas, maior densidade de linhas do que nas outras personagens. Talvez sejam marcas dos anos pisantes em terra seca, ou talvez sejam marcas de um ritmo tão intrínseco que já se faz traçado no desenho de seu próprio corpo. E se os padrões de linhas dão ritmo a esse caminhar em direção ao silêncio, o velho vive esse ritmo na expressão de seu próprio rosto, cerrando levemente os olhos em atitude de cansaço, de tristeza e tensão, de tonalidade lá menor.

O ritmo xadrez, ainda, da blusa do menino à esquerda, se observarmos de cima para baixo, parece iniciar em padrões retos, fechados e mais rígidos, sendo distorcido, estirado e encurvado conforme desce em direção à barriga. Ali, quando encontra a barriga do menino, tal padrão encontra as curvas desproporcionais de um corpo marcado pela tragédia da terra na qual pisa, dos problemas sociais de um chão que reflete o movimento de luz e sombra do céu e o movimento de luz e sombra de uma sociedade, com todas as suas belezas e mazelas.

As relações estabelecidas entre *Retirantes* e a linguagem musical justificam-se quando pensamos nos rumos que Portinari deu à sua arte ao longo dos anos e, especialmente, se considerarmos aquilo que estava produzindo no momento em que pintou a série de quadros datada de 1944 e que recebeu o nome de *Os Retirantes: Retirantes, Enterro na rede e Criança Morta*.

Por volta dos anos 40, o Brasil vivia os ideais de ordem e controle ambicionados pelo Estado Novo e o avanço do racionalismo que crescia junto com o fascínio da sociedade pelo mundo da máquina. A crise de 29 e a Segunda Guerra Mundial haviam fortalecido o desejo social por estabilidade, e a máquina era o paradigma dessa noção: homens e mulheres deveriam seguir esse modelo ideal através de um domínio de reações e estímulos sensoriais. Nesse sentido, no texto “O tocador e o pincel: a música na pintura de Cândido Portinari” (2009), Marcelo Teo explica que, no governo de Getúlio Vargas, diversos estudos foram direcionados ao intuito de se alcançar um afinamento rítmico e estético das ações e instituições, a fim de se estabelecer uma ordem social plasticamente homogênea a partir da expansão da ordem artística ao mundo da vida, o que era característico das ditaduras européias, como o nazismo e o fascismo. Assim, a *imagem* de Vargas era amplamente divulgada e entrava nos lares, escolas, instituições públicas e comerciais através de constantes associações entre a visualidade e a sonoridade: “Se o intuito era controlar os corpos para educar as mentes, esse domínio deveria partir da ordem visual, que se expandiria rumo às outras dimensões sensoriais. E o mundo sonoro seria o veículo capaz de alcançar a vida dos sentidos, das vontades, dos instintos.” (TEO, 2011, p. 259)

Embora não se possa considerar Portinari “representante” desses valores, pois os deslocou em muitos momentos, o artista inevitavelmente os incorpora em certos aspectos, alguns dos quais característicos dos próprios movimentos que aconteciam em seu contexto modernista. Aqui, apropriar-se de pressupostos semelhantes àqueles utilizados pelas ações político-estatais alinhadas com os fascismos, mas com intuitos diferentes, significava antes criticar e deslocar do que ir ao encontro dessa manipulação das linguagens da arte com fim de cercear o comportamento e as percepções do povo. Ou seja, tal apropriação significava mais uma forma de resistência do que de alinhamento com essas políticas.

De acordo com Annateresa Fabris (1996), no Brasil de então havia um esforço artístico e intelectual¹⁷ no sentido de criar — ou fortalecer — uma “identidade coletiva nacional” da qual participassem elementos pautados “no inconsciente coletivo, na religiosidade e nas crenças populares”. E o pintor de *Retirantes* parece atender e mesmo servir de paradigma a tal projeto, o que se deve, segundo a pesquisadora, a sua “arraigada disciplina artesanal”, que traz uma crítica ao extremo individualismo para o qual tendiam os movimentos artísticos de então, e a busca da identidade nacional “num conjunto de arquétipos necessariamente desindividualizadores”. Ele une os esforços de afirmar a “função da arte na sociedade contemporânea” e a expressão nacional de caráter coletivo. (FABRIS, 1996, p. 112).

Quando se refere à “disciplina artesanal” característica do trabalho de Portinari, Fabris parece apontar para o texto “O artista e o artesão”, resultado de uma conferência que Mário de Andrade proferiu no Rio de Janeiro em 1938, na qual o escritor critica o excessivo experimentalismo das vanguardas, o extremo subjetivismo que, segundo ele, excluiria as exigências humanas, individuais e sociais da arte. Seria necessário, nesse sentido, que o artista operasse também o trabalho do “artesanato” da linguagem, aquela parte da “técnica da arte” que se pode ensinar e não está centrada na pessoa do artista, mas na história, na tradição, sociedade e cultura. Nessa direção, Tadeu Chiarelli explica, no texto “Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade” (2007), que a preocupação de Mário ao diferenciar as noções e valorizar o fazer “artesanal” é evitar que a obra de arte fique limitada apenas à sua especificidade e que a responsabilidade do artista fique limitada a apenas extravasar sua própria subjetividade. Assim, “Para isso, retorna — e a ideia é esta mesma — retorna o artista como artesão, com todas as implicações que este elo entre os valores operativo e ideativo da obra de arte pode trazer.” (CHIARELLI, 2007, p. 89)

¹⁷ O qual encontrava em Mário de Andrade seu grande precursor e idealizador.

O texto de Andrade é significativo para estudo do trabalho de Portinari, considerando-se a identificação de ideais que os dois contemporâneos e amigos próximos possuíam a respeito do fazer em arte, afinidade esta que foi se fortalecendo à medida em que a produção do artista trazia todo o trabalho artesanal na pintura que o escritor defendia como crítico, num certo “equilíbrio” entre a obediência à realidade exterior e a obediência às “leis da pintura”. Nas palavras de Chiarelli, a produção de Portinari, ainda no início da década de 30, parecia significar uma realização plástica do projeto de Andrade no campo da literatura: “...fixar o Brasil, produzir uma arte nacional e moderna.” (2007, p. 123). Assim, enquanto o escritor havia se empenhado em conceber *Macunaíma* com objetivo de “sintetizar uma ideia do ser brasileiro através da síntese de suas diversas falas”, os murais que Portinari havia pintado para o Ministério da Educação e Saúde, por exemplo, também buscavam aquele mesmo projeto de sintetizar “plasticamente a ideia de ser brasileiro.” (CHIARELLI, 2007, p. 133). Chiarelli (2007 p. 132) explica, ainda, que, na visão de Mário de Andrade, Portinari aparentava um realismo quando na verdade atuava como verdadeiro deformador, no sentido de dar dinâmica às composições, uma rítmica que as tornava “quase música”.

Nesse sentido, para Andrade, as imagens portinarianas se aproximam da linguagem musical na maneira como exploram a relação sempre tensa entre o realismo — na busca de criar um imaginário local — e a plasticidade, ética e estética. Por isso, são algo como um modelo para a arte nacional que ele defendia, a ser realizada num afastamento tanto da arte acadêmica característica do século XIX, de caráter supostamente literário, quanto da arte da vanguarda, excessivamente intelectual. Tanto Mário quanto Portinari ansiavam “por uma ‘arte clássica’, mantenedora dos valores estruturais da pintura” e que fosse, ao mesmo tempo, “exemplar” no sentido de construir uma ideia de Brasil enquanto nação nova e promissora, em especial no campo da arte. (CHIARELLI, 2007, p. 126)

Enquanto a preocupação com a “construção” do imaginário de Brasil e do brasileiro já existia há décadas, a abordagem de cunho social e regional fortalece-se nas realizações de Portinari principalmente a partir dos anos 40, quando os retratos perdem espaço para as pinturas de caráter nacionalista. Nesse momento, a música recebe atenção crescente, não apenas como tema, mas em especial no trabalho com a linguagem, de forma a trazer para as imagens o corpo, o gesto nacional, o movimento sonoro característico de um povo e de uma cultura: “Trata-se da constituição de uma musicalidade referida a partir da forma, ou tratada figurativamente não como tema, mas como gesto, ou seja, como ritmo vivido no corpo e na relação com o meio.” (TEO, 2009, p. 444).

Se os diálogos do pintor com a linguagem musical estreitaram-se nesse momento, em razão do próprio contexto modernista em que atuava, Teo (2009) ressalta que sua experiência na arte encontrara o mundo da música mesmo antes de conhecer as referências da pintura, e a trajetória individual do homem Portinari aconteceu sempre em tangente com o universo musical, o que já se materializava na sua primeira pintura de que se tem registro, feita quando o jovem ainda morava na cidade de Brodósqui, no interior de São Paulo, e que consistia num retrato de Carlos Gomes — nome do músico, autor de *O Guarani*, e também da banda de que seu pai fazia parte. (2009, p. 440)

Durante essa trajetória, do menino de Brodósqui ao estudante de Belas Artes e, então, ao pintor reconhecido internacionalmente, Portinari movimentou-se no sentido de uma liberação “...a partir de uma constante aproximação com a música.” (TEO, 2009, p. 439), como era tendência do contexto e de sua própria trajetória individual. Por tudo isso, Chiarelli refere-se a ele como “...o pintor erudito que, consciente ou não, soube retirar da lógica estrutural das composições populares, a lógica de seu próprio trabalho. (2007, p. 136). E é a partir dessa ligação que suas realizações plásticas operam um deslocamento da linha narrativa e dos métodos tradicionais de desenho que primam pelo sentido, pela estrutura e pela mimese. Ao mesmo tempo, elas parecem mover também a própria arte moderna de que fazem parte, trazendo na figuratividade¹⁸ a intensidade de um sentido e de uma narrativa social perpassada de linhas cromáticas e melódicas, tonalidades e tradições. Desse modo, o artista encontra um certo movimento de convergência entre subjetividade do artista e função social. (FABRIS, 1996, p. 112).

Na mesma direção, conforme explica Téó:

Suas respostas para as investidas rumo aos temas, formas e problemas da música e da cultura popular parecem situar-se no cruzamento entre trajetória individual, projeto nacional e realização plástica, concedendo à música um papel importante na compreensão de sua obra e, a partir dela, de alguns problemas de ordem social que tangem o universo da visualidade. (1999, p. 439)

Assim, numa composição de subjetividade, história individual e coletiva, projeto nacional e linguagem pictórica, as respostas plásticas portinarianas para os problemas da pintura passam pela lógica estrutural da música, em especial da música popular, o que já traz para seu trabalho a noção de brasilidade que ansiava por fortalecer, fugindo, ao mesmo tempo,

¹⁸ Noção criticada pelas vanguardas.

do fechamento no traço mimético, já que tais soluções acontecem também no trabalho com a linguagem, no gesto, no ritmo, na cor.

Nesse movimento de linguagens, podemos olhar para *Retirantes* a partir de um degradê de suavidades cromáticas e rítmicas, seja nos padrões das vestes, nas linhas dos corpos e das expressões, nas cores da terra e do céu, os quais compõem, em conjunto, a aspereza de uma sinfonia grave e angustiante. Aqui, a *imagem* sonora parece transitar entre a extrema tensão do agudo e a extrema distensão do silêncio entoadado por uma terra que quase secou, e “quase” porque ainda batuca um ruído vermelho de pulsação através dessas vidas anônimas que nela pisam.

Então, a “quase” morte torna-se vida com a maior intensidade que “vida” pode adquirir, pois significa resistência pulsante na luta pelo pulso que sobrevive, “apesar de tudo”. Afinal, é “apesar de tudo” que a *imagem*, tal qual a encontramos em forma de *vaga-lume*, torna-se uma “aparição única” e “preciosa”, só podendo ser, também, “muito pouca coisa”, algo fugaz que “queima e cai”, pois para transpor o horizonte dos grandes refletores, ela precisa mesmo cair sobre nós, precisa nos atingir em toda a sua potência: “Ela apenas raramente se ergue em direção ao céu imóvel das ideias eternas: em geral ela desce, declina, se precipita e se danifica sobre nossa terra, em algum lugar diante ou atrás do horizonte.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 118-119).

Nesse sentido, se olhamos para *Retirantes* como *imagem vaga-lume*, e, portanto, como “operador temporal de sobrevivências”, nele podemos buscar algo que Didi-Huberman descreve como uma “potência política relativa a nosso passado como à nossa ‘atualidade integral’, logo, a nosso futuro” (2014, p. 124). É aí, a meu ver, que residem os “problemas de ordem social que tangem o universo da visualidade”, como explicitados por Teo na citação acima: os problemas sociais, quando transformados em *imagem* da arte, afastam-se da sociedade ao mesmo tempo em que nela mergulham, trazendo de suas profundezas recalcadas signos impactantes para nós, espectadores, porque colocam diante de quem os vê traços que, de algum modo, nos concernem.

Sendo assim, cada olhar duro e alerta de retirante desenhado ao estilo expressionista “cai” sobre nós quando nos olha de volta, ao ser olhado do fundo de alguma humanidade bem pequena e bem intensa. E nos olha de volta porque este fundo de onde olhamos talvez possa ser precariamente explicado como a tensão que todo espectador vivencia em seu íntimo desde o dia em que nasce: seu caminhar exitante em direção ao silêncio que, ali, na *imagem* diante dele, aparece como volume que o olha e queima: “O jogo dialético entre vida e morte, *leitmotiv* da série [*Retirantes*], é sublinhado pelo paralelo que Portinari estabelece entre a

paixão de Cristo e a tragédia dos que, tangidos pela seca, sulcam o sertão árido de cruces.” (FABRIS, 1996, p. 114). Tal é a “potência política” das sobrevivências — a capacidade de afetar que essas imagens adquirem em sua temporalidade de pirilampo, a potencialidade para pulsar no mesmo ritmo em que pulsa a semente — movimento oculto da vida — de um espectador, fazendo-o olhar para aquilo que existe em seu próprio fundo e, de lá, perceber o brilho breve dos presentes sociais que seguem resistindo e emitindo seus sinais luminescentes de afeto, distantes dos holofotes do poder e da fama.

Na forma de *imagem vaga-lume*, então, as vidas anônimas dos *Retirantes* — fugazes lampejos — atrelam memória individual de um autor, memória coletiva de uma realidade social, presente de um leitor que olha e algum futuro, numa potência política que emana dessa temporalidade das sobrevivências, ou dessa sobrevivência das temporalidades, nas tantas “ressurgências inesperadas desse declínio ao fundo das *imagens* que aí se movem ainda, tal vaga-lumes ou astros isolados.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.124)

Esse movimento de “declínio” precisa, como enfatiza Huberman, ser olhado com atenção, pois é ele que nos faz parar diante da fugacidade da *imagem* ao sermos por ela tocados, queimados em algum ponto fundamental por sua intermitência que sobrevive, “apesar de tudo”. É nesse próprio movimento que ela ressurgue sempre presente, sempre diferente, sempre temporal: “...não a intemporalidade de uma definição regulada sobre o eterno ou o absoluto, mas a própria temporalidade daquilo que, hoje, entre nós, na extrema precariedade, sobrevive e se declina sob novas formas em seu próprio declínio.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 124).

Quando percebemos, então, que os ossos do chão são compostos das mesmas pinceladas — visíveis, expressivas, expostas — presentes nos ossos que sustentam os personagens da pintura, encontramos um certo ritmo complementar entre a natureza da terra e a natureza dos corpos, entre cenário e corporalidade. Se, por um lado, a ossada no chão morta contrasta com aquela na qual ainda corre sangue porque está morta, por outro, ela parece pertencer à própria terra e com ela pulsar — e viver e morrer —, num ciclo incessante de chuva e seca, apropriada por esse cenário ao mesmo tempo em que nele viva enquanto *imagem* fugaz que declina, nos toca e nos queima, e então sobrevive na temporalidade de um instante.

Por um momento, o traçado dos ossos expostos de cada corpo retirante parece nos querer dizer que a distância entre a ossada viva e a morta é constituída apenas de tempo, e o tempo necessário para que se aproximem e se juntem, na cadência dessa mesma terra, não é maior do que a intermitência de alguns pulsos ritmados de cada coração.

Sobre a noção de “corpo”, tal como trabalhada pelo contexto modernista e por Portinari em grande parte de suas pinturas, Teo no explica que:

O corpo, objeto de análise em centenas de imagens, obras e estudos, foi esmiuçado a partir de técnicas visivelmente musicais – noções de ritmo, harmonia, polifonia, formas da imaginação popular presentes em festas e cultos. Essa corporalidade foi explorada tanto como problema sócio-político quanto como adereço estético, usando o corpo como espécie de cabide de adereços, de referências e princípios culturais afrobrasileiros, ameríndios, euro-brasileiros, híbridos, enfim. (TEO, 2009, p. 446)

O corpo enquanto *imagem* da percepção que está palpável ao próprio corpo leitor nessa conversa profunda de pele com pele, tão mais profunda — e tanto mais superficial — que o sentido mimético. Percepção esta que se materializa no corpo como presença fugaz, nas linhas, cores e acordes dos muitos “princípios culturais afrobrasileiros, ameríndios, euro-brasileiros, híbridos, enfim.”, tantos e muitos mais que se movem para sobreviver por entre lugares ainda anônimos, ainda *estranhos* e potentes de arte, dessas artes arteiras que nos fazem parar, olhar, estranhar e deslocar algo de nosso próprio olhar para tais espaços *entre* que não se querem iluminar por luzes de poder.

Corporalidade, então, esmiuçada “a partir de técnicas visivelmente musicais”, que podem incitar ritmo e polifonia nos olhos de quem vê e então trazer ritmo e polifonia às imagens que vemos, e que nos olham de volta, do fundo e para o fundo de algum lugar de música, de “festas e cultos” presente em nosso próprio corpo — este volume feito de sangue e de memória, volume-música desenhado em linhas de sensorialidade ética e estética. Assim, *imagem* e imaginário de Brasil são projetados na cultura de cada corpo e no corpo de cada cultura pela própria música e pelo próprio corpo, o qual se torna ponto de encontro entre o mundo da *imagem* e o mundo da música.

Corpo, “problema sócio-político” ou “adereço estético, a sustentar a criança que vai nua no colo da mãe — a *imagem* da coluna vertebral é feita em duas linhas paralelas e sinuosas. O eixo é recortado pelas vértebras num ritmo ascendente que liga o corpo ao cérebro, este também quase visível e quase invisível em meio ao emaranhado de cabelos e linhas em padrões de sinuosas, curvas, em espiral, quebradas, que são traçadas na parte posterior da cabeça da criança. É o único personagem que aparece de lado, quase de costas, com o rosto oculto voltado para o fundo do cenário, o que confere ainda maior ênfase à expressividade do traçado de seu corpo, aos padrões de sua coluna, de suas costelas, à posição de seus braços e pernas, ambos enlaçando a mulher que o leva no colo.

E se digo que a mulher o leva no colo, a escolha do verbo não é aleatória, já que apenas um verbo de movimento poderia se atrelar a esta personagem que parece se mover no cenário em direção a algum lugar a sua esquerda, direcionando não apenas o corpo, mas também o olhar para um horizonte diferente daquele para onde se voltam os demais. Seus olhos, no entanto, parecem direcionar-se ainda ligeiramente para baixo, talvez para o chão, ou para o menino em pé. Diferente dos outros personagens, todos com as pernas juntas na mesma posição e pés ligeiramente abertos como em ângulo obtuso, voltados para o primeiro plano da tela como se encenassem para o pintor — ou para o espectador —, a mulher parece ignorar o que acontece fora do quadro. Está com a perna esquerda na frente, e seu vestido recebe pinceladas que lhe conferem uma fluidez a nos indicar que as pernas estão a se mover. Nesse sentido, em termos de movimento e de encenação, essa personagem se aproxima menos dos próprios companheiros de terra do que dos pássaros no céu — os quais movem com fluidez suas asas pelos vários planos da tela, desde as montanhas iluminadas ao fundo até o mais escuro do primeiro plano, independentes e alheios a quem os olha.

Se consideramos, como afirma Teo, que para Portinari “a dimensão sonora da paisagem parte do corpo e dele emanam as forças capazes de fazer vibrar o meio que o cerca.” (TEO, 2011, p. 294), podemos imaginar que os movimentos de corpo e de paisagem tornam-se padrão e variação do mesmo tema *Retirantes*. Desse modo, a presença da *estranha*¹⁹ mulher e a presença dos pássaros trazem um ritmo sincopado à tela, estes pela sua própria distribuição no cenário — mais aglomerados em alguns pontos, espalhados em outros e muito aglomerados no chão, à esquerda dos personagens, até o ponto de se tornarem um só ruído ávido pelo alimento já caído ao chão. Além disso, as curvas de suas asas em posição de vôo indicam uma cadência suave no cenário em que se movem, em equilíbrio com a tonalidade oscilante do vento e das correntes de ar, em variação que remete ao balanço suave do vestido da mulher que, como eles, desloca-se sobre a terra seca em busca de sobreviver.

Por outro lado, a *imagem* dos urubus potencializa na temática da pintura algum agouro sombrio ligado ao fim derradeiro do qual se alimentam para viver. Por essa razão, a presença da ave, para o homem que vive a aridez dessa terra-sertão, indica que houve uma morte. Por outro lado, ao mesmo tempo em que se alimentam do fim, ao digerirem a matéria que jazia inerte no chão, conferem a ela novo significado, novo movimento a pulsar suave nas suas asas. Tal matéria, então, digerida e ressignificada, é apropriada pelo ciclo do cenário e nele alça vôo, movendo-se em síncope pelos diferentes planos da pintura e encontrando sempre a

¹⁹ A escolha do adjetivo faz uma referência à noção de estranheza trabalhada nos capítulos anteriores, em relação à personagem Dassanta.

fluidez de um vestido, de um corpo seco mas ainda assim composto de curvas, assim como a terra seca — corpo digerido por essa mesma paisagem que é por ele digerida, paisagem com a qual se transforma, adquirindo diferentes ritmos.

Em outras palavras, podemos dizer que os pássaros, em seu pulso composto de vida e morte, som e silêncio, aglomeram-se mesmo em espaços nos quais esperávamos apenas vazio, ou seja, soam forte em tempos fracos no compasso da tela, e por isso deslocam a acentuação rítmica e espacial, pulsando em ritmo sincopado — como acontece, por exemplo, no espaço de céu aparente entre os corpos das duas personagens. A mulher, como os pássaros, em seu pulso composto de vida e morte, som e silêncio, movimenta-se quando dela esperávamos apenas a inércia, soando forte em tempos fracos no compasso da tela. Vida e morte, ali, som e silêncio, encontram-se ligados pelas tensões de suas tantas semelhanças, de suas intensidades, “apesar de tudo”.

Nesse movimento, podemos quase chamar a *estranha* mulher movendo-se de alguma “Dassanta” que um dia existiu nas imagens de um sertão, que foi batizada mas “nunca teve a era assentada” pela falta de “cinco mili réis” para registro de nascimento no Município de Poções, na Bahia (p. 10). Mulher-*imagem-vaga-lume* que, sem registro, traz do fundo da sociedade a ideia de anonimato e retira dela uma estranha beleza de existir anônima, desconhecida das leis e dos holofotes: volume potente de uma voz aguda que soa no palco de *Auto da Catingueira*, ou volume potente de um corpo-vestido que voa leve como os pássaros nas pinceladas de *Retirantes*, sempre a guardar “um bando de segredo” (p. 11).

Talvez possamos imaginar, ainda, um encontro de Portinari com a família de uma Catingueira quando caminhava em direção ao “Campo dos Sete Estrelo”, “cuan’a sêca chegava” (p. 15). Essa Catingueira-*imagem*, enfim, que um dia morreu e se transformou em pássaro das asas amarelas, ou pássaro das asas pretas, linguagem e personagem de pés pequenos que apontam para alguma outra direção estranha, diferente dos demais no espaço da tela, do palco ou da sociedade: “febre perdedêra” a queimar quem a vê, “rica das mão vazia” que se esquece de encenar para o espectador, mas coloca diante dele aquilo que mais o inquieta, e por isso mesmo o olha do fundo dos olhos “profundos, pidões e matreiros” a indagá-lo sempre e a cada instante sobre aquilo que vai submerso no fundo de uma sociedade e de um corpo que a habita.

De acordo com Teo, apesar de Portinari ter se submetido às exigências que muitas vezes lhe eram colocadas nas encomendas estatais e privadas, por outro lado o artista “deixava vestígios importantes para sua crítica” (2011, p. 295), dialogando com correntes diversas ao mesmo tempo em que se posicionava a cada traço de seu pincel:

A revolução moderna, para Portinari, não parecia vir de cima para baixo. Tampouco seria fruto do caldeirão racial que oferecia o tempero da mestiçagem como essência do sabor nacional. A sua cozinha é um verdadeiro campo de batalha, onde mandantes, pensantes e operários se debatem em busca de causas dissonantes. Dela emergem *brasis paralelos* que colocam em confronto projeto e realidade modernos. (TEO, 2011, p. 295)

A “revolução moderna”, para Portinari, não seria uma imposição das camadas dominantes com apropriação da *mestiçagem* em prol de tais interesses. Ao contrário, ela seria um “campo de batalha” no qual dominantes e dominados coexistiriam em tensão, cada qual movendo-se em direções “dissonantes”. Dessa batalha emergiriam “*brasis paralelos*” nos quais arte e contexto modernos se confrontariam. Aqui, o corpo musical e pictórico parece ser o espaço no qual tal campo de forças deixa sua marca e se torna, então, gesto e *imagem*.

Assim, a fim de sustentar sua individualidade e seu posicionamento diante dos embates da sociedade moderna, o pintor utilizou como recursos o diálogo entre o universo visual e o musical, juntamente com a presença visual da musicalidade no corpo em cena. Dessa forma ele pôde “explorar as camadas subcutâneas da problemática nacional” e, no curso do pensamento modernista mas dele sempre deslocado, manter-se “em algum lugar entre a ordem disciplinadora e a transgressão com teor de crítica social” (TEO, 2011, p. 294).

A respeito de tal lugar, lembro-me do trecho final do ensaio que Silviano Santiago (1971) escreveu sobre o “lugar” — ou o não-lugar — do escritor latino-americano, o que acredito podermos ampliar para os demais artistas que atuam nesse espaço de multiplicidade que é a arte latino-americana, no qual “dominantes e dominados” se movem a desenhar imagens:

O escritor latino-americano nos ensina que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a fiesta, colônia de férias para o turismo cultural.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2019, p. 26)

Desse modo me parecem convergir, em algum ponto fundamental, a prática artística portinariana a rejeitar o “tempero da mestiçagem como essência do sabor nacional” e as reflexões de Santiago acerca da necessidade de “liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz”. Enquanto o teórico imagina um entre-lugar no qual se tensionam

submissão e agressão ao código, o pintor também parece atuar num certo lugar de disciplina e transgressão, compondo-o em linguagem musical e pictórica cujas tonalidades foram recolhidas tanto na metrópole quanto na colônia, e ressignificadas, tal qual a matéria digerida pelos urubus de *Retirantes* e transformada em energia movente para suas asas — de carne em putrefação, arcaica e passada, à fluidez de asas e vestidos que alçam vôo pelo céu noturno.

Um exemplo desse “lugar aparentemente vazio” que não apenas é ocupado pelo artista, mas é por ele composto, pode ser trazido da conversa produtiva que Portinari realizou com as pinturas de Picasso desde os anos 30 e principalmente a partir do impacto que sentiu ao ver *Guernica*, em 1942. De acordo com Mário de Andrade, a obra do artista espanhol trouxe aos olhos de Portinari a “‘solução plástica’, sem que isso signifique incorporação cega de uma influência declarada” (FABRIS, 1996, p. 103). Não apenas as soluções plásticas de Picasso, mas especialmente sua concepção de criação, marcada pelo diálogo com a história da arte, possibilitaram ao pintor brasileiro perceber, mais intensamente, a “contemporaneidade de todos os estilos”. Tal relação com o espanhol — europeu, colonizador — foi pelo brasileiro explicitamente declarada e pode remeter diretamente àquele entre-lugar explicado por Santiago, no qual é contestada a ideologia que enaltece o ato inaugural e irrepetível, opondo em hierarquias “original” e “cópia”.

Dessa maneira tal lugar desloca concepções como influência, originalidade e Arte a partir da consciência de que “o ato artístico é gerado por outro ato artístico anterior, do qual a interpretação presente não é tanto uma homenagem quanto um desvirtuamento ou uma superação.” (FABRIS, 1996, p. 110). Como continua Fabris, “Potinari, ao longo de sua trajetória, parece ter plena consciência dessa problemática e se relaciona com ela de maneira dialética, interpretando a linguagem do outro e dobrando-a à sua própria intencionalidade.” (FABRIS, 1996, p. 110).

No ensaio, Santiago descreve pontos do conflito que sempre existiu entre civilizado e bárbaro, colonialista e colonizado, Europa e Novo Mundo, original e cópia. O teórico volta ao Brasil colonial e explica algumas transformações sócio-culturais e históricas que mantiveram tal conflito, sob diferentes maneiras, desde a imposição do código linguístico e religioso europeu aos índios do Novo Mundo até as novas formas de colonialismo que ainda subsistem na contemporaneidade: “A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua origem, apagada completamente pelos conquistadores.” (SANTIAGO, 2019, p. 14) .

Assim, tal qual vaga-lumes fugidios, a cultura nativa é absorvida pelo Europeu e, de alguma forma, sobrevive no espaço do simulacro — campo de batalha entre dominantes e dominados que se faz presente no imaginário sócio cultural do latino-americano desde sua inserção no contexto da civilização ocidental até hoje, quando muitos valores rejeitados na sociedade neocolonialista são exportados ao Novo Mundo, quando os centros da sociedade de consumo manipulam de acordo com seus interesses as imagens de glória e sucesso, quando um certo discurso crítico exalta “a beleza, o poder e a glória das obras criadas no meio da sociedade colonialista” e “reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita”, aprisionada pelo brilho ofuscante da “fonte”, “estrela intangível e pura”. (SANTIAGO, 2019, p. 18).

Fosse somente esta a situação do artista latino-americano, estaríamos diante daquilo que Didi-Huberman chama de “Apocalipse” ou “um modo apocalíptico de ‘ver os tempos’ e, singularmente, o tempo presente.” (2014, p. 78), ou o “desespero não dialético: incapacidade em buscar novos vaga-lumes, uma vez que se perderam de vista os primeiros — os vaga-lumes da juventude” (2014, p. 67). Tal seria um mundo — ou uma perspectiva — no qual as *imagens* estariam reduzidas a meros processos de dominação, e os *povos* (e os *artistas*) latinos reduzidos apenas a corpos dominados: “...*imagens luminosas* contribuindo, por sua própria força, para fazer de nós povos subjugados, hipnotizados em seu fluxo.” (2014, p. 101).

No entanto, precisamos antes dialetizar e problematizar tanto a noção de *imagem* quanto a de *povo* e, especificamente, de *povo latino-americano* — e *artista latino-americano* —, este que, antes de reduzido a uma massa subjugada de características iguais, não pára de produzir multiciplidades resistentes, brilhando pequenas aqui e ali, lá e acolá, longe dos campos de batalhas dos grandes poderes, sobreviventes na fugacidade de seu movimento incessante. Nesse sentido, apesar das diferenças econômicas e sociais entre os modos de ser e de fazer colonizador e colonizado, apesar das hierarquias que habitam o imaginário do homem ocidental, a *imagem* vaga-lume resiste porque não se quer mais nem melhor, quer-se apenas singular — forte na delicada intermitência de um aparecimento, de um desaparecimento, de um reaparecimento.

E nessa potência que ela adquire a partir do menor gesto, do menor rosto, do menor nome, menor lampejo, vemos o lugar de cópia moldado historicamente para o latino-americano ser revirado, remexido, esticado até rasgar pela sociedade *mestiça* que contamina a noção etnocêntrica de unidade e mistura os valores culturais impostos pelos colonizadores, trazendo à noção de arte o elemento híbrido: “A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que

transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.” (SANTIAGO, 2019, p. 16).

Tal deslocamento é realizado pelos latinos a partir de uma “assimilação inquieta e insubordinada” da própria língua da metrópole: de sua leitura, escritura, reescritura..., momento em que o leitor, tal qual abutre, aceita a matéria “modelo” como alimento mas não consegue deixar de ressignificá-la ao ser por ela ressignificado. Transforma-a, então, em energia que lhe impulsionará vôo, e se torna autor, porquanto digere essa matéria e a rearticula com suas próprias cores, seus gestos, sua cultura, intenções e ideologias. Conforme explica Santiago:

O imaginário, no espaço do neocolonialismo, não pode ser mais o da ignorância ou da ingenuidade, nutrido por uma manipulação simplista dos dados oferecidos pela experiência imediata do autor, mas se afirmaria mais e mais como uma escritura sobre outra escritura. A segunda obra, já que ela em geral comporta uma crítica da obra anterior, impõe-se com a violência desmistificadora das planchas anatômicas que deixam a nu a arquitetura do corpo humano. (2019, p. 21)

De acordo com essa perspectiva, uma obra que se limita apenas à sua própria especificidade, fechando-se em si mesma, deixa de brilhar pois não dialoga com passado, presente e futuro. Assim como um artista latino-americano que, no espaço do neocolonialismo, se fecha numa “ingênua” subjetividade, deixa de emitir seus sinais intermitentes de luz, já que não se comunica com seu entorno. Ao mesmo tempo, se ele apenas assimila a tradição a sua volta, sem a ela acrescentar nada de seu, também deixará de emitir seu brilho intermitente, tornando-se invisível — ele mesmo assimilado por algum modelo.

Parece-me então que esta “escritura sobre outra escritura” num movimento de “violência desmistificadora” aproxima-se em certos aspectos do “fazer artesanal” defendido por Mário de Andrade, projeto nacional com o qual Portinari se alinha, numa práxis artística capaz de “...dialogar com a arte do passado e do presente e de chegar a uma visão própria, eivada de valores morais, por ter alcançado o equilíbrio necessário entre a personalidade criadora e a função social demandada a toda criação cultural.” (FABRIS, 1996, p. 112).

Neste ponto, apropriando-se da teoria de Santiago, podemos pensar no *entre-lugar* que Portinari, artista latino-americano, desenha para si como algum pirilampo artesão a passear entre “disciplina artesanal” e “reviravolta” — cada brilho fugaz emitido pelo pequeno *entre-lugar-vaga-lume* deixa ver vestígios de seu entorno, de história, tradição, sociedade e cultura. Mas cada brilho está sempre entremeado de apagamento desse mesmo entorno, de um piscar

de olhos no qual aquilo que foi visto será rapidamente reescrito pela memória mesma que o viu para, em seguida, novo lume intermitente acender, em um outro lugar, nova perspectiva de olhar que será apagada alguns segundos depois, revirada e remexida até se transformar em alguma coisa diferente, entre o “já escrito” e o “novo” — “...que afronte o primeiro e muitas vezes o negue.” (SANTIAGO, 2019, p. 23).

E entre o “amor pelo já escrito e a necessidade de produzir o novo”, o pintor brasileiro assimila a obra de Picasso numa leitura que não é nada inocente, mas que “...o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência.” (SANTIAGO, 2019, p. 20). Sua visão de *Guernica*, por exemplo, já implica numa práxis de escritura própria.

Nesse mesmo sentido, Fabris (1996) explica que a transgressão ao modelo Picassiano ocorre com a série *Retirantes* a qual, exposta em Paris em 1946, recebeu atenção de Germain Bazin, seja em razão da releitura que ela faz do artista europeu, ou, e especialmente, naquilo que traz de diferença. O crítico mostra que o trabalho portinariano soa como “verdade”, tanto na forma como no fundo, trazendo de novo a interação do humano com o estilo moderno. Nesse sentido, a temática torna-se comovente e instigante ao ser transmitida à nossa sensibilidade pela linguagem trágica, os contrastes de tons, dilaceramentos da linha, seccionamento das formas, as quais, ao mesmo tempo em que deslocam a figuratividade, recompõem uma humanidade marcada pela dor:

Nessa “interação do humano” atrelada ao estilo moderno e caligrafia trágica, os elementos expressionistas de *Retirantes* chamam ainda mais atenção quando atrelados à temática regional, dizendo com olhos e gestos, pinceladas largas e dimensões monumentais, uma sociedade injusta, um sertão árido, um povo que sobrevive, “apesar de tudo”. Os tons terrosos e cinzas ressaltam a dramaticidade da *imagem*. A deformação das figuras, com “dilaceramentos da linha” e “seccionamento das formas”, desloca o olhar — do assunto para a percepção da linguagem — causando uma espécie de estranhamento que desnatura o peso do código pictórico ao chamar o leitor a experienciar o tema dos *Retirantes* com toda a força e todo o ruído da linguagem que o diz.

Aqui, modelo e cópia parecem coexistir sem hierarquias, sempre em tensão, no espaço da pintura. É como se dois timbres entoassem uma mesma melodia *Retirantes*, cada qual em seu tempo e tonalidade, ambas deixando impressa na harmonia da tela a densidade de seu pincel.

Dois timbres — modelo e cópia — que também entoam uma mesma melodia *Auto da Catingueira*, cada qual em seu colorido singular que se transforma ao ser aproximado do

outro, ambos deixando soar na harmonia do palco a densidade de sua voz. Assim como Portinari, Elomar e os demais produtores da encenação do *Auto* compõem outro e também dinâmico *entre-lugar-vaga-lume* que emite sinais intermitentes aqui e ali, colonizador e colonizado, ao fazerem uma arte pequena entre a pequena arte latino-americana, a qual se alimenta não apenas do modelo, mas também da cópia, para então convertê-los, perverti-los, revirá-los. Talvez seja minúscula arte a sobreviver nas margens das margens, duas margens afastada dos holofotes neocolonizadores, pouco conhecida pelo grande público e pela massa da crítica — mesmo a brasileira — mas que segue resistindo no solo árido de uma sociedade voltada a interesses financeiros e mercadológicos.

Em outras palavras, modelo, cópia e margem entoam essa mesma melodia *Auto da Catingueira*, como se fossem diferentes timbres que se vão modificando ao serem apropriados pelo movimento do palco. Tais vozes estão contando, cada uma de seu ponto de vista, a história de Dassanta — vozes que talvez possamos associar, sempre de maneira metafórica, às tonalidades que tingem de diferentes cores o narrador da ópera.

E então esse narrador assume diferentes olhares, desloca-se entre a poesia das canções elomarianas e as notas explicativas do *Auto*, intercalando “linguagem sertaneza” e modalidade culta da língua portuguesa, a fala e o canto, os óculos escuros e os próprios olhos. Dessa maneira, quando coloca os óculos e começa a cantar na linguagem desse sertão profundo, ele parece encenar o personagem “cantadô”, figura da memória responsável por passar adiante a tradição oral que recebeu de seus antepassados. Ao mesmo tempo, quando retira os óculos e fala em prosa no linguajar gramaticalmente correto, entoa uma outra voz, esta mais externa ao imaginário da história narrada — quase uma voz onisciente a explicar certos detalhes de um ponto de vista que parece imparcial, talvez paradigmático, talvez colonizador.

Mas o que dizer desses olhos quando um deles age como observador a explicar aquilo que o outro diz, como se a existência do olhar “externo” não fosse percebida pelo outro olhar que, no entanto, com ele dialoga? O *cantadô*, por sua vez, age como personagem cuja participação na história de Dassanta está em ter “ouvido dizer”, mas que ainda assim está dentro do enredo num papel bem específico de levar adiante a tradição oral.

Assim, diversas são as camadas narrativas que podemos imaginar na encenação, como se uma voz — um olhar — viesse dentro da outra. Numa primeira²⁰ camada vemos um narrador observador explicando *Auto da Catingueira* em terceira pessoa — ele fala do “cantadô”, explica certos detalhes do universo e dos valores de uma cultura do sertão, de uma

²⁰ Não foram enumeradas em ordem de importância ou hierarquia, apenas na ordem que parecia mais clara para organização do texto.

“sociedade tradicional, como a catingueira” (p. 6). Seu lugar de olhar parece ser o do “estrangeiro”, ou seja, daquele que “não pertence ou não se considera como pertencente” à região em que a história acontece. Voz estrangeira por falar uma língua diferente daquela falada na sociedade catingueira — “outra língua”: a língua “padrão” em termos gramaticais, mais utilizada na metrópole, nos centros urbanos, pela população mais escolarizada. Olhar estrangeiro por viver outra cultura, classe ou meio.

Numa segunda camada encontramos um narrador-“cantadô” — narrador personagem — a narrar a história de Dassanta propriamente dita a partir da perspectiva de personagem cuja visão é relativa àquilo de que tomou conhecimento. Nesse sentido, algumas vezes esta voz traz as ações em primeira pessoa e explica de onde ouviu os fatos que está a contar, como acontece, por exemplo, no decorrer da Bespa; ou em “Da Catingueira” (p. 11): “Conta as pessoa mais velha”, ou “As relegião quêu canto as/mendinga”; ou no Desafio (p. 52): “mia vó contô/cuan’ meu avô morreu/dindinha contô/cuan’vovô morreu”. Some-se a isso o fato de que esta voz narrativa fala em linguagem sertaneza e nessa linguagem pensa e se expressa, e por isso vive tal cultura de maneira intrínseca, o que lhe confere certo saber empírico a respeito do mundo narrado — uma perspectiva diferente daquela trazida pelo narrador “estrangeiro”²¹.

Se, por um lado, em razão desta mesma proximidade, a visão do cantadô é parcial e já impregnada por seu ponto de vista; por outro, a visão do “estrangeiro”, apesar de assumir a forma de um discurso mais imparcial e “acadêmico”, também é relativa e impregnada por seu próprio ponto de vista. Enquanto aquilo que o primeiro conta já está marcado por sua vivência do mesmo universo de valores e imaginário no qual vivem os personagens; aquilo que o outro explica também se constitui sob a ótica de uma vivência e de um certo universo de valores, bem como sob a ótica da linguagem e da forma de seu dizer.

Desta feita, estas são diferentes vozes, diferentes olhares, trazendo timbres que se tensionam em muitos momentos pela própria forma de cada discurso: um entoado em primeira pessoa e maneira de poesia, melodicamente e na linguagem sertaneza; outro proferido em prosa e sem acompanhamento musical, de linguajar culto na terceira pessoa. Os dois — e cada um — marcados pela performance de um mesmo ator que oscila entre um e outro no palco de *Auto da Catingueira*.

E assim, por alguns instantes, vislumbramos as duas vozes fazendo parte de um mesmo narrador: narrador-estrangeiro, voz explicativa que parece trazida como presença da

²¹ As aspas são utilizadas para marcar o sentido figurado do termo: voz estrangeira por viver outra cultura, classe ou meio. Ao mesmo tempo, podemos também fazer uma relação com a discussão a respeito das relações entre colonizador e colonizado.

tradição culta, do conhecimento escrito, histórico-social e cultural, atrelado em muitos sentidos à cultura da metrópole; e narrador-cantadô, falante do português colonizador transfigurado, remexido e revirado até se tornar coisa *estranha*, coisa latino-americana, coisa de homem do sertão e símbolo de uma tradição oral ligada ao universo de valores e crenças de seu imaginário popular.

Assim, tal narrador de diferentes vozes parece conter em si diferentes perspectivas trazidas ao trabalho de Elomar — narrador vaga-lume que vive a língua regional entranhada na sua própria forma de ver o mundo e contá-lo, mas que também passeia pela língua padrão e pela cultura a ela associada. *Cantadô-entre-lugar-vaga-lume* que sobrevive pequeno, sempre intermitente, movente, longe dos holofotes do poder e na margem do padrão europeu, bem como na margem do padrão brasileiro. Essa voz, composta de muitas vozes, tem como potência de brilho a singularidade de seu vôo impulsionado tanto pela assimilação de alguma matéria modelo quanto pela transformação dessa mesma matéria em intensidade que pulsa em suas asas.

Tal *entre-lugar-vaga-lume* desenhado por *Auto da Catingueira* alimenta-se de diferentes linguagens — modelo e cópia — revirando-as de forma que se tornem alguma coisa nova e também tão antiga quanto a própria arte. Ali presente o teatro, a música, o texto e, ainda, a linguagem pictórica, que não deixa de acenar ao espectador a cada montagem de cena, a cada escolha de cores, de iluminação, de movimento, a cada jogo com os diferentes planos do palco-tela. Musical e pictórico parecem então perspectivas de uma mesma *imagem*, e ao invés de se isolarem, cada qual em sua classificação, atrelam-se de tal forma que já não conseguimos mais separar em cada cena o que é apenas visual e o que é apenas sonoro, o que é somente ritmo, o que é somente textura.

Em *Da Catingueira*, uma tela ao fundo começa a servir de cenário para o jogo de luz e sombra, cor e movimento que traz as figuras de um homem e uma mulher montada num jumento, ao mesmo tempo em que o cantadô entoia em melodia lenta o nascimento de Dassanta, acompanhado das cordas do violão que, por vezes, soam sozinhas no espaço da cena. Enquanto as figuras de sombras se movimentam no painel azul e branco, o restante do cenário fica exposto mas pouco visível, aparecendo somente o personagem narrador no centro levemente iluminado pelo projetor e os três instrumentistas à sua direita, dos quais apenas o violonista recebe iluminação suave, enquanto os outros dois permanecem em silêncio e na penumbra, assim como o restante do palco. Desse modo, a visualidade do painel está em evidência juntamente com os timbres coloridos vindos do cantadô e do violão; no entanto, não

apenas é evidenciada a sonoridade que surge de suas sombras caminhantes, mas também a visualidade que surge de seus corpos volumosos, estes iluminados.

Talvez então seja possível dizer que painel, cantadô e violão fazem parte de uma mesma cena, de uma mesma pintura em movimento cuja sonoridade já não pode mais ser limitada da visualidade, mas cada linguagem, a seu modo, desenha no palco o todo de uma *imagem sertão*. O leitor então, ao olhar — ouvindo — os efeitos de sombra e iluminação no painel, bem como cantadô e instrumento, já não poderá saber que pedaço de sua experiência provém exclusivamente dos olhos, e qual é percebida exclusivamente pelos ouvidos. Ele percebe a *imagem* com olhos, ouvidos e pele, uma memória, um afeto, atrelando o ritmo das sombras ao ritmo entoado, as cores do painel às cores dos acordes, timbre das formas, timbre do cantadô, timbre do violão, timbre de figurino e cenário, timbre de latino-americano que assimila e transfigura som e cor, o bíblico e o trágico, subjetividade e realidade social, monumentalidade clássica e material popular, modelo, cópia.

De outro lado, quando vemos as linhas corporais que delineiam os dois homens a levar a rede em *Enterro na rede*, seus contornos pretos e grossos indicam, de maneira esboçada e desproporcional, a posição de uma andança sofrida, porém forte: as pernas parecem mover-se com esforço e de maneira cadenciada. De acordo com Teo, nos quadros em que Portinari se propunha a expor uma corporalidade musical, “a individualidade era abolida, bem como os rígidos valores gestuais da elite europeizada, em prol de um corpo flexível, plástico, que tende ao movimento. Não qualquer movimento, mas o movimento estético, da dança, dos símbolos de cultura.” (TEO, 2011, p. 270).

Nesse sentido, interessante notar que os dois homens estão na mesma posição do movimento de caminhada, com os dois pés no chão, uma perna na frente da outra e joelhos parcialmente dobrados — como se executassem uma dança sincronizada ao pisar no mesmo tempo do compasso. Quase como em espelho, as pernas estão invertidas: o primeiro com a perna esquerda na frente e o segundo com a perna direita. Embora se crie a ilusão de um caminhar constante, não se trata de uma marcha rígida, mas de um andar cheio de curvas e desvios, “como se tudo acontecesse em síncopas ritmadas ao som de um samba” (TEO, 2011, p. 272). Aqui, a impressão é de que podemos ouvir os passos batendo na terra descalça em compassos de 2/4, como num baião sofredor e luminescente que por vezes surpreende o espectador numa síncopa inesperada, ou num gesto de resistência que, dançando, sobrevive e sobrevive e sobrevive e sobrevive. Corpo flexível, plástico, que tende ao movimento da dança e dos símbolos de cultura, mesmo quando traçado na rigidez de seus punhos fechados e posturas arqueadas, na rigidez do caminhar ritmado quase em marcha, pois este corpo se

desloca das expectativas numa dança sincopada, num movimento corporal que, surpreendentemente, segue, “apesar de tudo” — imprevisível beleza de pequenos vaga-lumes anônimos, sobreviventes de uma sociedade que os nega, renega, e continua iluminando as grandes *stars*.

Pulso em síncope inesperada, ainda, nas pinceladas que parecem ter sido realizadas de maneira bruta e desordenada, quase como aquele baião que parece — e apenas parece, como as pinceladas — desordenado em seus ritmos sincopados que são, ao contrário, ordenadamente deslocados do compasso padrão. Pinceladas vigorosas e grossas, talvez tão agressivas quanto o contexto social que se atrela a tal *imagem* e aparece como textura, volume e cor no próprio traçado dos corpos, trazendo à pintura um tom de angústia, de desespero e dor. Tais formas buscam no fundo da sociedade aquilo que ela recalca, e o colocam diante do espectador. Ao olhá-las, ele é olhado de volta por algum realismo que foge à realidade tão impetuosamente quanto as mãos em traços grossos e difusos e linhas inacabadas, erguidas ao céu como a clamar pelo fim de sua dor: mãos concretas e abstratas, traços figurativos, traços desfigurados. Nas palavras de Fabris:

O artista e o artesão imbricam-se nele [Portinari], levando-o a experimentar todos os processos técnicos, mesmo os alheios, a desvendar os segredos do metiê, sem se esquecer, no entanto, de emprestar a suas experiências um sentido poético próprio, de conferir a todas elas aquela qualidade que Mário de Andrade denomina “instintiva humanidade”. (FABRIS, 1996, p. 154)

E nessa experimentação de “processos técnicos” e “sentido poético próprio”, ou, em outras palavras, nessa assimilação e transfiguração — conversa potente de modelo e cópia, padrão e variação —, os pés dos homens batucam o solo enquanto a mulher, ajoelhada e de costas para o primeiro plano da tela, deixa à mostra o contraste entre a proporção rítmica de sua camisa — em linhas retas que se cruzam como num xadrez envelhecido — e a desproporção no desenho de seus pés. Além disso, seus gestos monumentais imprimem tal dramaticidade à *imagem* que contrasta com a cadência ordenada da camisa e do movimento dos dois homens.

As curvas de seu corpo não estão em evidência, nem tampouco é aparente sua expressão facial. Não sabemos se ela grita, chora, ora ou canta um lamento áspero de dor. Aqui, o que chama atenção são os pés caminantes e a gestualidade corporal: ajoelhada com as mãos erguidas ao alto, mãos que por vezes parecem mesmo um esboço. Já os pés, de dimensões monumentais, trazem à cena um aspecto monstruoso e assustadoramente real. Fabris explica que a deformação anatômica, característica recorrente elaborada pelo pintor no

traçado de pés e mãos, traz às telas tanto um símbolo de suas concepções sociais quanto certas memórias de infância, o que é narrado por ele no texto autobiográfico de 1957:

Impressionavam-me os pés dos trabalhadores das fazendas de café. Pés disformes. Pés que podem contar uma história. Confundiam-se com as pedras e os espinhos. Pés semelhantes aos mapas: com montes e vales, vincos como rios. [...] Pés sofridos com muitos e muitos quilômetros de marcha. Pés que só os santos têm. Sobre a terra, difícil era distingui-los. Os pés e a terra tinham a mesma moldagem variada. [...] Pés que inspiravam piedade e respeito. Agarrados ao solo, eram como os alicerces, muitas vezes suportavam apenas um corpo franzino e doente. Pés cheios de nós que expressavam alguma coisa de força, terríveis e pacientes.” (PORTINARI, 2001, pp. 52-53).

Pés que cantam e contam uma história e cuja história quase se confunde com a memória dessa *imagem-sertão* por onde caminham. Os pés e a terra: pés que dizem a terra, semelhantes a mapas que a terra imprimiu. Pés que dançam a expressar uma dureza flexível e terrível e paciente de uma humanidade e de uma terra — ambas cheias de vales, serras, pedras, rios. Pés moventes na andança pela sobrevivência, fugazes como vaga-lumes, resistentes, enfim. Não poderiam ser pequenos nem tampouco lisos, afinal “O pé descalço do enxadeiro não pode ser comparado com os pés feitos pelos pintores europeus, porque na Europa os camponeses andam calçados.” (FABRIS, 1996, p. 89). Pés pirilampus latino-americanos que assustam, afrontam e muitas vezes negam o modelo original, aceitando a prisão do código pictórico como forma de comportamento, e a transgressão da dança, de suas curvas sinuosas, como forma de expressão. Pés que assimilam a terra e a deformam, deformados que são por ela, essa *terra-imagem-sertão* escultora de fortes — quando deles era esperado cair, surpreendem com seu movimento de sobrevivência inesperada.

Os caminhos do olhar atrelam as figuras aos planos de profundidade da tela, em especial ao que parece ser o relevo ao fundo. Ali visualizamos áreas geometrizadas recortadas de curvas irregulares, sugerindo morros, vales, vincos e rios por onde esses pés podem ter caminhado antes de chegar ao primeiro plano — de onde vieram, para onde vão. Tais padrões causam sensação de um ritmo que, assim como a andança dos homens, segue “rumo ao infinito com o aprofundamento do espaço perspético” (TEO, 2011, p. 272).

Então, é como se ouvíssemos o som de uma flauta em sinuosas a pincelar em linhas agudas e tensas “os perfis das serras, em ribombos que ecoam nas altas escarpas e grotões, onde a pastora de cabras solta a voz pelos êrmos dos pastos não demarcados” (p. 17). No plano imaginativo de uma leitura comparada, essas serras que testemunham a tragicidade de

Enterro na rede ouvem também o lamento de Dassanta pela vida tirana “só de andança”, vida de “pastora piligrina” que vai guardando as cabras do pai até a chegada da próxima seca.

Tal relevo é desenhado em linhas retas e curvas, em padrões que imprimem ritmicidade quase geométrica à *imagem*, pinceladas densas, visíveis na paleta dominada por tons terrosos e cinzas, os quais ressaltam o aspecto dramático da cena. Relevo desenhado também na melodia sinuosa de uma flauta transversa, na penumbra de um palco. Geografia perceptível a partir dos olhos, ouvidos e dos tantos sentidos compositores dessa *terra-imagem-sertão* entoada tanto pela voz aguda de uma pelegrina que nela lamenta e caminha em busca de sobreviver, nos acordes de *Auto da Catingueira*; quanto pelos pés de uma pelegrina que nela também lamenta e caminha em busca de sobreviver, nas cores de *Enterro na rede*. Voz e pés que “podem contar uma história”, que expressam uma terra e expressam “alguma coisa de força, terríveis e pacientes.”, tais quais vaga-lumes dançantes na andança de viver — exibem sua força na fugacidade do movimento inesperado que é continuar e continuar e continuar...

É como se homem e terra caminhassem no mesmo ritmo, rumo ao infinito e “apesar de tudo”.

E enquanto o narrador de *Auto da Catingueira* assume diferentes olhares ao longo da encenação, o *narrador*²² de *Enterro na rede* assume, numa única cena que é também muitas cenas, diferentes timbres que estão contando, cada um de seu ponto de vista, a história daqueles *Retirantes* — vozes que talvez possamos associar, ainda de maneira metafórica, às perspectivas ligadas às noções de modelo, cópia e margem que tingem de “sociedade ocidental” a maneira pela qual percebemos tal *imagem*.

Esse *narrador* é composto de diversos pontos de vista, desloca-se entre a deformação pictórica característica dos movimentos de vanguarda e a figuratividade da temática regional, plasticidade e narratividade. E se o narrador elomariano intercala “linguagem sertaneza” e modalidade culta da língua, a *imagem* de Portinari caminha entre obediência à linguística da pintura e sua quebra numa poética singular, contando-nos uma história a partir de um lugar de olhar que é também uma linguagem do sertão e de fora dele: uma linguagem desse *sertão-entre-lugar* a narrar opressão, aridez e dor em contornos negros, cores fechadas e texturas pesadas, num ritmo plástico que dialoga tanto com um ritmo narrativo quanto com um ritmo musical e torna a tela uma sinfonia de tonalidades graves e escuras.

²² Apropriando-me do conceito de “narrador”, deslocando-o provisoriamente para que “Enterro na rede” me possa contar uma história. Refiro-me à dicção, à linguagem, à expressividade trazida à tela de Portinari numa poética, ética e estética que a tornam singular e, por isso, narram sua história.

Também podemos imaginar que esse *narrador* de Portinari transita entre canto e fala ao contar uma história — a temática dos *Retirantes* — e ao mesmo tempo deslocá-la através da deformação plástica, de modo que as formas se tornam quase esboços de alguma coisa que aponta para um tema sem deixar de apontar, a cada instante, para a linguagem pictórica na qual esse tema é proposto, bem como para sua transgressão. Tal linguagem pesa e acena para o espectador quando ele vê os rostos informes dos dois homens, os quais, ainda assim, não se calam de exibir e cantar sua dor em traços e cores. Pesa e acena para o espectador quando ele percebe a mulher ajoelhada à direita, quase parecendo um borrão de pinceladas vigorosas e linhas grossas a expressarem, entre dizer e não dizer, cada fio de tensão e de crença daquele gesto corporal. E assim tal *narrador* conta em verso e prosa essa figura de joelhos e mãos unidas a clamar em sua fé, desfigurando-a em maneira de canto para melhor dizer da profundidade de sua dor. Fabris nos explica que, em *Enterro na rede*, a deformação é mais expressiva que nos demais quadros da série: “...as figuras parecem ser apenas esboçadas, articulam-se num puro ritmo plástico, como no caso da mulher ajoelhada à direita, e são contidas por um vigoroso traço negro que realça seu aspecto tosco e regressivo.” (FABRIS, 1996, p. 114).

Talvez então também possamos desenhar para a tela diferentes *camadas narrativas*, como se uma voz — um olhar — viesse dentro da outra. Numa camada vemos um *narrador-observador* que exibe a *imagem* em terceira pessoa, num lugar de olhar “estrangeiro” — voz estrangeira por falar linguagem “padrão”, linguagem pictórica ligada à tradição da pintura, à técnica, aos movimentos de vanguarda, cunhada no seio cultural da metrópole. Noutra camada, temos um *narrador-cantadô*, contando a *imagem* a partir de um “sentido poético próprio”, de uma “instintiva humanidade”, na perspectiva de um *personagem* que é também um pintor e um leitor, ambos a contarem em linguagem de ritmo e cor as memórias que viram, ouviram ou sonharam de uma realidade e de um imaginário social, histórico, cultural. Tal *narrador* desenha em *linguagem latino-americana*, e nessa linguagem pensa e se expressa, vivendo tal *entre-lugar* de maneira intrínseca, em cada gesto de seu pincel.

E assim, nessas duas camadas que se misturam e se tensionam, vislumbramos duas vozes constitutivas de um mesmo *narrador*: *narrador-estrangeiro* atrelado a uma determinada tradição pictórica e *narrador-cantadô*, falante daquela mesma língua da pintura, mas transfigurada, remexida e revirada até se tornar algo diferente, coisa latino-americana atrelada a um projeto modernista, a um ideal nacionalista e a um imaginário regional. Tal *narrador*, então, é composto de diferentes perspectivas sob as quais *Enterro na rede* nos “conta uma história” — *narrador-vaga-lume* que vive as cores nacionais entranhadas em sua

própria forma de ver o mundo e desenhá-lo, mas que, ao fazê-lo, utiliza como matéria-prima tonalidades do modelo etnocêntrico misturadas com outras tantas tonalidades que lhe conferem o colorido singular. *Cantadô-entre-lugar-vaga-lume* sobrevivendo pequeno, sempre intermitente, sempre dinâmico. Essa voz, composta de muitas vozes, tem como potência de brilho a ritmicidade singular de sua andança, impulsionada tanto pela assimilação de alguma matéria modelo quanto pela transformação dessa mesma matéria em intensidade que pulsa nos seus pés.

Musical, narrativo e pictórico parecem então modos de olhar para uma mesma *imagem* e, ao invés de se isolarem, cada qual em sua classificação, atrelam-se de tal forma que já não conseguimos mais separar em cada plano de profundidade o que é apenas visual e o que é apenas sonoro, o que é figura, o que é forma, o que é somente ritmo, o que é somente textura. Nesse sentido, Fabris explica que no contexto do trabalho de Portinari: “ ‘Contar uma história’ não significa cair no imitativo, dar realce a apenas um dos elementos da velha disputa forma/conteúdo: ‘espírito’ e ‘técnica’ são elementos indissociáveis na obra de arte...” (FABRIS, 1996, p. 117). Mais à frente, a autora continua: “A partir desses elementos, configura-se o significado final que Portinari atribui ao ‘contar uma história’: o artista deve tornar-se intérprete do povo, mensageiro de seus sentimentos, desejar a paz, a justiça, a liberdade, a participação de todos nos prazeres do universo.” (FABRIS, 1996, p. 118).

Talvez então seja possível dizer que os *Retirantes* e o imaginário, a geografia, o ritmo e o contexto, as linhas e as cores fazem parte de uma mesma melodia que não se estende no tempo, visto que apresentada num átimo aos nossos sentidos, mas cuja percepção se prolonga para muito antes e para muito depois desse pequeno instante, sendo cada olhar que para a tela lançamos algo como um compasso que se vai repetindo e variando a cada vez que olhamos de novo, e de novo, e de novo: dessa maneira ela nos conta sua história.

Nessa pintura imóvel e tão movente, visual e musical já não se separam e, no entanto, produzem intensidade a partir da força de suas tantas tensões: cada linguagem, a seu modo, compõe na tela uma mesma *imagem-sertão*. O leitor então, ao olhar — ouvindo — o movimento de andança dos dois homens e a dança de pinceladas sinuosas que contorna seus corpos, já não poderá limitar de maneira definitiva o pedaço de sua experiência que provém dos olhos, e aquele que é percebido por meio da lógica dos ouvidos. Ele ouve a *história* contada pela *imagem* com olhos, ouvidos e pele, uma memória, um afeto, atrelando o ritmo do relevo ao ritmo da caminhada, as curvas do chão às curvas dos pés, timbre das formas, timbre da expressão, timbre do traço vigoroso e negro, nuances e texturas, timbre de latino-

americano que assimila e transfigura musicalidade e cor, o regional e o trágico, subjetividade e realidade social, monumentalidade clássica e material popular, modelo, cópia..

Assim, aquilo que chamamos tão provisoriamente de *narrador* de *Enterro na rede* consiste nessa figura composta de diferenças a nos contar uma história que é ainda muitas histórias de algum pirilampo anônimo que caminhou nas terras dessa *imagem- sertão* e nelas silenciou, velado por suas mulheres, carregado por dois homens numa rede que esconde seu corpo musical, sua expressão dolorida, sua forma cadenciada em maneira de verso, seu nome.

Todas essas experiências clandestinas se dirigem — tanto mais imperiosamente por terem sido, primeiro, coibidas — aos povos que poderão ou estarão dispostos, em determinado momento, a ouvi-las. Todas são atos políticos fundados sobre a “comunidade que resta”. Todas “se ligam ao povo pelas raízes mais profundas...” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 150)

Corpo-imagem-entre-lugar clandestino, oculto, que jaz inerte sob o mesmo brilho fugaz no qual viveu, longe das luzes ofuscantes do poder e, no entanto, ainda emitindo seus sinais intermitentes: “Sobrevivência dos signos ou das imagens, quando a sobrevivência dos próprios protagonistas se encontra comprometida.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 150)

Existe, no entanto, uma diferença capital entre a experiência clandestina à qual Didi-Huberman se refere e aquela que vislumbramos no trabalho de Portinari: enquanto o primeiro fala de uma produção anônima que surge do próprio solo de experiência vivida, o trabalho de Portinari surge no solo do latino-americano, a falar de, entre arte e artesanato, a absorver algum feixe dos holofotes da metrópole e transfigurá-lo em seu próprio contexto. Seu conhecimento da técnica e da cultura dominante, aqui, “é concebido como uma forma de produção.” (SANTIAGO, 2019, p. 24), e sua legibilidade, muitas vezes, restringe-se àqueles que compartilham desse mesmo conhecimento. Talvez por essa razão, a produção portinariana se encontra, em geral, longe do alcance de um público mais amplo, muitas vezes restrita a espaços utilizados pelo poder político e financeiro, de difícil acesso às pessoas em geral, o que se tensiona com seu ideal de produção, movido pelo projeto de busca por uma “socialização da experiência artística” (FABRIS, 1996, p. 118).

Assim, embora as reflexões de Huberman sejam produtivas para pensar *Retirantes*, bem como *Auto da Catingueira*, o filósofo — intelectual francês — fala da arte e da *imagem* tendo como fundamento principal seu próprio contexto sócio cultural, histórico e filosófico. Em outro lugar — ou *entre-lugar?* — encontramos Portinari e Elomar, intelectuais brasileiros cujas produções voltam o olhar para a tragédia do povo — para o brilho intermitente dos

vaga-lumes em meio à escuridão — e, contudo, costumam ser experienciadas bem em meio aos grandes holofotes do reino e da glória.

No *contexto-entre-lugar-latino-americano* em que escrevem suas imagens, para torná-las visíveis, legíveis, precisam dialogar diretamente com as formas, os signos, as cores e acordes do mundo colonizador, naquilo que Santiago explica como uma “...recusa do ‘espontâneo’ e a aceitação da escritura como um dever lúcido e consciente...” (SANTIAGO, 2019, p.24). Tal entre-lugar, já significando pequena incandescência de vaga-lume num mundo constituído de centros e margens, torna-se *imagem* sobrevivente na medida em que reivindica o direito à palavra “à experiência dos povos nas formas de sua transmissão” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 151). Sobrevivência essa expressa na “liberdade de fazer aparecerem os povos apesar de tudo, apesar das censuras do reino e das luzes ofuscantes da glória (isto é, quando o reino mergulha tudo na escuridão ou quando a glória só se utiliza de sua luz para melhor nos cegar)” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 151).

Aí então, em algum *lugar entre* dominantes e dominados, os dois artistas se movimentam a buscar em sua arte — na musicalidade visual, na visualidade musical, nas cores, acordes e corpos — uma forma de transmitir a pequena-grande beleza dos povos vaga-lumes, de sua potência de *imagem-sertão*, de sua *imagem* potente que vem desse *agir apesar de tudo* e da liberdade de caminhar anônimo em algum lugar distante — e tão próximo! — das lutas de poder: “O que aparece nesses corpos da fuga não é mais do que a obstinação de um projeto, o caráter indestrutível de um desejo. O que aparece é também a graça, às vezes: graça que contém todo desejo que toma forma. Belezas gratuitas e inesperadas...” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 154). Em *Auto da Catingueira*, em *Retirantes* e em *Enterro na rede*, os “corpos da fuga” (ou corpos da retirada) emitem seu brilho incandescente ao obstinarem-se no projeto mais essencial, mais humano, mais primitivo: sobreviver — retiram-se da terra ancestral que é seu chão, sua morada e sua mãe pelo ímpeto de viver. E nesse projeto, o caráter indestrutível de um desejo. Nesse projeto, a graça dessas “belezas gratuitas e inesperadas” que brilham aqui e ali, lá e acolá, sempre que um desejo toma forma.

7 MODOS DE OLHAR JEITOS DE SER SENTIR SER OLHADO VER: *IMAGENS DE SERTÃO*

Janela e espelho: os pintores costumam dizer que, ao olhar, sentem-se vistos pelas coisas e que ver é experiência mágica. A magia está em que o olhar abriga, espontaneamente e sem qualquer dificuldade, a crença em sua atividade — a visão depende de nós nascendo em nossos olhos — e em sua passividade — a visão depende das coisas e nasce lá fora, no grande teatro do mundo. (CHAUI, 2002, p. 34)

Já no início do desafio, o “curreleirinho” deixa o tema e mote em torno do qual duelarão os dois cantadores, o qual é ainda tema do Canto e de *Auto da Catingueira* — “solidão, ilusões e desilusões” da vida à procura da “felicidade individual sem sofrimento acumulado”. Tal é uma busca “inatingível” para os cantadores e heróis, que assim se “formam” ao percorrerem a estrada de desenganos e sofrimentos em que Chico das Chagas vinha caminhando há muito tempo, adquirindo “conhecimentos, vivências e desilusões”, assim como o Cantador do Nordeste, que nela andou dia e noite procurando “aprendê o qui num sabia”.

E enquanto o Cantador do Nordeste faz vista de seu conhecimento e técnica primorosa, deixando a cargo de Chico das Chagas a escolha da modalidade de versos com a qual farão o desafio — “se vamo cantá o moirão/o martelo ô a tirana/ô a ligêra sussarana/parcela de muntirão/ô intonce se ao inviéis/a obra de nove péis/de oite sete ô seis/ô se deiz péis in quadrão” (p. 33) — o tropeiro parece querer alguma cantoria mais improvisada, menos atrelada aos conceitos da técnica que está a utilizar: “Apois sim tá certo vamo/cantá qualqué canturia/num me deito nem me acamo/prá arrotá sabiduria” (p. 33). O termo “sabiduria” parece ser usado no sentido de algum saber teórico, insuficiente para entender toda a simplicidade — e quão complexa! — de seu cantar, trazendo ainda uma crítica à “erudição requintada” exibida pelo Cantador em relação aos gêneros de cantoria da região. O próprio *turuna pachola*, por sua vez, afirma com tranquilidade não conhecer o cantar “erudito”, os “gêneros”, embora cante “tudo que se pode cantar”:

Mostra que mais importante não é conhecer os gêneros de cantoria [...] mas sim, ter andado pela vida, batendo cancela (as porteiras do mundo) e correndo trecho que, por dever do ofício de tropeiro, e pelo espírito libertário e solitário das estradas, ele vinha fazendo há muito tempo, adquirindo conhecimentos, vivências e desilusões. (MELLO, 2011, p. 32)

Nesse sentido, ele também entende profundamente o funcionamento de cada uma dessas modalidades de cantoria, mas de uma maneira que “esse povo inducado” não conseguiria, pois seu conhecimento se dá a partir de sua experiência de viver: “apois prá entendê parcela/martelo ô côco tinan’/tem qui baté mil cancela/na istrada dos disingan’/e ainda prurriba tem/qui sabê sofrè e isperá/mêrmo saben’ qui num vem/as coisa do seu sonhá/na istrada dos disingan’/andei de noite e de dia” (p. 33).

Por outro lado, assim como ele, seu adversário percorreu a estrada dos desenganos, na qual buscou “aprender”: “Na istrada dos disigano/andei de noite e de dia/inludido percurano/aprendê o qui num sabia”. Tal aprendizado, aqui, está atrelado à estrada dos desenganos sem dela se poder separar, ou seja, não poderia ser construído apenas a partir de estudo teórico, já que se realiza na experiência de viver e de cantar enquanto esse mesmo viver é desenhado por alguma luminescência *anônima* e sofredora: “quano eu era moço um dia/arrisulví saí andano/pula istrada da aligria/aligria percurano/curri doido atraiz dela/entrô ano saiu ano/bati mais de mil cancela/na istrada dos disigano...”. Sendo assim, é nessa estrada que ambos os cantadores colhem seus temas, seu jeito de andar e de falar, seu canto e sua canção, as feridas de seu coração e, a partir delas, seu olhar único para o mundo e sua maneira singular de cantá-lo e contá-lo. Cada qual, no entanto, carrega em sua linguagem cancional a bagagem que aprendeu em sua própria estrada do sertão, estrada única e muitas estradas de cada sertanejo, estrada de cada homem e de cada “seu chão”.

O tropeiro, formado na cantoria do sudoeste da Bahia, desenha seus timbres de maneira mais branda, em que o toque de viola e o tom da voz acontecem quase como uma “forma de carícia com o instrumento”:

A cantoria do sudoeste da Bahia é mais amena, mais suave e carinhosa, pois ela é, não fruto de um profissionalismo aprimorado, mas sim de uma malunguice (companheirismo), de um encontro de companheiros nas rancharias (pouso de tropas e de tropeiros) nas funções (festas) e nos momentos de lazer. (MELLO, 2011, p. 31)

Já o Cantador do Nordeste mostra agressividade na aceleração do canto, no jogo sonoro de palavras e rimas, no sentido épico de heroísmo e valentia, o que seria resultado de sua experiência como “cantador profissional”. Essa característica se sobressai ao longo de sua apresentação e de seu mote²³, em que ele acelera gradualmente a entoação, indo de um andamento mais lento, com a melodia alegre da voz acompanhada da flauta, na saudação aos

²³ Primeira fala do cantador no desafio.

donos da casa, até a acentuada aceleração do canto, momento em que os versos passam a soar como um trava-línguas: “O mote aqui desenvolvido é extremamente complexo. Há uma flagrante intenção do cantador profissional ganhar a peleja logo no início, de impressionar os circunstantes e convivas, através de um difícil jogo de palavras de difícil rima e percepção.”

Vemos então desenhar-se na voz do personagem essa bela *imagem* poética em que o sentido quase deixa a cena, dando espaço ao jogo sonoro, entoativo, que desloca a percepção do leitor-ouvinte para uma experiência mais sensorial na qual a cognição demora-se a procurar as relações entre o som das palavras e sua referência no mundo e no canto. Desse modo, o corpo-leitor-ouvinte é chamado a desenhar a cena com frequências, timbres e cores, antes que seus “olhos” consigam imaginar os contornos precisos de uma figura representativa. É o que vemos na brincadeira com as palavras “dum” e “cum”; “cassote”, “cuati” e “saqué”; “com o pote” e “cuô”; “café” e “cua fé”; “xispô”, “xote” e “inxavido”; “cuati” e “quí qui”; “boto”, “bico”, “bato”, “bote”; “qui”, “saqué”, “qué”.

Transcrevo o trecho em questão devido a seu destaque pela potência imagético-sonora, ressaltando que ouvir e ver a performance do ator ao cantá-lo é parte importante da experiência de percebê-lo em sua intensidade:

É a história dum cassote
 Cum cuati e cum saqué
 O cassote com o pote
 Cuô pru cuati um café
 Iantes ofereceu um lote
 Num saco prá o saqué
 O saqué secô o pote
 Deixô o cuati só cua fé
 Di qui dent' do tal pote
 Inda tia algum café
 E xispô sambano um xote
 O inxavido do saqué
 Qui cuati quá qui cassote
 Boto o bico e bato o bote
 O qui é qui o saqué qué

Em seguida, o fio racional de sentido retorna ao palco e a agressividade antes composta principalmente na rapidez do canto e no complexo jogo sonoro, agora se mostra também no âmbito do significado:

Iantes porém aviso
 Sô malvado, num aliso
 Triste ô filiz é o cantadô
 Qui eu apanhá pra dá o castigo
 Apois quem canta cumigo

Sai difuto ô sai dotô

Mais à frente, o Cantador do Nordeste segue atacando em versos seu adversário, como vemos em “Vamo logo mãos à obra/dêxa as bestage de lado/qui a lua já feiz manobra/no seu campo alumiado” (p. 33), momento em que não apenas diminui a relevância do mote do tropeiro, como também o apressa e provoca intencionalmente, com intuito de o desestabilizar: “Esse tipo de provocação quase sempre tem como objetivo irritar o adversário, confundi-lo e tornar com isso o verso mais difícil, devido à exaltação da emoção e dos sentidos.” (p. 32). Em seguida, ele finda as formalidades de apresentação e incita o oponente à luta: “vamo cantá no salão/tô mais riúna qui a cobra/qui traiz no rabo incravado/um invenenado ferrão” (p. 33). Seus golpes são certos em poética ao elaborar nos versos de sete e oito sílabas a relação sonora e significativa entre as palavras “riúna”, “cobra”, “rabo”, “incravado”, “invenenado”; “salão” e “ferrão”.

Interessante ainda notar a diferença entre as performances do tropeiro e do cantador profissional nesse primeiro momento do desafio, em que os dois estão se apresentando e se “inventando” como os personagens que querem mostrar ao público presente na festa da Cabeceira. Assim, observamos as performances de Décio Marques e Xangai ao (re)criarem no palco os personagens Chico das Chagas e Cantador do Nordeste enquanto estes dois personagens se (re)redesenham na cantoria encenada como algum *outro* composto de determinadas características que impressionem e afetem a seu favor os “circunstantes e convivas” presentes, provocando, se possível, os aplausos da platéia. Além disso, os dois bonecos que se movimentam juntamente com os atores são parte indissociável da *imagem* do desafio e de cada um dos personagens.

Nesse sentido, o violeiro do norte entoava os versos de maneira incisiva e vigorosa enquanto as batidas de sua viola acompanham o tom de afirmação e de segurança presente em sua voz. O boneco “Cantador”, por sua vez, exibe a postura ereta, olhar e nariz altivos, além de uma gestualidade que imprime na figura a ideia de confiança. Ao apoiar, por exemplo, o pé sobre um bloco de madeira, mostra descontração quanto ao próprio destino. Como a marionete, o ator também encena uma gestualidade corporal que traz ao imaginário um personagem experiente e seguro de seu conhecimento e desenvoltura na peleja, como vemos nos constantes sorrisos em sua expressão facial mesmo ao cantar o difícil jogo do trava-línguas, na intensa movimentação de olhos e cabeça, sempre altivos, e também nos intensos movimentos das mãos, as quais muitas vezes deixam de tocar o instrumento e acenam expressivamente em direção à platéia.

Já o tropeiro, ao descrever-se como um “cantô sinificante” (p. 31), traz na entoação a sensação de que interroga mais do que afirma, e no toque suave da viola a diferença marcante em relação ao oponente, diminuindo a altura, frequência e velocidade da voz. Mostra na expressão facial e corporal menos sorrisos e movimentos mais contidos. Está sério, o olhar tenso e introspectivo, a atenção voltada a si e ao oponente. Pouco tira as mãos da viola para acenar, talvez apreensivo quanto à própria sina, talvez inexperiente ou menos ousado na lida com o público da cantoria — cantor curraleirinho “sem fama sem atriviment” (p. 31). Note-se ainda o acompanhamento grave do celo trazendo algum componente sombrio de tensão e angústia à apresentação, como um oráculo a anunciar em forma de música o destino de Chico das Chagas. O boneco “tropeiro”, por sua vez, apresenta postura um pouco arqueada ao voltar-se para baixo na altura do quadril, assim como o olhar, bem como o nariz, os quais se voltam para frente, por vezes para baixo, mas não para cima. Embora gesticule como o outro, o faz em maneira mais suave.

Apesar das diferenças, ambos os cantadores simbolizam valores de moral e valentia que colorem o imaginário catingueiro, ligados ao imaginário cavalheiresco e épico. Ambos soam fortes na defesa de seu nome e reputação nos valores culturais do sertão.

E nos toques amáveis do cantador curraleirinho, aos 57:05 min., a *imagem* do início do embate é colorida por duas pequenas “violas” que aparecem centralizadas na tela lado a lado entre os bonecos sentados, como se fossem espadas com as quais será travado o duelo de palavras e cordas. Os instrumentos dirigem-se cada qual para um dos bonecos, que assumem a posição de batalha e aguardam o fim da melodia e começo da cantoria.

Câmera focada no boneco “Cantador do Nordeste”, o qual se movimenta como a ser ele o protagonista da cena ao tocar sua viola: “Pispiemo cum moirão/na obra de sete pés”, diz o personagem na voz de Xangai. Começam então o desafio da cantoria utilizando como arma o moirão, em versos de sete sílabas poéticas, gênero de cantoria no qual os cantadores se alternam na improvisação dos versos até concluírem uma estrofe (PAIVA e GONDIM, 2016, p. 98). Cada estrofe é formada por 7 versos, sendo os versos 1 e 2 trazidos pelo cantador 1, os versos 3 e 4 pelo cantador 2 e os versos 5, 6 e 7 de volta ao cantador 1.

Na poética do *Auto*, chamo atenção para a beleza da narrativa que conta a luta de espadas através da luta de violas, num só jogo de imagens explícitas e latentes que se movimentam no palco na forma de corpo e ritmo, voz, violas e bonecos. Assim, os versos “curtos e incisivos” do moirão parecem feitos por ‘facãozadas’ desferidas por cada poeta “menestrel-espadachim” contra seu adversário, momento em que os dois se estudam em termos de forças, fôlego, conhecimento e erudição: “...como num duelo de espadachins em

seu início, de cuteladas curtas e movimentos ágeis, cada um querendo dar demonstração de suas artes e manhas, de sua agilidade empunhando as 10 cordas.” (p. 34)

Posteriormente, em metalinguagem na estrofe de dez versos, o Cantador profissional muda repentinamente para o gênero “martelo”, caracterizado pelas décimas cantadas com agilidade como num martelar incessante, efeito ainda reforçado pela repetitividade na sequência de acordes, tocada reiteradamente durante a entoação. Aqui, ele parece ter como objetivo intimidar o rival ao aumentar a velocidade de entoação e utilizar, também, versos curtos, de cinco sílabas, diferentemente das 10 sílabas mais comuns nesse gênero de cantoria. Essa improvisação em versos menores intensifica a rapidez das “marteladas incessantes” e a agressividade dos seus golpes: “Deixêmo de lad’/tanta curtizia” (p. 35). Nesse sentido, ainda com objetivo de intimidar, o lutador diz em ritmo ligeiro para o outro se segurar no gênero “martelo” pois ele, como “ventania”, é ágil e forte ao destruir aquilo que lhe for obstáculo. No mesmo tom agressivo se mostram a expressão facial e corporal do ator, o qual se movimenta e gesticula como se pudesse levantar-se a qualquer momento para um embate corporal. No rosto, as sombrancelhas franzidas, olhos quase fechados, nariz e boca ferozes como se quisessem morder

Além disso, podemos notar a presença do céu durante essa estrofe. Toca poucos acordes, com pequena e lenta variação, por vezes parece um único soar incessante e grave no fundo de todo o mote, enquanto o violão e a voz colorem o primeiro plano com rápidos coloridos. Nesse momento, o tom escuro pintado pelo céu traz algo de vilão ao personagem Cantador, como se um componente ardiloso e traiçoeiro vibrasse no ar enquanto ele se apresenta.

O tropeiro segue em “martelo”, nos versos de cinco sílabas poéticas, mostrando sua familiaridade com o gênero. A diferença na paisagem sonora é significativa quando ele começa a cantar, de maneira mais lenta, estendendo no tempo a pronúncia das vogais e, com isso, causando um efeito de passionalização e introspecção. Sua viola soa discreta e suave enquanto a voz sobressai na cena até a entrada do céu, momento em que voz e viola se calam por alguns segundos e o solo do instrumento assume, também em tons macios e claros, o primeiro plano sonoro do palco. Então, os mesmos versos já cantados começam a ser recitados por Chico das Chagas, como para destacar a beleza de sua poesia e a profundidade de seu conhecimento:

Cantadô qui eu invejo
É o ferrêro e a jia
Qui à noite nos brejo

Canta o qui de dia
 Aprendeu nos andejo
 qui inquanto drumia
 seus ólho in merejo
 parado fazia. (p. 36)

A recitação parece também enfatizar que o jeito suave de Chico das Chagas não se deixou intimidar pela agressividade do Cantador profissional. Ele afirma que os cantadores que lhe causam inveja são os sapos ferreiro e jia, os quais cantam à noite nos brejos aquilo que aprenderam de dia, “sem arrotar grandeza ou falsa sabedoria” (p. 36), expondo que mais valoriza o conhecimento proveniente da experiência de viver do que um tipo de saber exibido como forma de oprimir, agredir, conquistar poder ou grandeza.

Na parte cantada, antes da recitação, o curraleirinho se dirige diretamente ao Cantador e, quase de forma irônica — talvez provocativa —, chama-o pela denominação que ele mesmo se atribuiu: “viu seu ventania”. Se o Cantador do Nordeste era “ventania”, pois destruía tudo à sua frente a partir de sua sapiência e agressividade na cantoria, o tropeiro não o invejava, pois reconhecia o valor de uma outra forma de conhecer que não poderia ser objeto de um “ter” — “ter” com intuito de exibir, subjugar e separar quem “tem” e quem “não tem”. Esse saber do sapo ferreiro e do sapo jia, colhido da andança na estrada dos desenganos, só poderia então ser objeto de um “ser” e, fazendo parte de algum “ser” que canta o que vive, o que muitos vivem, é transformado em palavras, rimas e ritmo a construírem e congregarem as diferenças, mais do que destruírem e separarem.

No mote seguinte o Cantador do Nordeste segue cantando em “martelo”, mas modifica a temática, talvez percebendo que a violência e as ameaças utilizadas na estrofe anterior não haviam gerado o efeito esperado de amedrontar o adversário. Aqui ele utiliza diversa estratégia, que é citar elementos de sua erudição para que o outro acompanhe, ou não. Ao contar o sonho que teve acordado, da chuva de fogo e azeite, está citando “uma das grandes fontes do conhecimento profissional da cantoria”, ou seja, o Antigo Testamento: “É comum a esse profissional essas citações, pois fazem parte do seu acervo de erudição e universo de crenças.” (p. 36). Em resposta, Chico das Chagas explica o sonho do Cantador ao citar o Evangelho de São Lucas, atendendo à expectativa de erudição acerca das Sagradas Escrituras e quebrando, mais uma vez, a estratégia do oponente.

Os dois continuam a cantar em “martelo”, o profissional lançando provocações ao exaltar-se a cada verso, agora dizendo-se um “muro intrasponível” enquanto o cello soa em

*pizzicato*²⁴ e a flauta e violão lançam uma melodia animada. O curraleirinho, por sua vez, defende-se em seu conhecimento da estrada de viver e desmistifica, por vezes, os grandes holofotes trazidos pelo adversário para si mesmo: “e o murão caiu por terra/só ficô munturo e pó” (p. 39). Seu canto é acompanhado de uma estranha sonoridade emitida pelo cello, o que traz ao imaginário algo de sobrenatural. A flauta soa aguda num esquema de tons que parecem fazer referência às “trombetas de Jericó”, outro elemento presente na história de Jericó, passagem bíblica²⁵ citada pelo tropeiro: “os soldado c’uas trombeta/tocáro uns tóco de guerra” (p. 39).

Interessante observar que na passagem bíblica, tal como trazida, o toque das trombetas foi capaz de derrubar o maior de todos os muros, “alto, largo, firme e duro”. Ou seja, a história mostra o universo invisível e fugaz do som influenciando diretamente o elemento concreto e simbólico do maior dos muros, que antes possuía aparência de imutável e definitivo na história e na geografia de um lugar — o muro, em sua dureza e imobilidade, que existia com intuito de separar dois lados, dentro e fora, foi derrubado pela vibração movente das ondas sonoras entoadas pelas trombetas de Jericó.

E então é como se a cantoria, realizada em toques de voz e viola, chegasse leve à materialidade simbólica dos muros de uma cultura e uma sociedade, ultrapassando com seu movimento fugaz os grandes holofotes do poder que, em sua aparência extravagante, pareciam intransponíveis ao dividirem “dentro e fora”.

E nesse movimento de ataque e defesa, o Cantador percebeu que Chico das Chagas possuía familiaridade com o “martelo”, o que o levou a mudar para a “parcela”, gênero caracterizado pelas décimas de versos curtos. Aqui, diferentemente dos usuais versos de quatro e cinco sílabas poéticas, o mote foi cantado em 12 versos na redondilha maior, o que vai ao encontro da temática trazida por ele, pois torna a estrofe ligeiramente mais longa e lenta, juntamente com a entoação em menor velocidade, a partir do verso 4. Nos versos 4 e 5 a diferença é marcante, momento e que percebemos a configuração de um estado interior, afetivo, na *imagem* da fonte distante que matava a sede de um amor. A tal tensão passional, vemos atrelar-se a tensão física, acústica e fisiológica, quando o Cantador prolonga a duração das vogais e executa uma inflexão da voz para a região aguda, o que já traz tensão pelo próprio esforço fisiológico realizado na entoação. Essa tensão, então, gera um certo movimento lírico na direção de uma maior intimidade presente no mote. Tal movimento de

²⁴ Técnica de execução em que as cordas são “pinçadas” com os dedos, e não tocadas com o aro.

²⁵ Josué 6-9

passionalização parece ser realizado como artimanha para chamar atenção de Dassanta e comover a platéia.

No último verso, é lançado por ele um tema e um esquema de ritmo, alturas e acordes ao qual o tropeiro retornará alguma vezes durante o desafio: “daindá daindá daindá” (p. 39). Não segue o mesmo esquema de rimas e ritmo dos outros versos e sua significação se expande para muito além daquela explícita no restante da estrofe. Podemos relacioná-la à erva “dandá”, usualmente utilizada na umbanda para afastar energias negativas, como também podemos ver nela a divindade dos rios e da fertilidade “Dandalunda”, na tradição banto, referência comum de ser encontrada nos cantos da região, tendo em vista a miscigenação de culturas e a preservação de diversas tradições no vocábulo e na sonoridade dos cantadores.

A repetição da palavra três vezes seguidas, juntamente com as reiteraões no toque dos acordes do violão, a cada vez, soa como onomatopéia, semelhante àquelas cantadas em músicas de alguns países africanos, talvez reproduzindo certo tipo de ruído, talvez o barulho da serpente do amor, ou do amor da catingueira, talvez reproduzindo o som da fonte e da cancela que ficaram distantes, o som das mazelas trazidas no peito de cada “cantadô errante”, o pulso de um “coração mais discrente”, ou as batidas dos pés no chão ao caminharem nessa estrada dos desenganos, estrada de cantadores, do homem e do sertão.

Chico das Chagas, em resposta, elabora uma estrofe de 31 versos recusando-se a cantar a “parcela”, já que sobre ela pairaria o peso e a tradição de ser causadora de tragédias e infelicidade. Ele conta, então, mais uma história, a qual não foi trazida da tradição escrita, mas da oral: informações que foram “recolhidas nas conversas ao pé do fogo, e povoaram sua vida e infância de tropeiro”. (p. 40). Observe-se que não apenas nessa estrofe mas também na seguinte elaborada pelo cantador, ele atribui à tradição oral, transmitida de geração em geração, de ouvido a ouvido, a mesma relevância e seriedade atribuída à tradição escrita, trazendo as duas em seus cantos como sendo constitutiva de seu conhecimento e experiência, mesmo havendo nelas elementos “do invisível e do mal assombrado”, comuns na realidade das histórias nas cantorias sertanejas. Ele conta, ainda, como se estivesse estado presente nas ocasiões em que os eventos narrados aconteceram: “cunhici um cantadô/distimido e valente” (p. 40) e “sempre qui sô cunvidado/lembro certa ocasião” (p. 41).

Em movimento contrário ao realizado pelo Cantador do Nordeste, talvez propositadamente, com intuito de diminuir a importância do mote do oponente, o curraleirinho começa seu dizer cantando a maioria dos versos em maior velocidade e de maneira mais cadenciada. O Cantador do Nordeste, então, talvez em mudança de estratégia, segue na mesma direção do canto cadenciado ao propor que cantem a “perguntação”: “quero

num voltado intêro/o qui lhe vô priguntá...” (p. 41). Nessa estrofe, ele lança um tema melódico e rítmico, em compassos de 4/4 e versos de 4 sílabas poéticas, que terá seguimento na fala seguinte do tropeiro, a qual se afasta ainda mais da passionalização e traz como recurso a dominância da tematização, repleta de estímulos somáticos produzidos pelos pulsos das consoantes e com entoação das vogais realizada de maneira mais rápida, sem prolongamento, o que traz ao canto uma atmosfera mais descontraída e bem humorada.

E na interdependência entre som e sentido, também é “extremamente humorada” a letra da estrofe de Chico das Chagas, seja na *imagem* do cavaleiro entrando no salão enquanto cantavam a perguntação, seja na do sanfoneiro correndo com a sanfona pendurada no paletó enquanto a “riúna malsombrada” tocava uma só nota. Ele parte, de maneira divertida, para o invisível e sobrenatural que povoam a memória oral de sua cultura com histórias de assombração, de objetos e instrumentos musicais que se movimentam sozinhos e “...são comuns na tradição da caatinga. Crianças e adultos — geralmente ao pé do fogão de lenha na cozinha da casa — arrepiam os cabelos com o desenrolar dessas histórias que compõem o seu universo lúdico e mágico.” (p. 40).

No canto seguinte, o Cantador do Nordeste subestima a presteza do curraleirinho na cantoria e lança para ele, em redondilha maior, um conjunto de perguntas que devem ser respondidas “num só fôlgo respostado”, ou seja, respondidas conforme perguntado e num só fôlego, de imediato.

Como a retrucar a provocação do Cantador do Nordeste acerca de seu canto, o tropeiro responde de imediato e em versos de sete sílabas poéticas as perguntas que lhe foram feitas. Ao identificar a mulher ao seu lado, a paisagem sonora modifica-se de modo a *traduzir* toda a magnitude que Dassanta possui no *Auto*, na vida de Chico das Chagas e na natureza do sertão. Por ela, o tropeiro “violêro malsinado” vai morrendo a vida inteira, como se seus destinos anunciados durante todo o *Auto* se cruzassem e se consumassem no momento final, ponto para onde os dois estariam caminhando, na estrada dos desenganos, desde o momento em que se encontraram: “Aqui, o *Auto* atinge um dos momentos de maior sensibilidade poética, musical e literária, através do canto plangente, nostálgico de musicalidade e sonoridade, do canto e do verso, da descrição musical de Dassanta e seu significado para o cantador...” (p. 42)

Da tematização vai pra passionalização, tensão acústica, fisiológica e da *imagem*. Presenã do invisível e mal assombrado, oráculo a preannunciar destino.

Então perguntamo-nos, mais uma vez: pelos olhos de quem Dassanta está sendo vista? Que olhar é esse que atribui à heroína tamanha intensidade, tamanha potência para afetar seus

cantadores e seus narradores? Que pincel é esse que tingem de tragédia a história da catingueira? E se o tropeiro anuncia a companheira como sua vida e também sua “sina perdedêra”, a voz do ator caminha em direção aos agudos em um significativo prolongamento de algumas vogais específicas, como /a/, de “bucado”, e /ê/, de “gemedêra”, por exemplo. Assim, o trecho absorve toda a tensão acústica dos agudos, assim como toda a tensão física realizada pelo cantor nessa entoação. E a mesma tensão é experimentada na sensorialidade do ouvinte enquanto ele (re)desenha em vermelhos vibrantes a *imagem* da tensão passional despertada por Dassanta em Chico das Chagas, no Cantador do Nordeste, em algum narrador, algum escritor, algum espectador. Som e sentido, sensorialidade e cognição, tornam-se assim faces inseparáveis de uma mesma experiência de imaginar sertão. (p. 57)

E se afirmo com certa segurança que minha experiência de ouvinte colore em vermelhos vibrantes os versos cantados pelo tropeiro: “derna qui vi ela eu vejo/qui andano andad’ e andêjo/violêro malsinado/vô morrendo a vida intêra” (p. 43), refiro-me a essa relação íntima que se estabelece entre os tantos sentidos de nosso corpo e os sentidos de um texto, de uma música, de uma cena. A partir dessa relação, atribuímos significância à obra ao mesmo tempo em que somos (re)significados por ela — percebemos e (re)desenhamos com nossos próprios traços as imagens visuais, sonoras, táteis, tão reais e tão ficcionais quanto as histórias contadas ao pé da fogueira, transmitidas de boca a boca, de memória a memória, povoadas de invisíveis e imaginários.

Chego, novamente, àqueles mesmos questionamentos que percorrem de diferentes maneiras os capítulos desta Tese: “O que é *imagem*?”; “O que é *ver*?”. Aqui, quero expandir o quanto conseguir essa noção para pensar não apenas na atividade sensível realizada pelos olhos, mas em direções para onde as diversas nuances do “ver” podem nos levar. A questão me remete às reflexões trazidas na epígrafe acima, retirada do texto de Marilena Chauí, *Janela da alma, espelho do mundo* (2002). Nele, a autora explica os “olhos” como *janelas* e como *espelhos*: “Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si.” (CHAUÍ, 2002, p. 33). Nesse sentido — olhos janelas e olhos espelhos — o limiar entre real e imaginário torna-se tão concreto e tão fugaz quanto uma onda de som em sua realidade inquieta, dinâmica, invisível. Pois, realistas que somos, ainda assim acreditamos que o visível está repleto de invisíveis a nos olhar e, desse modo, não conseguimos delimitar com precisão *nós* e o *mundo* — que parte da *imagem* percebida foi escrita em nós pelo fora e que parte dela foi escrita de nós para fora?

As histórias orais, então, perpetuadas na voz de cada narrador, de cada cantador que as ouve, rememora e transmite a mais alguém, não poderiam funcionar sem o colorido vivo dos invisíveis, dos “mau assombrados”, reais e imaginários na medida mesma de cada potência imaginativa dos “olhos” que estão a ouvir. “Olhos” que ouvem, guardam, e no movimento de resgatar da memória, imaginam as imagens que irão contar, transformando-as em algo mais que é novo e é velho e existe em vai-vém entre realidade e ficção — duas singularidades que se enlaçam nesse espaço das contações.

E se acreditamos que as coisas existem porque as vemos, e que as vemos porque existem, essas tantas coisas estão cheias de espaços silenciosos que vemos e não vemos, e então reescrevemos a partir daquilo que somos, de nosso corpo, memória, cultura, história. Não sabemos ao certo, assim, que tonalidades são trazidas por cada coisa aos nossos olhos e que tonalidades são atribuídas a cada coisa por nosso olhar singular. Como explica Chauí:

Cada vermelho é um mundo e há o mundo do vermelho entre as cores. É modulação do sensível, cristalização momentânea do colorido. As coisas são configurações abertas que se oferecem ao olhar por perfis e sob o modo do inacabamento, pois nunca nossos olhos verão de uma só vez todas as suas faces (totalidade visual que o olho do espírito imagina ver porque dela se apropria pelo conceito). As coisas são profundas, enlace de cor, volume, rugosidade ou lisura, dureza ou moleza, superfícies móveis que se cruzam com odores, sabores, toques. Visíveis tecidas de invisibilidade: a profundidade não é terceira dimensão do espaço, é o invisível da visibilidade, aquilo sem o que não vemos e sem o que nada seria visível; ... (CHAUÍ, 2002, p. 58)

Nesse sentido, a tensão passional entre Dassanta e o tropeiro, bem como a tensão física e acústica percebida na entoação do cantor, tingem-se desse mundo do vermelho vibrante numa concretização efêmera dos tantos movimentos sensoriais e cognitivos que acontecem durante a atividade de “olhar” para *Auto da Catingueira*. Nessa atividade, “ver” assume a dupla instância de espelho e janela. É no encontro dos dois, em algum lugar entre leitor e mundo, ambos profundos e mutáveis, ambos visíveis tecidos de invisibilidade, que uma *imagem* se forma, e se (re)forma, e se (re)forma, e se (re)forma, incessantemente. Cada uma de suas faces tão fugaz quanto cada “cristalização momentânea do colorido”, tão aberta quanto cada olhar que a vê.

E se as *imagens* são assim profusões de cores, volumes, rugosidades e lisuras, durezas e molezas, odores, sabores e toques — superfícies sempre móveis e sempre compostas de profundezas inacabadas —, o que nossos olhos vêem é um pequeno instante de um movimento infundável e uma pequena perspectiva de um universo que tem tantas dimensões

quantas pudermos enumerar. O “olho do espírito”, explica Chauí, imagina “ver”, de um lance, todos os tempos dessa eterna cinesia e todos os ângulos desse vasto campo de visão, pois acredita possuir a totalidade visual uma vez que sabe o “conceito” — como se “ver” fosse “olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento” (CHAUÍ, 2002, p. 35). Sob tal perspectiva, *ver* e *ter conhecimento* significam apropriar-se de algo pelo *conceito*.

Mas o conceito mais amplo só poderá sempre e a cada vez dizer da coisa para onde se olha — ele não considera os tantos invisíveis que se desenham e se transformam na coisa olhada a cada novo olhar. No entanto, “Quem olha, olha de algum lugar” (CHAUÍ, 2002, p. 35), e tinge de si a coisa vista, em todas as metamorfoses e profundezas de cada si. O conceito, nesse sentido, antes de abranger a completude da *imagem*, torna-se uma das faces de muitas que esta *imagem* pode assumir.

Ao falar em “olho do espírito”, a autora parece referir-se ao avanço de algumas tendências no tocante à construção de conhecimento e ao estudo das artes, filosofia e ciências que há muito já existiam e que se fortaleceram quando da “passagem das Luzes ao século XIX”. Ela traz esse contexto especificamente no que diz respeito à cisão que se operou entre o olhar e o mundo e entre os “olhos do corpo” e o “olho do espírito”, ou seja, quando alguns campos da cultura moderna ocidental passaram a reduzir toda a estranha *experiência de ver* à *explicação racional* dessa experiência, negando as traquinagens da *percepção* para enxergar tão somente a bem-comportada *atitude analítica*. O pensar, sob essa perspectiva, teria a função de neutralizar “tudo quanto, na visão, seria rebelde e irreduzível à inteligência.” (2002, p. 45), ou seja, neutralizar tudo o que é classificado por essa forma de pensamento como “ilusão” — aquilo que, na visão, resiste ao intelecto.

No mesmo sentido Didi-Huberman aponta quando descreve um discurso de *ciência* fundado sobre a certeza de que a representação legível é produto de uma correspondência exata entre a realidade e o intelecto, como se fosse um espelho exato a traduzir todas as imagens em conceitos e todos os conceitos em imagens, como se tudo se encaixasse com perfeição no discurso do saber: “Pousar o olhar sobre uma *imagem* da arte passa a ser então saber nomear tudo que se vê — ou seja, tudo que se lê no visível.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11)

Momento em que a experiência erótica do ver, na qual o olhar para o mundo e a construção de conhecimento passam necessariamente por cada corpo individual, é subjugada pela visão analítica, em que o olhar para o mundo e a construção de conhecimento acontecem antes a partir da prática intelectual, da categorização e do método científico estrito, universalizante.

Um caso exemplar da conjuntura citada está na descoberta e difusão do telescópio, visto então não apenas como instrumento para aumentar o tamanho dos objetos, mas principalmente como instrumento para corrigir a “visão”, ou melhor, as profundezas e estranhezas de cada olhar singular:

Assim, a imagem visual será objetivamente verdadeira quando e somente quando o telescópio corrigir a imagem subjetiva ilusória, isto é, aquilo que nossos olhos não equipados vêem. O essencial do telescópio não é que aproxime ou aumente objetos, mas que transforme o próprio ato de ver, fazendo-o resultar do ato de conhecer, depositado no instrumento. O *perspicillum* cria o olhar perspicaz, separando os olhos e a visão, fazendo desta o modelo intelectual daqueles. (CHAUI, 2002, p. 55)

Trata-se de uma correção intelectual do ato de *ver*, exorcizando-o de todas as *ilusões* perceptivas a fim de que a coisa vista possa ser aproveitada e apropriada pelo discurso científico, escrita e transmitida aos pares que estão “iniciados à palavra”²⁶ e ao método das ciências. O olho, então, para que não introduza desordem no real, deve se tornar subjugado ao pensamento e à palavra, em especial à palavra escrita.

Porque, como transmitir e conservar em linguagem apropriável toda a complexidade de uma única *experiência de ver* quando a *imagem* produzida pela visão é tão efêmera e intransferível? Contexto moderno e contexto contemporâneo, afinal: como apropriar-se do mundo e transformá-lo naquilo que melhor convém senão afastando-o da *experiência sensorial e singular de cada ver*, a fim de moldar todos os olhos a um discurso, de acordo com certo interesse, para que cada olhar veja, do mundo, apenas o discurso que se quer dizer?

Assim, tal “olhar” é produto da divisão dicotômica entre aquilo que se convencionou classificar como “corpo” e o classificado como “espírito”. É dito “do espírito” porquanto pretende-se enunciado tão somente pelo “pensar”, construindo conhecimento a fim de “ver” com o intelecto, sob a condição de não “ver” a partir da carnalidade de sua existência.

E no entanto o olhar sensorial, bem como o olhar cognitivo — os dois. Pois, na verdade, como separar com exatidão dois tempos de uma mesma ação? — acontecem antes num corpo sensível que não é mero receptáculo passivo de estímulos, sejam eles sensoriais ou cognitivos:

Entre as coisas, há uma, extraordinária, cuja peculiaridade está em ser sensível como as outras, em poder ser sentida como as outras, mas, diferentemente das outras, em

²⁶ Trata-se de uma expressão que aparece em citação feita por Chauí (CHAUI, 2002, p. 48), retirada de O Nascimento da Clínica, de Michel Foucault.

ser também sensível para si: nosso corpo, “sensível exemplar” porque sensível para si, porque se sente ao sentir que sente. Corpo cognoscente e reflexivo, móvel, movido e movente, mas também se movente; tangível, tangido e tangente, mas também se tangente; ouvível, ouvido e ouvinte, mas também se ouvinte; visível e visto, mas também vidente que se vê a si mesmo vendo. Somos parte do mundo, contamos nele e para ele, e é nosso parentesco carnal com ele que nos faz ver. (CHAUÍ, 2002, p. 59)

“Quem vê, vê de algum lugar”, e primeiramente vê de um corpo que é vidente e é também uma coisa visível cercada por outras coisas visíveis, um corpo que é também uma *imagem* que imagina. Os olhos atrelam interioridade e exterioridade, desenhando nossos movimentos a partir dos movimentos das coisas, e os das coisas a partir dos nossos, sejam eles físicos ou mentais — e não são sempre, na realidade, ambos acontecendo simultaneamente? Experimentamos o “ver” como essa bela reversibilidade entre dentro e fora, cada qual sujeito e objeto simultaneamente, “a visão fazendo-se das coisas para nós e de nós para elas” (CHAUÍ, 2002, p. 59).

Espelho e janela. Entrar em si e sair de si. É aí nesse entremeio um pouco confuso, um pouco difuso, que nos relacionamos com o mundo a nossa volta e dele participamos, sem saber exatamente o que estamos refletindo e o que estamos colorindo. Intencional ou não. No momento em que percebemos uma *imagem* qualquer já a estamos traduzindo em uma *imagem* nossa, a vibrar em células de uma determinada pele e chegar às células de uma determinada memória.

Como, então, querer explicar em definitivo a *imagem* que vejo, se quando a vejo ela já está assim tão preenchida de mim, e vista por outros olhos será outra?

O conceito e a idéia, nesse sentido, antes de definirem o “eterno” de uma *imagem*, sem data e sem lugar, funcionam como fios de sentido provisórios e abertos, a partir dos quais a própria *imagem* se desdobrará para muito além de seu conceito, territorializando-se numa “cristalização momentânea” em cada corpo, em cada ser individual e social que para ela olhar, que por ela for olhado de volta por seus tantos invisíveis.

E voltamos, mais uma vez, àquela pergunta irrespondível que buscamos errantemente, há tantas páginas, responder: pelos olhos de quem Dassanta está sendo vista? Se “ver” inclui o movimento simultâneo de ser olhado de volta pelos silêncios e pelos sussurros emitidos pelas coisas vistas e pelos olhos videntes, quem “vê” Dassanta, aqui, vê a si mesmo vendo, enquanto a catingueira profunda e estranha exhibe-se faceira a atrair olhares e amores do salão e implora ao companheiro que recue no desafio de viola. Olhos do corpo, olhos do espírito,

olhos de leitor — corpo e espírito que sou, que somos, seres indivisíveis e, no entanto, herdeiros da cultura moderna ocidental.

Silviano Santiago, no ensaio *Singular e anônimo* (2019, pp. 400-408), explica que o poema — e aqui estico a ideia de *poema* para dizer das imagens poéticas, visuais e sonoras, táteis e imaginativas, constituídas a partir da encenação e da pintura — abre espaço para um destinatário que é sempre singular e, todavia, não é pessoal, pois “necessariamente anônimo”. Em outras palavras, esse leitor singular e anônimo para o qual o poema caminha não é a massa homogênea do “todos” e também não é uma determinada pessoa de nome próprio, ele é simplesmente algum *outro*: “...a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o *outro*.” (2019, p. 400).

Um leitor autoritário que queira se apropriar do poema sem o “ver”, sem por ele ser olhado de volta, significando-o em definitivo sob uma atitude apenas analítica — como se a leitura fosse corrida para determinado ponto de chegada — está interrompendo o movimento infinito a que o convida a linguagem poética: “A morte de todo e qualquer poema se encontra na esclerose otimista (justa, imediata, apressada, pouco importa a qualidade nesse estágio do raciocínio) da sua compreensão.” (SANTIAGO, 2019, p. 403).

Veja bem, a mesma atitude totalitária a restringir o movimento poético assumem aqueles que dele querem se apropriar sem o “ver” e os que dele querem se apropriar sem por ele serem olhados de volta. Ou seja, há os leitores que lêem assinando seus próprios nomes sobre cada verso, como se sua razão fosse a mais acertada, a mais abrangente, sem considerar o constante caminhar para o outro em que a linguagem poética funciona. E há ainda os que lêem no intuito de desvendar objetivamente o que o autor escreveu de fato, mas não querem ver as imagens da poesia a partir dos seus próprios desejos, suas memórias, suas feridas.

Olhos espelhos e olhos janelas, nem um, nem outro, mas ali nesse meio do caminho onde percebemos a *imagem* composta tanto pelas vozes do mundo quanto pelas nossas próprias vozes. Interior e exterior. Inspiração e expiração. “Corpo” e “espírito”. Ver e ser olhado. Ali conseguimos “ver” a poesia dançar num movimento eterno que quer apenas movimentar, e convida para a dança um corpo que apenas “vê”, desapressado de chegar em algum lugar “incheável” — *vê* imagens, *vê* ritmo e cor, *vê* o visível e o invisível que lá está a acenar para o fundo dos olhos videntes, lembrando-os sempre e a cada vez que são eles que, ao *verem*, se *vêem* nesse incessante bailado de imagens:

Para penetrar no poema [...], é preciso tomar posse dele, é preciso avançar a própria força transgressora de leitor, abrindo o caixão fechado a sete chaves, permitindo que

a linguagem exista como é — em travessia para o outro. É preciso desavergonhadamente abrir brechas e janelas por onde deixar desejo e ar circularem de novo no recinto hermeticamente fechado e até mesmo mofado pelo tempo, tempo que é a condição do perene. (SANTIAGO, 2019, p. 407)

Ora, se cada *imagem* se oferece ao nosso olhar inacabada e aberta, cheia de silêncios, texturas, cores e profundezas, a *imagem* poética joga com essa relação intrínseca e tensa entre “corpo” e “espírito”, sujeito e objeto. Vê-la a partir dos olhos desse “sensível exemplar” que é nosso corpo significa continuar impulsionando a linguagem mais e mais e mais nessa eterna travessia para o *outro*. Porque a cada pulsação, a cada inspiração e expiração, nosso corpo torna-se outro corpo que percebe diferente, rememora, imagina e elabora diferente aquilo que percebeu, sempre provisoriamente. Imagine que grande potencialidade imagética é liberada quando não a tentamos trancar dentro de nossas limitadas gavetas inteligíveis!

Como então poderia o leitor assinar um nome próprio em sua leitura se a cada vez que ele lê, já é um *outro* para onde a *imagem* continua atravessando, sem jamais chegar? Como então falar em comunidade de leitores fechando-se em torno de uma compreensão comum se nem mesmo um único olhar vê igual a cada vez que olha?

Pois o poema sempre escapa da razão opressora de cada leitor, “escapa com uma pirueta pelo avesso”:

Que seria do poema se todos (a fraternidade dos leitores) endossássemos uma única leitura para sempre? Haverá forma mais profunda e radical de pensamento fascista? É este o problema capital que todo poema coloca emblematicamente: como compor com o singular e anônimo o coletivo, sem recorrer à uniformização, sem se valer da indiferenciação? Como constituir uma comunidade onde reine a justiça sem amassá-la? Para tal é preciso que apenas a imaginação fique no lugar singular e anônimo do poder. (SANTIAGO, 2019, p. 405)

Mas que “imaginação” é esta que, segundo Santiago, deve ficar só, no lugar “singular e anônimo do poder”? Que é isso que, ao reinar, conseguirá constituir uma comunidade e, ainda, desviar-se da uniformização fascista, agregando as diferenças e se abrindo para a potência da multiplicidade que pulsa no singular e anônimo?

Só poderia mesmo ser uma *imaginação* extremamente pessoal. E só poderia mesmo ser extremamente compartilhada, adquirindo um valor coletivo. Como afirma Didi-Huberman, “em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 60-61). Pois é ela, afinal, que ao produzir imagens para o

pensamento, nos mostra o modo pelo qual a memória pode participar do presente e transformá-lo, sendo por ele transformada, nesse encontro “de um presente ativo com seu passado reminiscente” (2014, p. 61).

Assim, para ficar no lugar do poder, antes de um nome próprio, essa *imaginação* carrega uma voz singular composta de muitas vozes que com ela cantam em coral, vozes de hoje, de ontem e de amanhã, cada qual em seu timbre único participando desse belo arranjo de diferentes tempos e vozes. Vozes e olhos. Enquanto estes (re)criam a *imagem* que percebem no trabalho da *imaginação*, aquelas materializam o que cada olhar viu e imaginou, transformando-o em algo diferente na atividade produtiva de imaginar.

Faço então referência à fala de um diverso autor que, como Elomar e Portinari, viu e (re)criou imaginativamente o espaço, a cultura, as pessoas à sua volta, potencializando através da linguagem essa relação intrínseca entre seu modo de imaginar e seu modo de fazer política. Trata-se da entrevista concedida por Guimarães Rosa a Gunter Lorenz, em 1965:

“...nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra estórias que correm por nossas veias e penetram em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. [...] Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda.” (LORENZ, 1991, pp. 66-67)

Volto então àquelas instigantes histórias orais contadas pelo tropeiro no Desafio, seja a do cavaleiro que invadiu o salão quando cantavam a “perguntação”, ou a do homem que se apaixonou e ficou doido de tanto cantar a “parcela”. Parece que tais histórias de visíveis e de invisíveis atravessam todos os cantos do *Auto*, como se fossem parte fundamental da história de Dassanta e dessa história de sertão. Na realidade, dizendo melhor, a própria história de *Auto da Catingueira* é composta como se fosse mais uma dessas histórias que se ouvem e se contam de boca em boca, transmitidas de geração em geração — uma história oral que fala de histórias orais e traz em seu interior outras tantas histórias orais.

E nessa ligação entre a história de um povo — ou a história da humanidade — e as pequenas histórias transmitidas de pai para filho que se tornam *lendas* de um sertão, cito ainda a introdução do livro *Doze lendas brasileiras: como nasceram as estrelas* (2014) na qual Clarice Lispector explica essas histórias como uma potência a nos transmitir “alguma coisa importante” de um povo, talvez uma identidade, talvez uma memória, uma cultura:

Uma lenda é verossímil? Sim, porque assim o povo quer que seja. De pai para filho, de mãe para crianças, é transmitida uma fabulação de maravilhas que estão atrás da História. [...] O grande sonho acordado de um povo é um símbolo de seu vigor íntimo. As lendas são uma potência. Elas procuram nos transmitir alguma coisa importante que se passa na zona penumbrosa e criativa popular. (2014, p. 5-6)

Contações e “causos” que povoam a memória de um povo e de uma cultura, eternizadas e renovadas pelos olhos de cada corpo leitor — leitor, narrador, cantador —, o qual as desloca imaginativamente da racionalidade dos fatos para a poesia da *imagem*. E assim a tradição oral adquire potência histórica para dizer da história de um povo e de uma cultura — e da própria humanidade —, constitutiva de conhecimento e experiência que se forma pouco a pouco, voz a voz, e se transforma na mesma proporção. Oralidade a dizer mais da voz que conta do que daquilo de que se conta — voz povoada de seus tantos “invisíveis e mau assombrados” que, assim, farão parte da nova-antiga narrativa numa aproximação imaginativa entre a história e o presente.

Nesse mesmo sentido aponta o encarte do LP *Auto da Catingueira*, escrito pelo historiador Ernani Maurílio (1983):

Essas histórias são a história, recolhidas e ouvidas de feira em feira, de cantador para cantador, projetando uma realidade do passado, intemporal, no presente real. [...] Perseguir a vereda do Auto, portanto, é perseguir a raiz do umbuzeiro, e ver onde ele deita suas raízes e retira a seiva, capaz de resistir à pior das secas, armazenando água-viva e projetando seu doce fruto e sua ramagem para o bode e para o homem [...].
A Caatinga fez, faz e é história; nela, uma casa feita há 300 anos, uma expressão oral, uma latúmia, um tipo de alimentação e uma maneira de exercer um ofício, são comuns numa paisagem que está intacta, praticamente desde a primeira manhã do mundo, com seus mistérios, seus silêncios, suas explosões da natureza e do homem, suas Dassantas e seus ofícios [...] (1983).

Pois então vemos também um tropeiro muito sabido atribuindo a essa tradição sua fonte de conhecer, mas não sem antes transgredir a alteridade do poema, incorporando em sua própria intimidade e em sua própria imaginação os invisíveis da *imagem* que ouviu — penetra no poema ao ser por ele ocupado, “avança como sua (na leitura) a obra do outro” (SANTIAGO, 2019, p. 406), que já é sua — e usa a potência transgressora de leitor-ouvinte para impulsionar a linguagem nessa contínua travessia para o *outro* que dá vida à poesia dessa história oral.

Nesse sentido, real e ficcional, arcaico e contemporâneo, encontram-se na imaginação de um contador, ambos e cada qual componente indispensável de sua própria estrada dos

desenganos, fonte de seu conhecimento e experiência. Ali, naquele espaço poético das contações de histórias à beira da fogueira, o imaginar que é singular e anônimo, o imaginar que é também compartilhado, assume o poder, fazendo do exercício de “ver” algo diferente de *ter* um saber inteligível e comprovável através de método analítico. “Ver”, ao contrário, torna-se *ser* nessa bela dança do corpo, “sensível exemplar”, sem nome próprio ou desejo de posse — apenas um corpo “cognoscente e reflexivo”, ouvível que ouve e é ouvido, mas que também se ouve, e por isso junta sujeito e objeto na ousadia de (re)inventar histórias com a voz da própria e da *outra* imaginação.

O universo lúdico e mágico das histórias de “visages e latumias” adquire assim o mesmo peso e relevância dos fatos verificáveis na construção do saber oral desse *turuna pachola*. E que pertinência encontramos então quando vislumbramos no palco o ator Chico das Chagas e o boneco Chico das Chagas a contarem em corpo, movimento e voz que sua cantoria se constrói na experiência de caminhar pela estrada dos desenganos, onde o personagem adquiriu “conhecimento, vivências e desilusões”. Desiluiu-se, na experiência de viver, dos desvios de *saber*, para “ver” melhor todo o invisível assombrado e dinâmico que habita seu mundo e seu próprio olhar. E então aquilo que, no “ver”, foge ao intelecto, não é mais chamado “ilusão”, mas experiência que acontece de fora para dentro e de dentro para fora. Inspiração e expiração. Uma *imagem*, um poema e um saber.

A cena composta do ator e do boneco, simultaneamente dando corpo ao personagem, coloca em questão na própria linguagem teatral as relações tensas e profundas entre realidade e ficção. A marionete, antes de figurar um simulacro de personagem, do qual o paradigma seria a presença real do ator, antes de constituir um duplo decalcado do tropeiro a sobrar na cena, aponta para um desafio latente que pulsa no palco enquanto os dois cantadores se desafiam na viola: o desafio entre o que é vivo e o que é inerte, entre o corpo e a coisa, o que é sensível e o que é sentido, quando corpo e coisa colocam em movimento um mesmo personagem.

Assim, a simples-complexa presença do inanimado movendo-se promove na cena uma exploração de territórios imaginários que percorrem o trabalho com marionetes, especialmente quanto ao confronto entre a pulsação do ator e a força de inércia do objeto — o personagem que finge ser corpo real, o corpo real que finge ser personagem e o objeto que se finge de corpo e de personagem, todos eles presentes no palco, desafiando o leitor a perceber o pacto travado entre ele e a linguagem teatral, e então acreditar nesse pacto e dele desconfiar verso a verso cantado, a cada gesto realizado.

Nesse diálogo entre poema e leitor, a presença do boneco ativa um “fazer de conta” que engaja nossa imaginação na construção do personagem e da *imagem de sertão* trazida por ele. Ficcionalidade e realidade da linguagem são expostas na relação paradoxal entre o corpo que morre no desafio e o objeto que ganha vida no palco, cada qual compondo a batalha de violas, o mundo das cantorias e histórias orais, cada um potente de silêncios e invisíveis que serão devassados, incorporados por um espectador singular, anônimo e ousado.

Na mesma direção, quando olho para os rostos dos personagens de *Retirantes* e vejo as linhas quase geométricas a comporem suas expressões, como se fossem bonecos, imagino esse jogo que se faz entre sujeito e objeto, exigindo do leitor que não descanse a acreditar na clareza e na certeza das figuras, mas que se incomode sempre com algum componente estranho e profundo que ali está a acenar, dizendo a todo tempo ser linguagem — forma, traço, linha, cor.

Tal componente expressionista provavelmente possui relação com os movimentos de vanguarda que aconteciam no contexto moderno no qual Portinari realizou seu trabalho. De acordo com Chiarelli: “Ora, Portinari, mesmo quando se tornava mais obediente à descrição do real, sabia adaptar essa fidelidade às regras construtivas do desenho e da pintura.” (2007, p. 131). Assim, quando os personagens do quadro são trazidos nesse entremeio de figura e (des)figura, a *imagem* remete a homens e mulheres viventes e sofredores, singulares e anônimos, enquanto explicita sua realidade e sua ficcionalidade de coisa que é som e é sentido, é homem, boneco, volume e “faz de conta”.

E o corpo, esse corpo sensível que “vê” a pintura, que vê a si mesmo vendo e é por ela olhado de volta, pode então deixar a “imaginação” governar esse espaço entre ator e boneco, a fazer de conta que os nove *Retirantes* o olham do fundo de seus olhos, que já então são olhos de leitor, a contarem e cantarem uma história, uma estrada singular e anônima dos desenganos, em cuja travessia — sempre em travessia para *outro* — é desenhada uma *imagem* e uma memória, um saber e um sertão. Não em atitude analítica, mas nesse amálgama de sujeito com objeto no qual os olhares entram em si e saem de si, como se fossem espelhos, como se fossem janelas, autores e espectadores.

Nessa direção, Chauí explana:

A pintura nos faz ver que, *para ver, não podemos sair do recinto do visível*: ruminação, inspiração, expiração, respiração no ser significam que olhar é ato de um vidente vendo o visível no interior do próprio visível (do mesmo modo que, para falar, não podemos sair para fora da linguagem). A pintura é transsubstanciação do sensível, passagem da carne do mundo na carne do pintor para que dela se faça presente um novo visível, o quadro, visível do visível, feito por um vidente que

participa da visibilidade. Entrelaço de visibilidade, mobilidade e tacto, o corpo operante do pintor é emblema do nosso quando este desperta para suas próprias operações no sensível. (2002, p. 60)

E então o pintor se apropria da poesia do mundo e a recria com sua própria poesia, a partir de seus próprios olhos e das feridas de seu coração — a carne do mundo na carne do pintor. Nesse movimento de (re)escrever poemas, surge um novo visível visto por um outro corpo, leitor, também carne, também visibilidade, mobilidade e tacto, visível repleto de invisibilidades, como som permeado de silêncio.

Em *Criança Morta* (1944), a pincelada densa e vigorosa destaca o drama e o sofrimento da estrada dos desenganos em que caminha a família de *Retirantes*. Paleta surda em tons terrosos e cinzas, traços grossos e uma impressionante gestualidade corporal, característica do trabalho de Portinari. Nesse limiar entre o deformista e o realista, as pedras no chão e as que caem dos olhos dos personagens conversam suas dores, como se aquela terra-sertão chorasse como eles, em lágrimas de pedra, a perda de um filho seu, nascido em seu seio e nele caído, para então nele se transformar — da terra à terra.

Mas parece também feito de pedra o corpo da criança, como as lágrimas por eles derramadas, se observamos as tonalidades e pinceladas semelhantes. Ele soa então como um corpo-volume-*imagem* constituído de dores e de durezas, de lágrimas e de pedra, que seriam quase opostos inconciliáveis entre a rigidez e a fluidez, mas se enlaçam na tela de Portinari em forma de um transbordamento de dor a sair desses olhos enrijecidos pela dureza da estrada e sofrendores por sensíveis que são — corpos cognoscentes e reflexivos que são, que somos, sensíveis para si, que se sentem ao sentirem que sentem. De acordo com Fabris, “À paleta surda se soma uma gama variada de sentimentos: das lágrimas de pedra à resignação, da dor gritada ao sofrimento mudo, expresso pelo olhar e pela gestualidade crispada das mãos.” (1996, p. 114).

No centro da pintura, encontra-se uma mulher²⁷ a segurar o pequeno corpo nos braços. Parece mesmo o coração da *imagem* essa que parece ser a mãe, sem face e sem nome, cuja expressão corporal é comparada à Pietá, de Michelângelo (FABRIS, 1990, p. 113), e nos poderia dizer a tônica desse poema visual. Postura arqueada, pernas dobradas, sentada e quase de joelhos, cabeça tão baixa que quase se põe em horizontal ao chão, enquanto os olhos —

²⁷ Há trabalhos que indicam ser a figura central um homem. Na realidade, podemos imaginar, mas o pintor não deixou evidente se o corpo que segura a criança é uma mulher ou um homem. Aqui, concordo com a posição de Annateresa Fabris (1990), a qual compara a gestualidade maternal trazida na pintura à escultura Pietá, de Michelângelo, fazendo uma alusão a um sofrimento que não se limita a contexto brasileiro, mas estende-se à humanidade. Considere-se, ainda, que a tela foi pintada no contexto da II Guerra Mundial, e a referência aos retirantes indica também uma simbologia aos imigrantes de todo o mundo.

não sabemos se abertos ou fechados — voltam-se para baixo. Diferentemente do gesto corporal da figura central em *Enterro na rede* (1944), a qual ergue cabeça e braços para cima, como a clamar em brados ao céu pela redenção final, ali em *Criança Morta* a dor da personagem pelo destino travado faz com que se encolha, talvez em resignação, ou num desespero mais íntimo e introspectivo, num clamor em dor da mãe humana à mãe-terra, para que receba o filho seu, carne de sua carne, barro de seu chão.

As duas, mulher e criança, tornam-se uma mesma *imagem de sertão* que atrela vida e morte: corpo sensível, móvel, movido, movente e se movente que, então, destituído de seus pulsos de uma vida singular, desloca o limiar entre o volume que vê e o volume visto. Porque o corpo antes vidente e visível, ao perder a capacidade de ver, torna-se apenas coisa visível, corpo-coisa que torce e esgarça o abismo entre o que vemos e o que nos olha, quem vê e quem é olhado; já que é mesmo nosso parentesco carnal com o mundo que nos faz ver, e nos faz vistos — sujeitos e objetos simultaneamente, sempre povoados de “visages e latumias”, pedras e dores.

As mãos da mulher, de dimensões monumentais, parecem grandes o suficiente para envolver todo o pequeno volume, mas não para segurar-lhe a vida. Sua anatomia exposta nas pernas e braços, bem como a dos demais personagens, aproximam uma vez mais os corpos viventes do corpo que silenciou.

Assim esse pequeno traçado que vemos, evidência de um volume, massa de pedra e de cor mais ou menos deformada, mais ou menos figurativa, pulsando no mundo das imagens através de nossos olhos leitores, tem essa estranha e profunda potência para nos olhar de volta, pois perturba nossa capacidade de vê-lo simplesmente sem que afete nossas próprias dores, nossos próprios medos: e o que nos olha então não é mais evidente no traço, na linha ou na pincelada, mas se trata de um silêncio que antes de concernir ao mundo do objeto, da representação ou do simulacro, diz respeito a nós, leitores. Tal silêncio presente ali naquele pequeno corpo é colocado diante de nós, dizendo-nos de maneira angustiante do “inevitável por excelência”: “o destino de um corpo semelhante ao meu, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido — o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37)

E nos concernem, o silêncio e a dor, porque tratam mesmo do ponto culminante, ou limite, da estrada dos desenganos em que caminha cada leitor. O ponto que vai lá no profundo do mortal e olha para ele, do visível e do invisível da *imagem* para o visível e o invisível do corpo que a vê, e nela “vê” o que lhe mostra sua memória compartilhada e singular, as feridas

de seu coração, sua forma única de imaginar e se relacionar com tal ponto-silêncio que é o medo e o mistério de cada vida e de toda vida.

Sendo assim, vemos essa estrada na qual o tropeiro e o Cantador do Nordeste se formaram cantadores, e um dia silenciaram-se no desafio pelo amor da catingueira, estrada onde Dassanta encontra seu amor e com ele também silencia, estrada dos desenganos em que os *Retirantes* choram e marcham a dureza de sua dor, essa estrada comum a todos os homens e também diferente para cada homem. Nela se compõe um olhar e um saber que, como ela, é singular, anônimo e compartilhado, já que existe em eterna travessia para o *outro*, sendo cada *outro* mais um caminhante no compasso desse mesmo incessante movimento de viver.

Nesse sentido, tal saber é desenhado como *imagem* — verso, harmonia, cena, movimento — e concerne ao *outro* pois fruto da travessia por esse caminho que é muitos e é um, “carne do mundo na carne do pintor”, e então a carne do mundo na carne do leitor que desperta para o sensível de seu próprio corpo, cujo destino segue passo a passo para aquele ponto-silêncio desconhecido, limiar entre dois mundos, que *Criança Morta* coloca diante dele. A morte e a beleza. Como descrito por Silvano Santiago, no texto “Uma revoada de vaga-lumes”: “o paradigma das trevas e da luz e o da morte e da beleza, oriundos do *Inferno* e do *Paraíso* dantescos.” (2017, p. 59).

Na menina à esquerda da pintura, a posição corporal semelhante àquela que encontramos na mulher à esquerda em *Retirantes*, bem como nos dois homens que levam a rede em *Enterro na rede*. A iminência do movimento indicada pelo corpo faz dela diferente dos demais no espaço do quadro. Embora também chore pedras e mostre a postura encolhida, compartilhando com a família a intensidade de sua dor, essa personagem parece se diferenciar porquanto se mostra quase em caminhada para algum outro ponto à direita, adiante, na sua andança singular pela estrada da vida — talvez dirija-se ao ponto divisor entre som e silêncio, lugar no qual a catingueira deixa de soar Dassanta e se transforma no pássaro das asas amarelas, “passo japiassoca assu”, a pulsar nas tonalidades dessa terra sertão e nela viver como *imagem*, linguagem, como memória: história oral passada de boca em boca nas conversas ao pé da fogueira.

E o pássaro então, tal qual os *vaga-lumes* escritos por Didi-Huberman (2014), traz esse contraste fugidio entre a morte e a beleza — pequena luminescência que aparece a se mover aqui e ali, desviando-se da escuridão na chama da alegria, para quem decide vê-la, mesmo quando a grande escuridão, ou a grande luminosidade, do contemporâneo parece tornar impossível sua sobrevivência.

Ao refletir sobre os vaga-lumes, Santiago explica:

Assomam-se os principais temas decorrentes dos dois paradigmas: trevas e luz, morte e beleza. Genocídio e fulgurações da alegria. Barbárie bélica e clarões de beleza. Poluição e estilhaços de esperança. Perda da voz política e experiência interior. Conservadorismo acachapante e sobrevivência em lascas. Na atual sociedade do espetáculo, a luzinha verde, reminiscente da mata, a luzinha viva, intermitente e reservada do vagalume, é a única a perturbar [...] a alta voltagem festiva e feérica dos mega refletores que iluminam os grandes espetáculos. (2017, p. 59)

Trata-se mesmo de treinar um olhar “livre e ágil” de leitor de poemas, leitor de arte e leitor do mundo para ver e acionar essas poucas, minúsculas e fugazes imagens que transitam ao nosso redor, “carne do mundo na carne do pintor” e na carne do leitor. Imagens vaga-lume que existem em constante travessia para o *outro* na estrada dos desenganos de um e de cada homem. Imagens que dependem de corpos que olhem para elas de dentro do recinto desse “sensível exemplar” e deixem-nas olharem de volta com todas as suas incertezas, todas as feridas de seu coração. Para Santiago, essas imagens ativam um modo alternativo de ver a construção do saber: “O saber-vagalume é, muitas vezes, um não saber, e é sempre um saber clandestino, intempestivo, incômodo e hieroglífico. Enriquece-se com realidades constantemente submetidas à censura, à tortura e à morte.” (SANTIAGO, 2017, p. 60).

Assim são ativados saberes a sustentarem um espaço de imagens contra-ideológicas, olhares que dão visibilidade aos povos, à alegria inocente e poderosa que sobrevive num espaço nômade e periférico onde ainda pulsam os valores, linguagens, gestos e corpos do povo, lugar em que resistem os seres humanos singulares e anônimos — personagens, atores e leitores luminescentes, dançarinos, arteiros e errantes, inapreensíveis, incompreensíveis e resistentes.

Espaço onde só a imaginação pode estar no poder.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazendo uma retrospectiva do trajeto de pesquisa percorrido para escrita da tese, observo que a noção de *imagem* de fato se consolidou como solo teórico principal no qual desenvolvi a pesquisa. A partir dessa noção inicial e das discussões que a cercam pesquisei na teoria e na crítica embasamento para potencializar a leitura da encenação e das pinturas. Ressalto que busquei tratar da maneira mais rigorosa as questões específicas de cada linguagem — especialmente do teatro, literatura, música e artes plásticas —, embora não seja especialista em nenhuma delas. Por essa razão, tal trabalho de leitura interlinguagens dos diferentes materiais da pesquisa suscitou muitas perguntas e questões estudadas, pesquisadas e discutidas, as quais aconteceram mais como motores para movimentar novas reflexões sempre abertas e sem resposta imediata que pudesse acontecer no decorrer da pesquisa e no corpo da tese.

Tendo isso em vista, esse caminho de pesquisa e escrita de uma tese me abriu para um mundo de novas leituras e reflexões e então, inevitavelmente, modificou minha maneira de pesquisar e de escrever uma tese. Gostaria de poder recomeçar tudo, com o olhar que trago hoje, que é ainda um pouco mais amplo e dinâmico que aquele que possuía há quatro anos, quando me lancei nessa jornada pelas cenas de *Auto da Catingueira* e das pinturas de *Retirantes*.

Gostaria mesmo de reescrever tudo de novo! Mais e mais.

Mas então seria outra autora a escrever, pois a própria experiência de escrita me veio transformando em alguém diferente a cada linha pensada e sentida, elaborada e digitada, a cada leitura do narrador-cantadô que tanto me intrigou e me instigou a buscar alguma explicação para a intensidade tão delicada e profunda que vejo naquela voz contadora de “causos” a trazer em sua memória outras memórias e vozes nessa corrente sem fim que parece ser a tradição oral. Ali encontrei, encenada, a possibilidade da memória viajar na linguagem poética em eterna travessia para o *outro*, já que cada narrador foi antes um leitor, o qual se tornou autor a atualizar a estória — e a história — no timbre de sua própria voz e de seu próprio tempo, e contá-la a outros leitores, outros tantos narradores.

Nessa corrente, realidade e ficção são faces entrelaçadas na *imagem* da arte, porque o acontecimento que pode ter inspirado a contação já não é seu ponto final, mas talvez um instante desse intenso movimento sem fim. O fenômeno da história, então, dirige-nos a palavra na experiência que fazemos da linguagem, experiência esta que coloca em contato um passado e um agora — o olhar de sua narrativa e o de sua leitura —, ambos modificando-se

continuamente. E então podemos vislumbrar alguma dimensão de real da estória e da história e alguma dimensão de real do contemporâneo de sua leitura, uma dimensão que é também a voz de um contador, de um leitor e de uma contação, uma memória, muitas memórias e nossa própria memória. Tudo isso sempre considerando o elemento ficcional inerente à própria linguagem e à nossa relação com o real.

Olhar para tal *imagem*, vê-la e tocá-la numa busca que é do corpo, do espírito, do coração, significa colocar-se numa incessante caminhada em direção ao desconhecido, na qual a imaginação nos leva sempre, não às respostas fechadas, mas à abertura para o próprio movimento das coisas, das pessoas e de suas histórias — lampejos de imagens que, atreladas, formam uma constelação, ou um lampejo de um certo tempo que é ontem e também hoje. Assim, a experiência de leitura na oralidade dos cantadores ultrapassa a dicotomia de sujeito e objeto, pois propicia um intercâmbio entre eles — sou sujeito que é objeto de um *outro*, que é *outro* para um sujeito, pois o *eu* que ouve já é *outro* que conta e *outro* do outro, a ocupar o lugar do *outro*, e se deixa por ele ser ocupado. Em *Auto da Catingueira*, essa tradição oral passa por tempos distintos e olhares múltiplos até chegar a um palco, a um corpo e uma determinada voz, encenada em forma de signos artísticos que a transformam em música, em gestos, na lenda da catingueira que virou pássaro das asas amarelas, ou virou linguagem e, então, memória e, então, história.

Talvez uma *outra* história. Umas das tantas histórias possíveis.

E já estou cá falando dessas muitas coisas que são, para mim, a espinha dorsal da pesquisa, sem antes me ater um pouco mais nessa questão primeira que é minha insatisfação com cada capítulo da tese. Eles não refletem aquela que sou hoje, senão alguém que fui por um minúsculo momento de sua escrita, lá quando eu era deles autora. Lá em algum outrora. Hoje, tantas páginas depois — na vida e na tese — já não me sinto autora, mas leitora de alguém que *sou* eu *Ontem*, e *Agora* é diferente.

Mais ainda: ao saber-me autora, surge essa estranha sensação de querer agarrar o texto e fixá-lo no sentido que eu *quero* dizer lá no *passado* de quem *sou*. E assim, leitora hoje, diferente daquela, não consigo ler o mesmo texto que escrevi. Hoje ele me foge ao me dizer coisas um pouco diferentes, coisas que são ele e sou eu. Já que quero me ocupar dele e ocupar suas palavras a partir do olhar que sou hoje, somente consigo encontrá-lo na leitura, que já é um outro texto, mas sua única possibilidade de sobrevivência para além do fugaz instante da escrita.

O que fazer então com esse estranhamento com o qual me deparo como leitora? Essa distância pequena e grande entre a linguagem e a referência, ou entre o tempo da escrita e o

agora da leitura, essas tensões que tanto inquietam...Como lidar com elas? Como ainda apresentar essa tese sabendo que ela não pertence a mim e que, no lugar-tempo de leitora, tantas coisas tenho a modificá-la? Pois meu olhar já não coincide exatamente com aquele escreveu. Traz consigo uma névoa que há em todo olhar, e também alguma nova bagagem, um novo contexto, diferente perspectiva que segue modificando aquele escrito e as obras sobre as quais ele falou. Diferente leitora, diferente leitura.

E assim é que, apesar de toda a teoria aqui trazida, ainda sinto a inquietação de não ter atingido a explicação total e inequívoca — a qual seria exatamente a mesma quando escrita e quando lida — mas apenas alguns pontos ou fagulhas fugazes a partir dos quais continuar buscando, nessa busca que é outra busca a cada vez que leio. Pois assim é que meu olhar traz consigo aquela névoa existente em todo olhar, além daquelas informações de que poderia julgar-me detentora. E não sou. Não vejo a inteireza do que há para ser visto, vejo lampejos, imagens intermitentes e dinâmicas a partir das quais vislumbro, por entre a névoa de cada olhar, alguma dimensão do real que segue se modificando junto com esse olhar e essa névoa. Pois o real, aqui, talvez se comporte, indomável, como o sertão narrado por Guimarães Rosa: “Rebulir com o sertão, como dono? Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para à força se compor. Todos que malmotam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela.” (2006, p. 375).

Por isso, essa angústia de leitora — que um dia foi autora — sem conseguir domar na completude o *sertão* que se quis dizer, ou aquilo que outrora *eu* quis dizer. O sertão e o texto, aqui, viram tigres debaixo da sela. Sendo assim, como aceitar que essa leitura não é mesmo uma questão de ter, mas sim uma questão de ser, já que não posso obrigar o texto a dizer o que eu quero — nem na escrita nem na leitura — como se fosse meu? Posso apenas olhar para ele, e então ser olhada de volta por aquilo que me concerne e ao mesmo tempo me foge, experienciando-o a partir de um olhar singular, anônimo e também inquieto.

Aqui me encontro nessa encruzilhada, devo dizer.

Não que esteja agora fazendo confissões, senão as encenando para ilustrar a perspectiva de abordagem que costura os diferentes capítulos da tese. Mas certamente o faço a partir de uma voz que é minha, sim, e talvez *outra*.

Mas aqui me encontro nessa encruzilhada, devo dizer.

Porque quando perguntei, no projeto de tese, “O que é *imagem de sertão*?”, já sabia mais ou menos as respostas a que queria chegar, não é mesmo? Precisava apenas traçar um percurso até elas. E no entanto não as alcancei. Tais como os tigres debaixo da sela que eu só

consegui reger em rédea por uns trechos, fugiram-me as respostas! Já que se foram modificando juntamente com a autora até o ponto de as perder de vista: as respostas e a autora. Então fiquei apenas com a leitora e o problema: “O que é *imagem de sertão*?”.

E aqui estou, nessa encruzilhada, a escrever “considerações finais” para a tese da qual sou *apenas* leitora e justificar que, após ter realizado quatro anos de pesquisa a fim de responder a uma questão tão *pequena*, só o que tenho agora, para segurar e dizer que sei, é a própria questão. Mas nem a questão original tenho mais, não é mesmo? Pois quando abro as mãos com intuito de apreciar esse pequeno resquício palpável de ontem, na esperança talvez de recolher pistas para reencontrar as respostas perdidas, percebo que a pergunta agora não é mais aquela de quando comecei, embora contendo as mesmas palavras, o mesmo volume, igual sonoridade — o problema *hoje* é um outro problema, “O que é *imagem de sertão*?” é diferente de “O que é *imagem de sertão*?”, assim como *eu* autora da tese é diferente de *eu* leitora.

Está tudo muito mudado!

Falar de história no Brasil hoje²⁸ é diferente do que era há quatro anos, assim como é diferente a relevância de pensar em *outras* maneiras de olhar para a história e contá-la. No presente deste nosso contemporâneo, ou neste “agora de cognoscibilidade”, como diria Benjamin, deparamo-nos, em isolamento, não só com uma pandemia mundial, mas também com a efervescência de noções como *ciência pós-normal* e *discurso pós-verdade* (DUNKER, 2018), referindo-se às práticas cada vez mais correntes de utilização de “fatos inventados” para propósitos políticos e não epistemológicos, contexto em que os “fatos objetivos” experimentados coletivamente possuem menos influência em moldar a opinião pública que apelos a emoções e crenças individuais.

Nesse “hoje” em que leio a tese, o problema que me move — “O que é *imagem de sertão*?” — adquire mais do que nunca uma dimensão política. Afinal, “a imaginação é política”, como afirma Didi-Huberman, já que ela coloca em contato a memória que não deve ser esquecida com o hoje que a conta e lê, tornando o ontem e o contemporâneo mais perceptíveis, mesmo que por fugazes instantes vaga-lume.

E olho, mais uma vez, para a questão — já que ela é só o que tenho como ponto de partida para continuar sempre começando: “O que é *imagem de sertão*?”.

Qual a relevância, a abrangência, dessa discussão num contemporâneo nacional em que certos movimentos de crítica à ciência e à arte muitas vezes têm voz mais alta do que a

²⁸ Estou me referindo especificamente ao contexto brasileiro, embora as reflexões possam ser ampliadas para além das fronteiras nacionais.

voz da ficção e a da realidade, num ataque de discursos e *fake news* para produção instantânea de realidades, com objetivo de efeitos imediatos e políticos sobre o contexto social brasileiro?

O que é uma “*imagem de sertão*” nesse *agora* em que leio a tese? Como se dá a relação entre realidade e ficção quando determinados interesses se apropriam de discursos ficcionais a fim de manipular os acontecimentos políticos?

Diferentemente das tensões e inquietudes trazidas pelos paradoxos e pelos estranhamentos que a linguagem artística de *Auto da Catingueira* e de *Retirantes* provoca em nossa relação com a realidade, a manipulação dos discursos de verdade, da maneira como tem operado as *fake news* contemporaneamente, visa tornar superficial toda a complexa profundidade intrínseca aos fenômenos e aos seres, em benefício de alguns e sofrimento de outros. Por essa razão, a *imagem* ficcional da arte — nos diversos modos de relacionar real e ficcional, esses dois limiares presentes em cada arte — tem sido²⁹ uma poderosa fonte em que muitas vezes buscamos o que é verdadeiro. Num momento em que a própria realidade está sendo negada, a ficção nos apresenta algo de verdade a partir do que cada olhar pode ver e imaginar do real, rememorar e indagar. Desse modo, *Retirantes* e *Auto da Catingueira* movimentam em nós algo que nos afeta, que nos importa enquanto leitores e escritores de uma mesma história.

E o fazem a partir da prerrogativa que a ficção possui de suspender a relação necessária entre o trabalho com a linguagem e a referência no mundo, o que permite que se abra ao leitor uma área de imaginação a ligar o que aconteceu a tudo o que poderia acontecer no passado, presente e futuro. Ao contrário, os discursos falsos se aproveitam dessa prerrogativa da arte, não para suspender a relação entre a linguagem e a referência, mas para estabelecer arbitrariamente uma conexão entre certa narrativa que se quer contar e o real, que seria a ela submetido.

Assim, como atua a *imagem artística* nesse contemporâneo muito iluminado pelos holofotes do poder, ou muito sombrio pelo obscurantismo que paira sobre a sociedade?

Pois então vejo *Retirantes* a trazer o sertão para dentro da arte, ou a olhar para o sertão de dentro da arte, transformando um lugar e uma realidade histórica e social em *imagem* que é realidade e é também ficção — nos impulsiona, simultaneamente, a reconhecer e estranhar a realidade, a ampliar esse mundo-sertão através da imaginação e conhecê-lo tal como ele se

²⁹ E utilizo esse tempo pretérito perfeito para salientar a importância da *imagem* ficcional no contexto específico contemporâneo, sabendo que a ideia da arte como fonte de ligação com a verdade antecede em muitas eras tal contexto.

apresenta, ou perceber dele algo diferente do que poderíamos imaginar, já que traz um componente de *desilusionamento* que faz parte da ficção e da arte.

E olho para aqueles pés gigantes de *Enterro na rede*, cabeças minúsculas e rostos distorcidos, fundo geometrizado e pouquíssima variação de cores, dizendo-me a todo tempo que a linguagem está ali em todo o seu peso, em toda a sua realidade e ficcionalidade de linguagem. Ou seja, o estranhamento causado pelas deformações nas formas humanas nos faz pousar por mais tempo o olhar nelas, sabendo-as linguagem e tendo em memória sua referência no mundo, colocando em relação as tensões que intensificam esse entrelaçamento de linguagem e mundo, a arte, a vida; momento em que surge uma *imagem*.

Podemos perceber, então, algo nessa *imagem* a partir do que somos, e perceber algo do que somos a partir da *imagem*, sentir o peso que ela tem no peso que somos nós — e o pronome *nós*, aqui, referindo-se a leitores singulares, anônimos e também partes constituintes de uma coletividade, sujeitos e objetos de uma história. Dessa maneira se acendem, talvez, pequenas luminescências sobre essa história e sobre algum contemporâneo que a lê. Trata-se, aqui, de querer mover os olhos para ver essa dança de dor e beleza dos vaga-lumes, em seus brilhos intermitentes. Pois vê-los significa experimentar um certo estranhamento diante da realidade e da história. E se inquietar. Inevitavelmente.

Então perguntar a essa mesma história e esse contemporâneo sobre suas incoerências — o problema “O que é *imagem de sertão?*”, diante de *Criança Morta*, coloca perante nossos olhos o brilho anônimo do sofrimento humano, e por isso o brilho do afeto e do medo, que é próprio do humano. *Imagem* que nos concerne, fazendo emergir algo recalcado no fundo de um leitor e nos porões de uma história: o medo de ocupar o lugar do outro e de sentir a dor do outro, o medo de enxergar a própria incapacidade de agir perante aquilo que um determinado discurso impõe como real. Medo que a *imagem* potencializa.

Vemos ainda, por outro lado, a multiplicidade paradoxal que pulsa na catingueira que tem nome de santa e se imortaliza em pássaro, mas parece mesmo é mulher bem mulher a fazer vestido novo de chita para provocar ciúmes e paixões nas cantorias e feiras do sertão. Bonita e profunda nas suas tantas tensões. E assim, se a *imagem* carrega algo de cada ser que olha, Dassanta coloca diante de nós diferenças e paradoxos que existem no real e no ficcional de cada leitor, tornando possível, diante de sua *imagem*, perceber algo de toda essa profunda multiplicidade que há em todo olhar e, então, buscar resistir aos discursos esvaziados dela.

Aqui encontramos essas tensões e entrelaçamentos que se fazem e se desfazem entre autor, obra e leitor, entre ontem e agora: se na ficção da arte a relação com o *outro* é uma relação viva de intercâmbios entre *eu* e *outro*, sujeito e objeto, autor e leitor, exercitando em

cada olhar a abertura para se aproximar do *outro* ao se colocar no lugar dele, na dissimulação dos discursos manipuladores contemporâneos (que já não podemos chamar de ficção), não há interesse em ligar *eu* e *outro*, mas apenas em separar, agredir e tornar tudo aquilo que não diz respeito a *eu*, adversário e objeto submisso. Em vez de experimentar a possibilidade de ocupar o lugar do *outro* e se deixar ocupar por ele, trata-se de manipular a ameaça imaginária de que algum *outro* venha a invadir e ocupar seu lugar.

Além disso, enquanto na ficção a memória e as conexões entre passado e presente se fazem imprescindíveis como mobilizadores de leitura, os discursos falsos operam para uma destituição da memória coletiva, substituindo-a por simplificações superficiais voltadas aos seus interesses. Produzir esse “esquecimento” da história, ou essa desautorização da memória como fonte de experiência e conhecimento, passa a ser, assim, condição mesma de existência desses discursos, por isso o ataque à cultura, bem como às instituições de educação pública — demonizar arte, cultura e ciência é projeto, porque elas lidam com a dimensão do *outro* e se abrem para a possibilidade real de existência do *outro*: ficcionalizam, examinam responsabilidades, testam causa e efeito, verificam, experimentam.

E quando o real se impõe — na forma de um vírus, por exemplo — perante esse discurso que se alimenta de um delírio coletivo que ele mesmo produziu, discurso que nega o peso, a consistência, a multiplicidade e a beleza do real, e nega com isso o *outro* e a dor do *outro*, o papel da cultura, da arte, da ciência, da universidade e da liberdade deve ser colocado em evidência. Elas pulsam e expõem, mais do que nunca, uma dimensão política inevitável — e por isso alvos sobreviventes desses poderes que as querem desautorizar. Inevitável, assim, também é a inquietude de olhar por entre os holofotes sombrios desse contemporâneo e ver os pequenos lampejos sobreviventes sendo atacados pelo projeto do Estado mínimo, do crescimento econômico isolado da função social da economia.

Não por acaso, as noções de *imagem crítica* e *imagem dialética* tem sido amplamente pesquisadas e relidas contemporaneamente, na busca, talvez, por alguma resistência que mantenha viva a pequena chama dos pirilampos, mesmo que se movendo fugazes para longe dos holofotes — ou da mira — do poder, por entre lugares anônimos, estranhos e paradoxais.

Assim, o problema em questão — “O que é *imagem de sertão*?” — traz em si uma dimensão política latente que não pode ser esquecida, o que vejo nesse presente de leitura, mas não possuía em mente, dessa maneira, quando comecei a escrever a tese. Hoje vivo em *outro* país e em *outro* mundo. Meus olhos são diferentes. O problema, para mim, possui novos sentidos, embora contendo as mesmas palavras.

Hoje, num hoje no qual 1,2 mil mortes foram registradas nas últimas 24h no Brasil por conta da pandemia mundial do vírus Covid-19, tendo o país contado um total de 98 mil mortes, de acordo com dados oficiais disponibilizados pelo site BBC News Brasil (2020); num contemporâneo no qual está sendo necessário um isolamento social amplo, sem perspectiva de término, como medida de segurança para a população; no hoje em que um conjunto de discursos produzidos estrategicamente em prol de interesses determinados nega e falseia todo o sofrimento que está acontecendo no país e no mundo; nesse contexto, o significado de *resistência* adquire mais intensamente o peso, a relevância e a névoa do *Agora*.

Os vaga-lumes, ainda mais fugidios, seguem movendo-se e movidos pelo afeto, contadores, “apesar de tudo”, a narrar a história que está sendo escrita a partir da consistência de seus modos de viver e dizer no mundo, de sobreviver e, nessa sobrevivência, confrontar a lógica genocida de um determinado discurso.

Então os pirilampos, eles continuam existindo na intensidade das pequenas memórias. São *outros* modos de dizer, a contar uma *outra* história, que não é apenas uma, mas muitas. Deles, algo me concerne e me foge. Pois não os podemos agarrar senão por minúsculos momentos, como não conseguimos apreender a história e o contemporâneo senão a partir de nossos próprios olhos, por instantes intermitentes — com que dimensão do real nos relacionamos? De que dimensão do real participamos?

Então os pirilampos, não os posso ter. Não os posso obrigar a dizer o que eu quero. Ou a agir como eu quero. Posso apenas olhar para eles. Porque não são mesmo uma questão de ter. São uma questão de ser. Não é mesmo?

Hoje, assim, já não me sinto autora, mas leitora dessa tese. E não consigo ler o mesmo texto que escrevi. A distância entre o tempo da escrita e o da leitura foi traçada em maneira de memória e experiência a serem cantadas nas cenas de *Auto da Catingueira*, nas cores de *Retirantes*, ambos dizendo a todo tempo de sua bela potência de ficção e sua bela potência de realidade, sua dimensão de linguagem a traduzir um mundo e um leitor, transformá-los em signos artísticos, e, simultaneamente, pôr em movimento seu viés de estranhamento e desilusão.

E aqui me encontro nessa encruzilhada, devo dizer.

Inquieta de querer reescrever a tese. Mas então quando chegasse ao final quereria reescrever de novo. Porque eu e tudo o mais não paramos de mudar.

O senhor...Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre

mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. (ROSA, 2006, p. 23).

Mudo, então, deixando em aberto esse problema que é mesmo o fio com que se costuram os diferentes capítulos, as diversas reflexões trazidas: “Mas, o senhor sério tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe?” (ROSA, 2006, p. 25)

O que existe no sertão? O que é sertão?

Mas “E a alma, o que é?” (ROSA, 2006, p. 25). Pergunto porque parece ser tudo assim ligado a essas mesmas reflexões. Afinal, “Viver é muito perigoso...” (ROSA, 2006, p. 25). E repito, para melhor ouvir: “Viver — não é? — é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é viver, mesmo. O sertão me produz, depois me enguliu, depois me cuspiu do quente da boca...O senhor crê minha narração?” (ROSA, 2006, p. 585)

Talvez o sertão seja esse lugar de paradoxos históricos e sociais, que também é linguagem e lenda, escrevedor de homens e imagens.

E podemos então começar, a cada dia, uma nova leitura antiga de homens e artes pirilamos do sertão, afinal “— Você é o Sertão?!” (ROSA, 2006, P. 591).

E termino essa escrita aqui. Para aqui começá-la de novo.

O que é *imagem de sertão*?

REFERÊNCIAS

- ABDALA, B. A. *Imagem dialética e imagem crítica: conceitos benjaminiano para pensar arte e emancipação*. Revista Estética e Semiótica UNB, v. 8, n. 1, 20 ago. 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 3ª Ed. Recife: FJN, São Paulo: Cortez, 2006.
- ARRIGUCCI JR, Davi. Ensaio sobre “Maçã” (do sublime oculto). In: _____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 27-44.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Willi Bolle (org.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8 Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. 9 reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 31-61.
- CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza*. Santa Catarina: Letras Contemporâneas – Oficina editorial Ltda, 2007.
- COUTINHO, Eduardo. Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico em Grande sertão: veredas. In: DUARTE, Lélia Parreira e ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). *Outras Margens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p.37-48.
- DERRIDA, Jacques. Kolaphos/Kolapto. In: _____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 7-10.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2014.
- DUNKER, Christian; TEZZA, Cristovão; FUKS, Julián; TIBURI, Marcia; SAFATLE, Vladimir. PINTO, Manuel da Costa (org.). *Ética e pós-verdade*. São Paulo: Dublinense, 2018.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari, Pintor Social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. Série Artistas Brasileiros, 4. São Paulo: Edusp: 1996.
- FERRAZ, Renata. O Corpo, a Imagem em Movimento e a Marionete: a cena contemporânea oriunda de formas [in]animadas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 226-241, maio/ago. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266062562>. Acesso em: 20 mar/2020.

GUERREIRO, Simone. *Tramas do Sagrado: a poética do sertão de Elomar*. Salvador: Vento Leste, 2007.

HERRERA, Antonia; HOISEL, Evelina; TELLES, Lígia (org.). *Rotas, Trânsitos, Migrações: ensaios de literatura e cultura*. Salvador: EDUFBA, 2017.

HOISEL, Evelina. *A leitura do texto artístico*. Salvador: EDUFBA, 1996.

HOISEL, Evelina. A disseminação dos limiães nos discursos da contemporaneidade. *In: Culturas, contextos e discursos: limiães críticos do comparatismo*. Org. Tania Carvalhal. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1999. p. 42-49 .

LISPECTOR, Clarice. *Doze lendas brasileiras: Como nasceram as estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco Pequenos Leitores, 2014.

LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. *In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). Guimarães Rosa*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. pp. 62-97.

MALTZ, Bina Friedman. Fantasia leiga para um rio seco: uma leitura poético-musical. *Revista Organon*, Porto Alegre, v. 10, n. 24, UFRGS, 1996. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/about>. Acesso em: 19 ago/2020.

MELLO, Elomar Figueira. *Auto da Catingueira*. Vitória da Conquista: Gravadora Rio do Gavião, 1983. 1 LP com encarte, escrito e sonoro (60 min).

MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NASCIMENTO, Evando. *Ângulos: Literatura e outras artes – ensaios*. Juiz de Fora: UFJF/Chapecó: Argos, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, Marina Colli de. *Os Retirantes de Portinari: crítica comentada sobre as obras da série pertencente ao MASP*. Uberlândia: UFU, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufu.br/browse?type=author&value=Oliveira%2C?Marina?Colli?de>. Acesso em 17 ago. 2020.

PAIVA, Francisco Jairo Silva & GONDIM, Raimundo Leontino. Cantoria e poesia oral: a resistência da poesia popular. *Revista Colineares-UERN*, ISSN 2357-8203, Natal, v. 3, n. 1, jan-jun. 2016. Disponível em: <http://periodicos.uern.br/index.php/colineares>. Acesso em: 19 ago/2020.

PLASSARD, Didier e GRAZIOLLI, Cristina. A marionete, ou a mimese complexa & A complexidade das “figuras” no teatro enquanto “mimese”. *Revista Urdimento-UDESC*, Florianópolis, v.2, n.32, p. 56-72, Set. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018056>. Acesso em: 19 ago/2020.

PORTINARI, Cândido. *Retirantes*. 1944. 1 original de arte, óleo sobre tela, 190 x 180 cm. Originais exibidos no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP-SP). Reproduções disponíveis em plataforma virtual: <https://masp.org.br/acervo/obra/Retirantes>. Acesso em 17 ago. 2020.

PORTINARI, Cândido. *Criança Morta*. 1944. 1 original de arte, óleo sobre tela, 180 x 190 cm. Originais exibidos no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP-SP). Reproduções disponíveis em plataforma virtual:<https://masp.org.br/acervo/obra/Retirantes>. Acesso em 17 ago. 2020.

PORTINARI, Cândido. *Enterro na Rede*. 1944. 1 original de arte, óleo sobre tela, 180 x 220 cm. Originais exibidos no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP-SP). Reproduções disponíveis em plataforma virtual:<https://masp.org.br/acervo/obra/Retirantes>. Acesso em 17 ago. 2020.

PORTINARI, Cândido. *O menino de Brodósqui*. 2 Ed. Rio de Janeiro: Editora Livroarte, 2001.

PROUST, Marcel. No Caminho de Swann. In: *Em busca do tempo perdido*, V. I. 3 ed. São Paulo: Globo, 2006.

REZENDE, Julio F.D. *A música e o Sertão Absoluto: a Experiência no Cancioneiro de Elomar Figueira Mello*. Natal: Epifania, Sarau das Letras, 2011.

RIBEIRO, E. de C. *Os gêneros do discurso na obra operística de Elomar Figueira Mello: uma abordagem bakhtiniana*. Minas Gerais: UFMG, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-8N6LJ5>. Acesso em: 17 ago. 2020.

RIBEIRO, E. de C. A obra de Elomar Figueira Mello: contexto e estilo além do popular e do erudito. *PER MUSI – Revista Acadêmica de Música*, UFMG, Belo Horizonte, n.29, p. 185-194, jan. - jul, 2014. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992014000100019. Acesso em: 19 ago/2020.

ROSA, João Guimarães. Entrevista com HÖLLERER, Walter. Canal independente de televisão de Berlim [nome desconhecido], Berlim, 1962. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ndsNFE6SP68>. Acesso em: 19 ago/2020.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANTIAGO, Silviano. Uma revoada de vagalumes. *Revista Brasileira de Literatura Comparada/ABRALIC*, Niterói, v. 19, n 32, 2017. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/437>. Acesso em: 19 ago/2020.

SANTIAGO, Silviano. *35 Ensaio de Silviano Santiago*. 1 vol. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Pp. 23-37.

SCHOUTEN, André-Kees de Moraes - *O narrador e o cantadô: Walter Benjamin em visita ao alto sertão da Bahia*. São Paulo: FFLCH/USP, 2003. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-22032007-170816/publico/peregrinos_sertao_profundo.pdf. Acesso em: 19 ago/2020.

SIMÕES, Darcilia (org.); KAROL, Luiz & SALOMÃO, Any Cristina. *Língua e Estilo de Elomar*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

SOARES, Morgana Maria Pessôa. *O reino encantado de um (in)certo sertão visto do alto de uma catingueira*. Uma abordagem discursiva da obra de Elomar Figueira Mello. Rio de Janeiro: Editora Cartolina, 2015.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Introdução e notas, Mário da Gama Kury, 8 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

TATIT, Luiz. *Elementos para a análise da canção popular*. Cadernos de estudo: análise musical, n. 1. São Paulo: Atravez, 1989.

TÉO, Marcelo. *O tocador e o pincel: a música na pintura de Cândido Portinari*. V Encontro de História da Arte, 2009, IFCH/UNICAMP. Anais do V Encontro de História da Arte. São Paulo: IFCH, 2009, p. 439-446. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2009/TEO,%20Marcelo%20-%20VEHA.pdf>. Acesso em 17 ago. 2020.

TÉO, Marcelo. *O tocador pelo pincel: o sonoro, o visual e a sensorialidade do modernismo à era Vargas*. São Paulo: USP, 2011. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-19092012-093322/pt-br.php>. Acesso em 17 ago. 2020.

VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado, Maria da Conceição M. Cavalcante e Filomena Yoshie Hirata Garcia. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 2 ed.

WISNIK, J. M. *Literatura, fake news e ativismos identitários*. In: CONGRESSO VIRTUAL UFBA 2020. Salvador: UFBA, 2020. Disponível em: <http://www.edgardigital.ufba.br/?p=17154>. Acesso em: 18 ago. 2020.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Documento de media – Imagem em movimento: DVD

AUTO da Catingueira. Compositor: Elomar Figueira Mello. Direção: João das Neves. Produção: Rossane Comunicação e Cultura. Direção musical/transcrição: João Omar de Carvalho Mello. Direção DVD: Mario de Aratanha e Marcos Malafaia. Direção, design, cenografia e manipulação de bonecos: Marcos Malafaia. Figurinos: Rodrigo Cohen. Intérpretes: Luciana Monteiro de Castro, Marcelo Bernardes, Ocelo Mendonça, Saulo Laranjeira e Xangai. Textos do encarte: Ernani Maurílio. Manipuladores dos bonecos: Camila Polatscheck, Fabíola Rosa, Márcio Miranda, Paulo Emílio Luz – Grupo Giramundo de teatro de bonecos. Vitória da Conquista-BA-Brasil: Associação Cultural Fundação Casa dos Carneiros e Ministério da Cultura e Eletrobrás, 2011. 1 DVD (93 min). Gravação da encenação ao vivo no Palácio das Artes, Belo Horizonte, abril 2011.

ANEXO A – *Retirantes* (1944)

Fonte: Plataforma virtual do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (<https://masp.org.br/acervo/obra/Retirantes>)

ANEXO B – *Enterro na rede* (1944)

Fonte: Plataforma virtual do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (<https://masp.org.br/acervo/obra/Retirantes>)

ANEXO C – Criança Morta (1944)

Fonte: Plataforma virtual do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (<https://masp.org.br/acervo/obra/Retirantes>)