INUTILE-ZAS PARA UM MUNDO BÁRBA-RO

4 INUTILEZAS PARA UM MUNDO BÁRBARO

Sérgio Antônio Silva
Lucia Castello Branco
Lia Krucken
Organizadores

duna

O projeto *4 inutilezas para um mundo bárbaro* – poesia, filosofia, arte, psicanálise, que deu origem a este livro, envolveu professores visitantes dos programas de pós-graduação em Filosofia – PPGF, em Literatura e Cultura – PPLitCult e em Artes Visuais – PPGAV da Universidade Federal da Bahia – UFBA, do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade – PPGLI da Universidade Federal do Acre – UFAC, e professores permanentes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, da Universidade Federal do Sul da Bahia – UFSB e do Programa de Pós-Graduação em Design – PPGD da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG, além de pesquisadores de mestrado, doutorado e pós-doutorado. Realizou-se na UFBA, em Salvador, durante os anos de 2019 e 2020.

Copyright © 2021: Sérgio Antônio Silva, Lucia Castello Branco e Lia Krucken

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização prévia da editora.

Contato: https://dunaeditora.myportfolio.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

4 Inutilezas para um mundo bárbaro [livro eletrônico] / Sérgio Antônio Silva, Lucia Castello Branco, Lia Krucken, organizadores ; projeto gráfico Iara Aguiar Mol. -- 1. ed. -- Salvador : Duna, 2021.
PDF

Vários autores.
Vários colaboradores.
Bibliografia
ISBN 978-65-990920-8-4

1. Arte 2. Arte brasileira 3. Filosofia 4. Poesia brasileira 5. Psicanálise I. Silva, Sérgio Antônio. II. Branco, Lucia Castello. III. Krucken, Lia. IV. Mol, Iara Aguiar. V. Título.

21-56207 CDD-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte 700

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

4 INUTILEZAS PARA UM MUNDO BÁRBARO

Sérgio Antônio Silva
Lucia Castello Branco
Lia Krucken
Organizadores

Poesia, Filosofia, Arte, Psicanálise

duna

O poema é antes de tudo um inutensílio.

Hora de iniciar algum
convém se vestir roupa de trapo.

Há quem se jogue debaixo de carro
nos primeiros instantes.

Faz bem uma janela aberta
Uma veia aberta.

Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema
enquanto vida houver.

Ninguém é pai de um poema sem morrer.

***Manoel de Barros**, Arranjos para assobio*

sumá-rio

...

PREFÁCIO
Sérgio Antônio Silva
Iara Aguiar Mol
p. 9-17

01

OUSE CRIAR!
POR UM ILUMINISMO POIÉTICO
Patrícia Kauark-Leite
p. 19-41

02

ARTE E TRANSCENDÊNCIA
André Berten
p. 43-63

03

TRÊS POETAS E UMA PROEZA PARA UM MUNDO BÁRBARO
Sérgio Antônio Silva
Cláudio Santos Rodrigues
p. 65-85

04

A RESPONSABILIDADE DO POEMA
Lucia Castello Branco
p. 87-99

05

UM OBJETO-MENSAGEM: PAISAGENS E MOVÊNCIAS
Lia Krucken
p. 101-123

06

O SONHO, O ATO E O IMPOSSÍVEL
Cinara de Araújo
p. 125-145

07

NO CORAÇÃO DAS TREVAS
Maria Inês de Almeida
p. 147-157

...

AUTORES
p. 159-161

prefá-
cio

À BORDA DO MAR

Num certo dia em Salvador
Amor
Pela Poesia
Filosofia
Psicanálise
e pela Arte.
O ardor do encontro e o calor.

Eis um pouco do que foi o evento
– um pouco não seria uma boa medida
para os textos aqui reunidos. Tampouco
para qualquer coisa que tenha
acontecido naquele tempo em que
estivemos juntos.

Um encontro apaixonado, o último
antes da tempestade, um dos últimos
antes da pandemia.

Um livro digital com feitio de livro
objeto, livro impresso em nossas retinas
e mentes, para dar conta da intensidade
do encontro _____ do diverso. O
corpo-projeto de **Iara Mol**. Sutilezas.
Delicadezas do design.

– Como foi que começaste a desenhar o livro? Em que banco de praça o avistaste sentado, à espera do vestido que cobriria a nudez feminina de suas letras? Que imagens ele trazia consigo?

– Talvez tenha sido em sonhos já que é comum que eu trabalhe enquanto durmo. Ou talvez, em Sintra, ou talvez naquele mesmo convite já estivessem imbuídas as tessituras que seriam compostas num futuro breve. Não seria também o passado uma continuação do futuro? Nas imagens em dupla exposição, esses tempos se con-fundem, co-existem, co-habitam e nos fazem questionar o que de fato ainda é, ou se já deixou de ser por apenas um segundo. Sou fã das sutilezas. Para minhas criações, o que é belo não clama por atenção. Existe *per se* e se é percebido ou não, cabe a nós senti-lo, perceber os seus sentidos. Compor devagar é a solução.

_____o encontro inesperado do diverso
é assistir o belo a comunicar com o silêncio;
a fraccionar a imagem nas suas diversas formas;
ajudá-las a levantar o véu para que se mostrem mutuamente na
beleza própria, e fechar os olhos para que
se não rompa a *delicada tela desta vida*,
ou então falar.
[...]
o belo é o encontro inesperado do diverso.[1]

[1] LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, [s.d], p. 135, 141.

Para começar: ouse saber! Ouse criar! Desejamos palavras iluminadas, vidas luzentes, humanas ou não, porém nunca desumanas. Na sala, a presença poética de **Patrícia Kauark-Leite**. A presença de Immanuel Kant. Arte e transcendência, com **André Berten** nos conduzindo a pensar sobre "a arte, o belo, o sublime, a teleologia da natureza e a esperança".

Um dia de conversa infinita. Num lado da mesa, trazidos por **Sérgio Antônio Silva**, estavam a poesia gráfica, tipos móveis vindos de Minas Gerais e um vídeo da performance *Tipoema*, a ser projetado na tela ao fundo. E, no outro lado da mesa, nas mãos de **Lia Krucken**, um objeto chamado _____recado trazendo vivências antigas e emoções presentes, Benin-Berlim-Bahia. Um mensageiro promovendo *operações de movência*.

Na mesma mesa, depois da pausa para o café, sentaram-se **Lucia Castello Branco**, **Cinara de Araújo** e **Maria Inês de Almeida**. Lucia leu "A responsabilidade do poema". Ler devagar é a lição. Fechamos os olhos e vimos o vestido branco de Emily Dickinson. Sentamo--nos no banco de madeira, no pátio da casa de Amherst, para ouvir os poemas traduzidos por **Fernanda Mourão**. Caminhando em meio às árvores, encontramos "a primeira matéria do poema", entendemos que a poesia ensina a cair e que o feminino de ninguém é o que vem aí, "como um vestido sem corpo".

Pausa. Silêncio. Cinara vai ler sonhos – poemas, traduções. Texto e vídeo. Uma viagem ao coração do desconhecido, uma abertura ao campo do outro. Silêncio, sossego, o impossível.

De repente, Inês nos surpreende a todos: "No coração das trevas". Um romance, um filme, um homem, uma floresta. Vozes bárbaras, "as que não entendemos", dizendo-nos em assovios da "única possibilidade real de reverter o destino de nossa era, o antropoceno: para adiar o fim do mundo". A vida é para sempre, "desde que se ouça o chamado para a transformação".

– Percebe-se que a sequência estabelecida nos comentários acima, embora pareça dizer respeito aos acontecimentos do encontro, diz respeito aos textos escritos e à ordem do livro. O livro é outra coisa além do encontro e está se construindo aos poucos, presen-temente, pelo viés da amizade. O livro é outra coisa.

Cai a tarde, encerram-se as mesas-redondas, saímos a caminhar – nós, textuantes – pelo *campus* de Ondina da UFBA, até toparmos com o lançamento do livro *David Bohm – A life dedicated to Understanding the Quantum World*, do egrégio professor Olival Freire Junior.

A noite chega, Maúda e André nos oferecem um jantar – maravilhoso – no apartamento da Graça, e a conversa estende-se como um fio de água: a Bélgica, as beguinas, lembranças de Maria Gabriella Llansol no tempo da École de la rue de Namur, também conhecida como L'École La Maison, e tempos depois, em Portugal; o gato quântico; Conceição do Mato Dentro vista de dentro por Tom Zé, a vida dos índios do ponto de vista da Maria Inês, que é dona onça nossa tia; os preciosos DVDs de *Mensagem*, de André Luiz de Oliveira, o cineasta intergaláctico, lançados na véspera; as tipografias de Minas e as livrarias da Bahia de todos os santos. A Bahia e seus encantos. Kant, visita constante ao apartamento, acomoda-se confortavelmente numa cadeira ao canto da sala, a nos ouvir, admirado com este *nosso mundo bárbaro*.

– Como vai o livro abrigar a vida escrita à borda do mar? Que superfícies conduzirão passagens tão marcantes?

Nesse vagar, o livro – suporte e objeto, se veste de abrigo. Abrigo das palavras em tipografias, das imagens em cores, das narrativas em composições, das impressões em superfícies. Essas serão por vezes borradas, desfocadas e afastadas de uma suposta realidade tátil. As imagens permearão alguns trechos, sem pretensões maiores do que aquelas de simples presença. [Presença e sentido]. Serão, contudo, sempre dúbias, quiçá múltiplas, justapostas, sobrepostas, interpostas, que é para abrigar cada autor, cada leitor, cada intenção, cada pensamento, cada sentimento. As vezes, preconizarão sentenças posteriores, buscando trazer numa leitura e interpretação livres, uma amarração consistente.

Pois bem, o que um designer pode almejar além de ousadia e liberdade? Além de projetos que permitam a ele também se tornar um autor[2]? Afinal, o discurso também é gráfico, na medida em que alinha estilo e sentido.

Olhares, apertos de mãos, abraços e beijos, conversas distraídas, risos, todos os sons e odores ao redor, cenas vistas, lugares visitados, objetos tocados, alimentos consumidos. A água que nos sacia a sede, o vinho que nos anima, os livros que nos guiam.

Madrugada no Largo de Santana, Rio Vermelho. Seguimos a pé rumo à praia. Tudo é brisa. E axé.

Sérgio Antônio Silva
Iara Aguiar Mol

[2] Para uma discussão aprofundada sobre este tema, sugere-se a leitura de: ROCK, Michael. O designer como autor. In: ARMSTRONG, Helen (org.). *Teoria do Design Gráfico*. Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo, Cosac Naify, 2015, p. 131-141.

OUSE CRIAR! POR UM ILUMINISMO POIÉTICO*

Patrícia Kauark-Leite

OUSE CRIAR

* Este trabalho recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e faz parte das atividades do Projeto *Kant na América do Sul* (KANTINSA), financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG) e pelo programa de investigação e inovação Horizon 2020 da União Europeia, nos termos da convenção de subvenção Marie Skłodowska-Curie n.º 777786.

Introdução

Eu gostaria de começar justificando a minha presença aqui nesta mesa, dedicada à apresentação do projeto "Intervenções bárbaras: o ensino como ato poético", ao lado das minhas colegas Lucia Castello Branco, Maria Inês de Almeida e Janaína de Paula, das áreas de literatura, poesia, tradução e saberes indígenas, eu que trabalho com filosofia kantiana, filosofia da ciência e, particularmente, com filosofia da mecânica quântica. Os caminhos que conectam Kant, mecânica quântica, arte, literatura e saberes indígenas são também percursos que cruzam nossas experiências de vida como docentes e pesquisadoras. Eu gostaria, assim, de começar lembrando da relação do meu trabalho com o trabalho das professoras Lucia e Maria Inês.

A minha parceria com Maria Inês, em especial, é de longa data. Ela se iniciou antes mesmo de ingressarmos como docentes na carreira universitária, quando, no início dos anos 1990, éramos professoras da rede municipal de ensino de Belo Horizonte: eu, professora de física, e Maria Inês, professora de literatura. E lá nos reunimos pela primeira vez, em torno de um projeto audacioso de experimentação pedagógica relacionando arte, ciência, poesia e filosofia para alunos da periferia de escolas públicas do munícipio, ao lado também da professora de arte da rede municipal, Daisy Turrer, que, como nós duas, se tornou professora da Universidade Federal de Minas Gerais. Esse projeto resultou numa linda publicação, organizada pela Inês, intitulada *Periferias: exercícios na fronteira do ensino*[1], em que apresento, no artigo assinado com Daisy

[1] ALMEIDA (Ed.). *Periferias: exercícios na fronteira do ensino.*

Turrer, "A arte da ciência e a ciência da arte"[2], o resultado das nossas experimentações. Esse artigo já revela que o tema da ligação entre arte, ciência e filosofia, em uma dimensão intrinsecamente pedagógica, nunca me abandonou.

Um pouco mais tarde, já como professoras da UFMG, em 1997, estivemos juntas, Inês e eu, em outro projeto, esse agora de formação dos professores indígenas do Estado de Minas Gerais. A convite de Inês, fui eu lecionar a disciplina de filosofia para os alunos indígenas das etnias Xacriabá, Crenac, Pataxó e Maxacali, no curso intensivo de formação de professores que aconteceu no Parque do Rio Doce. Nesse projeto, pude vivenciar uma das experiências mais fortes de tradução, ou melhor, de 'intradução'. Nas minhas aulas de filosofia para os índios maxacalis, tive que contar com um intérprete, o Zezinho Maxacali, uma vez que a maioria deles não era falante de português. Para a minha grande surpresa, nosso intérprete maxacali não tinha tradução para palavras como 'realidade', 'natureza' e 'homem'. O que mais me impressionou foi o fato de conceitos que ocidentalmente consideramos tão fundamentais e básicos, como que pertencentes a uma linguagem humana comum, não serem, de modo algum, universais. O fato de os índios maxacalis não terem em seu vocabulário a palavra 'natureza' me intrigou profundamente. O resultado dessas minhas reflexões sobre a relação entre o pensamento científico e o pensamento indígena foi publicado na revista *BAY – A Educação Escolar Indígena em Minas Gerais*[3], também organizada pela Maria Inês.

Já em 2008, quatro anos após ter concluído o meu doutorado na França em que defendi uma tese, publicada mais tarde como livro, sobre filosofia transcendental e mecânica quântica[4], fui convidada por Lucia Castello Branco e Maria Inês de Almeida para participar do encontro mais inusitado da minha carreira acadêmica, o Seminário na Serra do Cipó, *Da Cópia ao Canto*, que reuniu lideranças indígenas, do candomblé e da religião católica, artistas e professores universitários. Lá tive um contato maior com o trabalho da Lucia e com os textos da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol[5] e pude entrever interfaces interessantes entre a filosofia da mecânica quântica e a escrita de Llansol. A ruptura que Llansol estabelece com a noção de 'narratividade' a favor do que ela chamou de 'textualidade' permite pensar uma estranha dimensão do saber científico introduzida pela mecânica quântica, que escapa a qualquer esforço de representação ou de narrativa do que se passa no interior da matéria ou no assim chamado mundo dos átomos. Lá de novo, Maria Inês pôde registrar esse acontecimento em forma de publicação, na qual contribuí com o artigo "Partícula – seu duplo – seu contexto: interfaces entre a teoria quântica e a escrita poética llansoliana"[6].

Depois, em 2010, Maria Inês e eu estivemos juntas na concepção da exposição *Demasiado Humano*, para o Espaço do Conhecimento da UFMG, em que tivemos a chance de dar corpo às nossas indagações filosóficas e integrar de modo intrínseco e íntimo saberes que se apresentam na maioria das vezes como tão díspares. Reunindo contribuições de muitos pesquisadores da UFMG, apresentamos uma exposição que reúne arte, ciência, filosofia, saberes tradicionais e poesia em um projeto de educação não formal da universidade para a público jovem de Belo Horizonte[7].

[2] KAUARK-LEITE; TURRER. A arte da ciência e a ciência da arte.
[3] KAUARK-LEITE. Decifra-me ou te devoro: por que ensinar filosofia para os índios?

[4] KAUARK-LEITE. *Théorie quantique et philosophie transcendantale: dialogues possibles*.
[5] LLANSOL. *Lisboaleipzig 1: O encontro inesperado do diverso*. LLANSOL. *Os cantores de leitura*.
[6] KAUARK-LEITE. Partícula – seu duplo – seu contexto: interfaces entre a teoria quântica e a escrita poética llansoliana.
[7] ALMEIDA; KAUARK-LEITE. *Demasiado Humano*.

E agora nos reencontramos neste projeto de intervenções bárbaras: o ensino como ato poético, que resultou de um outro encontro organizado por Lucia e Lia Krucken, na Universidade Federal da Bahia, em novembro de 2019, intitulado: *4 inutilezas para um mundo bárbaro: filosofia, arte, poesia e psicanálise*[8]. Este projeto gestado nesse encontro surge em um contexto em que, com a ascensão da extrema direita ao poder em nosso país, estávamos sendo atravessados por uma onda muito forte de obscurantismo e de negativismo e de ataques constantes à ciência, à pesquisa e ao ensino em nossas universidades. A essa onda de obscurantismo veio se somar uma pandemia global, que coloca para as universidades desafios maiores. Estamos diante de duas grandes e graves crises sem precedentes: uma crise sanitária, que escancarou novamente para o senso comum o protagonismo e o papel não negligenciável da pesquisa em ciências naturais, sobretudo em ciências biológicas, e uma crise civilizatória, em que não só a economia e as ciências humanas, sociais e socioambientais, mas também a filosofia e as artes passam a ter um papel maior. Sob a batuta da professora Lucia Castello Branco e em confluência com os trabalhos das professoras Maria Inês de Almeida, Janaína de Paula e Lia Krucken, esse projeto de intervenções bárbaras surge, nesse momento de crise, como uma tentativa de resposta à barbárie e também de reinvenção de uma das atividades que nos é mais cara, que é a atividade do ensino. Em sua dimensão poética, tomando aqui o poético também como *poiesis*, isto é, como criação de algo novo, de algo que não existia, o nosso ensino, o ensino que em conjunto propomos, deve poder ajudar a criar e a cultivar, pela reflexão e pela ação pedagógica, novos sentidos de se habitar a terra. O bárbaro de nossas intervenções se contrapõe à barbárie de atos contra o ensino, contra as universidades, enfim contra as ciências, as artes, a filosofia e a educação.

[8] Cf. <*https://4inutilezas.wordpress.com/*>.

Do ponto de vista filosófico, a ideia de um projeto contra a barbárie não pode deixar de levar em conta que uma das correntes da nossa tradição de pensamento que se mais se opôs ao obscurantismo foi o iluminismo ou esclarecimento. Eu pretendo, assim, neste meu trabalho tecer algumas considerações sobre o iluminismo, em especial, sobre o iluminismo kantiano, ou iluminismo crítico, que eu gostaria de contrapor a um outro tipo de iluminismo, que aqui chamo de iluminismo positivista, que a meu ver deve ser tomado com muita cautela. Ao final eu gostaria de propor uma terceira acepção de iluminismo que passo a denominar de iluminismo *poiético*.

Iluminismo e barbárie

Michel Foucault, em seu texto *Qu'est-ce que les Lumières?*[9], publicado em 1984, duzentos anos depois do texto homônimo de Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*[10], nos chama a atenção para a originalidade histórica desse opúsculo kantiano. Nas palavras de Foucault: "A questão que parece surgir pela primeira vez neste texto de Kant, é a questão do presente, a questão da atualidade: o que é que acontece hoje? O que acontece agora? E o que é esse 'agora' no interior do qual estamos, uns e outros, e que define o momento onde escrevo?"[11]. Neste mundo bárbaro, raivosamente anti-iluminista, em que fomos tragicamente atirados, onde as expressões mais genuínas das artes, ciências, filosofias e mesmo das religiões, no sentido mais plural desses

[9] FOUCAULT. Qu'est-ce que les Lumières?; FOUCAULT. O que são as luzes?
[10] KANT. Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?; KANT. Resposta à questão: 'O que é Esclarecimento?' (WA, AA 08: 33-42).
[11] FOUCAULT. Qu'est-ce que les Lumières?, p. 35.

saberes, se encontram sob ameaça, parece mister entoar novamente a palavra de ordem iluminista, retirada por Kant do poeta romano Horácio: *Sapere aude!* (*Ouse saber!*). Mas, como nos diz Drummond em seu poema "Mãos dadas", não nos cabe ser poetas [ou filósofos] de um mundo caduco, nem cantar o mundo futuro. "O tempo é a [nossa] matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente"[12]. Assim a questão que se coloca de modo pungente é a de saber qual iluminismo, pois, nos é hoje apropriado? Sigo aqui, então, a sugestão de Foucault em sua interpretação do ensaio kantiano sobre o iluminismo, lendo-o como uma "problematização de uma atualidade e como interrogação para o filósofo dessa atualidade da qual faz parte e em relação à qual tem que se situar"[13].

Em que consiste, então, a ideia geral de iluminismo ou de esclarecimento (como foi a preferência nas traduções brasileiras, do termo alemão, *Aufklärung*), proposta por Kant no século XVIII? Comecemos pela definição dada por ele em seu ensaio:

> Esclarecimento [*Aufklärung*] é a saída do homem da menoridade pela qual é o próprio culpado. *Menoridade* é a incapacidade de servir-se do próprio entendimento sem direção alheia. O homem é próprio culpado por essa incapacidade, quando sua causa reside na falta, não de entendimento, mas de resolução coragem de fazer uso dele sem a direção de outra pessoa. *Sapere aude!* Ousa fazer uso de teu próprio entendimento! Eis o lema do Esclarecimento[14].

Nesse lema, duas dimensões essenciais do pensamento humano se coadunam: a liberdade e a ousadia. Como o próprio Kant afirma: "para este esclarecimento, não é exigido nada mais senão a liberdade; e, aliás, a mais inofensiva de todas as espécies, a saber, aquela de fazer em todas as circunstâncias uso público de sua

[12] ANDRADE. Mãos Dadas, p. 34.
[13] FOUCAULT. Qu'est-ce que les Lumières?, p. 36.
[14] KANT. WA, AA 08: 33.

razão"[15]. E em outro ensaio, intitulado "Que significa orientar-se no pensamento?", Kant ainda acrescenta que essa liberdade própria da atividade de pensar só é possível porque o nosso pensamento se exerce intersubjetivamente, isto é, pensamos "em comunhão com os outros, aos quais comunicamos os nossos pensamentos e eles nos comunicam os seus"[16]. É assim pelo uso público da razão, possível pelo exercício pleno da liberdade, que é possível a correção do próprio pensamento. E é aqui que se revela, para Kant, a dimensão propriamente política do ato de pensar. Em suas palavras: "o poder exterior, que arrebata aos homens a liberdade de comunicar publicamente os seus pensamentos, lhes rouba também a liberdade de pensar"[17]. Kant chega mesmo a afirmar, em sua *Antropologia*, que talvez o único critério de correção dos nossos próprios pensamentos resida na sua exposição pública. Em suas próprias palavras:

> Por isso, a proibição dos livros que dependem apenas de pensamentos teóricos [...] é uma ofensa à humanidade. Pois com isso se nos retira, se não o único, ao menos o meio maior e mais útil de corrigir nossos próprios pensamentos, o que ocorre quando os expomos publicamente para ver se também se coadunam com o entendimento dos outros, porque, caso contrário, algo simplesmente subjetivo (por exemplo, o hábito ou a inclinação) seria facilmente tomado por objetivo, e nisso consiste precisamente a aparência, da qual se diz que engana, ou melhor, pela qual se é induzido a se enganar a si mesmo na aplicação de uma regra.[18]

Assim, a liberdade de pensar se identifica com a liberdade de comunicar o seu próprio pensamento. Nesse sentido, a liberdade de pensar se opõe tanto à coerção civil quanto ao constrangimento

[15] KANT. WA, AA 08: 36.
[16] KANT. Was heißt: Sich im Denken orientieren?;
KANT. Que significa orientar-se no pensamento? (WDO, AA 08: 144).
[17] KANT. Was heißt: Sich im Denken orientieren?;
KANT. Que significa orientar-se no pensamento? (WDO, AA 08: 144).
[18] KANT. Anthropologie in pragmatischer Hinsicht;
KANT. *Antropologia de um ponto de vista pragmático.* (Anth, AA 07: 219).

moral exercido por pregações doutrinárias contra o indivíduo e sua liberdade de pensamento. No ensaio "O que significa orientar-se no pensamento?", Kant ressalta que a epistemologia e a ética se interconectam intimamente com a dimensão política: não há livre pensar, sem liberdade política. Assim, a liberdade de pensamento se exercita autonomamente na medida em que o ser humano individual, cuja "razão não se submete a qualquer outra lei senão àquela que *dá a si própria*"[19], se coloca em comunhão com os outros, submetendo os seus juízos à correção pública. E isso só é possível em uma sociedade guiada por princípios políticos baseados na ideia de liberdade para que o livre pensar de fato se realize. O critério de sanidade de nosso entendimento comum e da retidão dos nossos juízos residiria na ação de tornar nossos juízos públicos, confrontando-os com o entendimento dos outros, que compartilham conosco um mundo em comum. Nesse sentido, tanto o isolamento da razão, sujeita ao seu próprio mundo e ao seu senso lógico privado, quanto as coerções civil e moral constrangem o exercício do livre pensamento tanto no âmbito do ajuizamento prático quanto no âmbito do ajuizamento teórico.

Kant promoveu uma mudança substantiva na definição do conceito de iluminismo em uso corrente pelos seus contemporâneos. Com base em uma distinção que ele previamente estabeleceu entre "aprender Filosofia", como um ato de apreensão de conjunto de verdades doutrinárias, e "aprender a filosofar", como exercício da pura reflexão a ser praticado pelo próprio aprendiz, Kant desenvolveu um conceito próprio de iluminismo. Tal conceito não estaria tanto vinculado ao significado puramente lógico da revelação material da verdade, mas como um programa político-educativo de aquisição, por parte dos cidadãos, da capacidade de usar sua própria mente.

[19] KANT. WDO, AA 08: 145.

Em suas palavras: "*Pensar por si mesmo* significa procurar em si mesmo a suprema pedra de toque da verdade (isto é, em sua própria razão); e a máxima de pensar sempre por si mesmo é o *esclarecimento* (*Aufklarung*)"[20]. Nesse sentido, a filosofia se exerce pelo exercício genuíno da razão e não pela apreensão de uma verdade filosófica ditada por algum sistema doutrinário.

Comparando a atualidade do nosso tempo presente com aquela vivenciada por Kant, causaria surpresa ao filósofo de Königsberg que pudéssemos perder, como seres racionais que somos, o nosso *status* de maioridade e regressar ao um estado de minoridade culpada em relação às artes e às ciências, agora submetidas à censura e à coação por um governante autoritário e por uma horda de alienados que o seguem. Para Kant a marcha na direção do esclarecimento seria contínua e progressiva e a constituição escrita dos homens necessitaria se orientar por ela. Kant reconheceria no Iluminismo não apenas um fato da natureza humana, mas um dever a ser observado sobretudo pelos governantes.

Um outro aspecto importante do iluminismo kantiano, presente no seu opúsculo de 1784, é o esclarecimento concernente às relações entre Estado e religião. Kant considerava que a civilização europeia no século XVIII já havia chegado ao iluminismo das artes e ciências, restando ainda a alcançar aquele em relação às matérias religiosas. Um governante iluminista "possui o *dever* de nada prescrever aos homens em matéria de religião"[21], deixando que eles se sirvam bem e com segurança do seu próprio entendimento, sem a coerção ou tutela do Estado. Em suas palavras:

[20] KANT. WDO, AA 08: 146*.
[21] KANT. WA, AA 08: 40.

> Tratei do principal ponto do esclarecimento, isto é, da saída dos homens da menoridade da qual são os próprios culpados, principalmente em matéria de religião; pois no que concerne às artes e ciências nossos senhores não possuem interesse de exercer a tutela sobre seus súditos. Além disso, aquela menoridade é dentre todas a mais prejudicial, como também a mais desonrosa.[22]

E o que esse famoso lema, *Sapere aude,* traduz? O texto kantiano é ambíguo. Dele podemos extrair duas concepções essencialmente distintas: um iluminismo conservador, baseado na afirmação de que você deve "raciocinar, tanto quanto quiser, e sobre o que quiser, mas obedecer!", e um iluminismo revolucionário, segundo o qual você deve ousar a pensar e agir por si mesmo a fim de criar e sustentar uma comunidade moral cosmopolita, uma comunidade universal de seres racionais, que Kant chama de "comunidade ética". Mas a qual obediência Kant se refere? Com certeza não é a obediência à cabeça de um governante delirante e autoritário, mas às leis democraticamente constituídas. Em nossos tempos atuais tanto o iluminismo conservador quanto o iluminismo revolucionário se fazem complementarmente necessários. Nesse mundo estranhamente bárbaro, o ato privado de obediência às leis constituídas, como no nosso caso, o respeito à constituição em nossa democracia ou às regras sanitárias e de saúde pública estabelecidas pelas sociedades científicas, ao mesmo tempo em que se faz livremente um uso público do exercício do pensamento, como no caso deste evento maravilhoso promovido pela UFBA – de uma universidade em movimento que se pensa e pensa o tempo presente –, são atos complementares de afirmação de um processo civilizatório.

Mas qual o iluminismo que nos cabe hoje nesse cenário de pós-verdade e *fake news*? O uso público da razão ao qual Kant se refere no seu manifesto iluminista não pode ser hoje pensado sem o

[22] KANT. WA, AA 08: 41.

reconhecimento, como nos chama atenção Hilary Putnam, em seu clássico artigo "Meaning and Reference"[23], de que o conhecimento é socialmente distribuído. Apesar de Putnam não se referir nesse texto ao conceito de verdade, mas ao conceito de significado, ele defende que este não é uma propriedade psicológica de indivíduos, mas faz parte do que ele chama de "divisão do trabalho linguístico". Com isso ele quer dizer que o significado de um termo científico, como 'coronavírus' ou 'covid-19', depende do que uma outra pessoa, mas não qualquer pessoa, no caso um *expert* ou especialista com respeito ao termo, tem a dizer sobre ele. Ernesto Perini-Santos[24], em um brilhante artigo sobre o fenômeno da pós-verdade, tendo o Brasil como estudo de caso, nos chama atenção para o fato de que uma das marcas características do conceito de 'pós-verdade', presente nas narrativas, por exemplo, dos 'terraplanistas', dos 'criacionistas' ou dos que podemos chamar hoje de 'cloroquinistas', enfim dos negativistas científicos, é a não deferência aos especialistas. E essa deferência, como Perini-Santos salienta, é independente do consenso de opinião entre os cientistas. Pois, uma outra característica do uso público da razão iluminista, presente na atividade da ciência, é a sua crítica. A opinião dos cientistas são sempre revisáveis e o dissenso, muitas vezes mais do que o consenso, predomina no ambiente acadêmico. E isso não é um problema. Diferente dos negativistas que não conseguem conviver com a diferença e com o contraditório, a dúvida e a crítica são parte da racionalidade metodológica da atividade científica. Como afirma Perini- Santos: "a dúvida entre os especialistas não altera o que é necessário para se ter conhecimento sobre a gripe, porque não altera a base probatória de tais alegações"[25]. Em caso de consenso e mesmo

[23] PUTNAM. Meaning and Reference.
[24] PERINI-SANTOS. What is "Post-Truth"? A Tentative Answer with Brazil as Case Study.
[25] PERINI-SANTOS. What is "Post-Truth"? A Tentative Answer with Brazil as Case Study.

de dissenso na opinião científica, "a coisa epistemicamente racional a fazer [por parte do não especialista] é aceitar o que a ciência diz"[26].

Considero, no entanto, que todo o cuidado é pouco no modo como defendemos o conhecimento científico. Tenho assistido, com uma certa reserva crítica, aos discursos de vários de nossos colegas da universidade em defesa da ciência, contra o negativismo e o obscurantismo, neste atual processo mais do que legítimo e necessário de reafirmação junto à sociedade da autoridade e legitimidade da ciência e das universidades. Contudo, muito desses discursos proclamam uma certa espécie de iluminismo positivista que eu acreditava que já havíamos superado, pelo menos no ambiente acadêmico, ao afirmarem um ideal de verdade totalmente ultrapassado: a ciência como verdade em oposição à ficção e à opinião. Imediatamente me vem à mente a obra seminal de Thomas Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*[27], e também outro de seus clássicos textos, "A função do dogma na investigação científica"[28], onde Kuhn nos faz ver que são por demais tênues esses critérios lógicos de separação entre ciência e opinião e ciência e ficção. E talvez, em contraposição a esse tipo de iluminismo positivista, seja preciso relembrar a máxima iluminista kantiana de que a filosofia e as ciências se exercem pelo exercício genuíno da razão e não pela apreensão de uma verdade revelada. Assim, na linha do iluminismo kantiano não há como afirmar a legitimidade da ciência sem ao mesmo tempo afirmar o ensino como prática da liberdade (lembrando aqui Paulo Freire[29]), isto é, como exercício pleno e livre do pensamento.

[26] PERINI-SANTOS. What is "Post-Truth"? A Tentative Answer with Brazil as Case Study.
[27] THOMAS. *A estrutura das revoluções científicas*.
[28] KUHN. A função do dogma na investigação científica.
[29] FREIRE. *Educação como prática de liberdade*.

Ao mesmo tempo, não podemos falar de iluminismo hoje sem considerar o clássico texto de Adorno e Horkheimer[30], sobre a dialética do esclarecimento e sua crítica radical ao iluminismo positivista, em seu programa de desencantamento do mundo e de promoção da mitificação do saber científico. Um dos efeitos talvez indesejáveis da divisão do trabalho linguístico, acima aludido, que Adorno e Horkheimer já nos chamavam a atenção em seu texto de 1947, é a trágica partição entre ciência e arte. Nas palavras de Adorno e Horkheimer: "Com a nítida separação da ciência e da poesia, a divisão de trabalho já efetuada com sua ajuda estende-se à linguagem. É enquanto signo que a palavra chega à ciência. Enquanto som, enquanto imagem, enquanto palavra propriamente dita, ela se vê dividida entre as diferentes artes, sem jamais deixar-se reconstituir através de sua adição, através da sinestesia ou da arte total"[31]. E como observa Rodrigo Duarte em sua apresentação à obra de Adorno e Horkheimer: "essa 'divisão do trabalho' se revela especialmente drástica em relação à antítese entre a ciência e a arte: a ciência adquire um papel cada vez mais preponderante em virtude de sua utilidade para a autoconservação humana, e a arte é cada vez mais relegada ao segundo plano em razão de sua virtual inutilidade"[32]. Talvez uma das lições que se pode tirar dessa pandemia seja a quebra da "confiança inabalável na possibilidade de dominar o mundo", que os filósofos frankfurtianos, em referência a Freud, descrevem com uma das marcas do iluminismo positivista.

[30] ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*.
[31] ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*, p. 58-59.
[32] DUARTE. *Adorno/Horkheimer e a dialética do esclarecimento*, p. 41.

Por um iluminismo *poiético*

É também Kant em seu projeto iluminista que nos chama a atenção para os limites do saber científico. Por mais que a ciência avance na compreensão do mundo, há algo na experiência cosmológica e planetária e na experiência humana diante do caos da natureza e da "sua mais selvagem e desregrada desordem e devastação"[33], relacionado ao incomensurável e ilimitado que os conceitos científicos não conseguem exprimir e que só o sentimento estético do sublime é capaz de revelar. Esse sentimento diante do incomensurável da natureza, que nos causa admiração, espanto e até temor, suscita em nós, ao mesmo tempo, a consciência da nossa própria finitude e insignificância diante dela. Assim, é com humildade que os cientistas e especialistas devem também deferência à arte e aos saberes tradicionais. Talvez venham deles a cura do planeta, ao nos indicarem uma maneira mais respeitosa e saudável de nos relacionarmos com a natureza.

E porque esse projeto de ensino como ato poético busca também pensar as práticas interculturais, a partir do conceito de "intradução", que Lucia Castello Branco nos introduziu, nos cabe pensar as relações, muitas vezes conflituosas e contraditórias, entre os saberes, sobretudo entre o saber científico, o mítico, o poético e o psicanalítico. Por ser a universidade o lugar do saber científico por excelência, um projeto como esse, que visa estabelecer pontes entre a ciência e o que lhe é absolutamente bárbaro, tem também como meta desenvolver pesquisa no âmbito de novas epistemologias, que ampliem o conceito de *episteme* na perspectiva da "intradução".

[33] KANT. Kritik der Urteilskraft; KANT. *Crítica da faculdade de julgar*. (KU, AA 05: 246).

Como nos sugere Claude Lévi-Strauss em seu texto "*Pensée mythique et pensée scientifique*"[34], talvez venha da ciência do infinitamente pequeno uma possível ponte entre o pensamento selvagem e o pensamento científico. Isso porque a física quântica, mais do que qualquer outra ciência, lida com o problema da intraduzibilidade para a linguagem ordinária de suas proposições derivadas de raciocínios matemáticos sofisticados e de experiências muito complicadas, violando leis da lógica clássica. Essa ciência produz no nosso senso comum um estranhamento à maneira das construções míticas mais extravagantes. Lévi-Strauss reconhece que, partir da perspectiva mítica, "entendemos melhor por que um dos pais da física quântica, Niels Bohr, convidou seus contemporâneos para superar as aparentes contradições desta última, voltando-se para os etnólogos e poetas"[35]. Talvez venha do mito e da poesia a chave para se lidar com uma dimensão do saber científico até então desconhecida pelos cientistas por escapar a qualquer esforço de representação ou de narratividade. Isso porque, tal como se passa na física quântica, tanto o mito quanto a poesia se valem de imagens diferentes e muitas vezes contraditórias, multiplicam perspectivas, justapõem palavras com significados incompatíveis a fim de identificar os contornos de um objeto que permanece indescritível.

Assim, é dessa perspectiva de um iluminismo *poiético* que penso que esse projeto de ensino e intervenções bárbaras se apresenta em resposta ao obscurantismo e ao negativismo científico. Saudemos as ciências em diálogos transdisciplinares com as artes e os saberes tradicionais. A educação científica, acredito eu, deve ser também uma educação filosófica e uma educação estética.

[34] LÉVI-STRAUSS. Pensée mythique et pensée scientifique.
[35] LÉVI-STRAUSS. Pensée mythique et pensée scientifique, p. 159.

Encerro aqui esta minha intervenção bárbara, parabenizando a UFBA e o seu reitor, meu querido colega João Carlos Salles Pires da Silva, sobretudo, pela sua ousadia! *Sapere aude! Creare aude!*

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

ALMEIDA, Maria Inês de (Ed.). *Periferias: exercícios na fronteira do ensino*. Belo Horizonte: UFMG, 1994.

ALMEIDA, Maria Inês (Ed.). *Da Cópia ao Canto: Seminário na Serra do Cipó*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG/Edições Cipó Voador, 2009.

ALMEIDA, Maria Inês; KAUARK-LEITE, Patrícia. *Demasiado Humano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Mãos Dadas. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 34.

DUARTE, Rodrigo. *Adorno/Horkheimer e a dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce que les Lumières? *Magazine Littéraire*, nº 207, mai. 1984, p. 35-39.

FOUCAULT, Michel. O que são as luzes? Trad. Elisa Monteiro. In: Foucault, Michel. *Ditos e escritos II. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 335-351.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática de liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

KANT, Immanuel. *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? Berlinische Monatsschrift*, Dezember-Heft, 1784, 481-494; *Kant's gesammelte Schriften*, Hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 8, Berlin/Leipzig: De Gruyter, 1923. (WA, AA 08: 33-42).

KANT, Immanuel. Was heißt: Sich im Denken orientieren?. *Kant's gesammelte Schriften*, Hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 8, Berlin/Leipzig: De Gruyter, 1923. (WDO, AA 08: 131-147).

KANT, Immanuel. Kritik der Urteilskraft. *Kant's gesammelte Schriften*, Hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 5, Berlin: G. Reimer, 1913. (KU, AA 05: 165-333).

KANT, Immanuel. Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. *Kant's gesammelte Schriften*, Hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 7, Berlin: G. Reimer, 1917. (Anth, AA 07: 117-333).

KANT, Immanuel. Que significa orientar-se no pensamento? In: KANT, Immanuel. *Textos seletos*. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 70-99.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: Que é "Esclarecimento"? In: KANT, Immanuel. *Textos seletos*. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 100-117.

KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: que é Esclarecimento?* Trad. Luiz Paulo Rouanet. Brasília: Casa das Musas, 2008.

KANT, Immanuel. Resposta à questão: 'O que é Esclarecimento?' Introdução, tradução e notas por Vinicius de Figueiredo (no prelo).

KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Trad. Clelia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2000.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando C. Matos. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Univ. São Francisco, 2016.

KAUARK-LEITE, Patrícia; TURRER, Daisy. A arte da ciência e a ciência da arte. In: Almeida, Maria Inês de (Ed.). *Periferias: exercícios na fronteira do ensino*. Belo Horizonte: UFMG, 1994.

KAUARK-LEITE, Patrícia. Decifra-me ou te devoro: por que ensinar filosofia para os índios? *BAY – A Educação Escolar Indígena em Minas Gerais*, V. 1, n. 1, 1998, p. 77-80.

KAUARK-LEITE, Patrícia. Partícula – seu duplo – seu contexto: interfaces entre a teoria quântica e a escrita poética llansoliana. In: ALMEIDA, Maria Inês de (Ed.). *Da Cópia ao Canto: Seminário na Serra do Cipó*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG/Edições Cipó Voador, 2009.

KAUARK-LEITE, Patrícia. *Théorie quantique et philosophie transcendantale: dialogues possibles*. Paris: Hermann, 2012.

KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. Trad. Beatriz Vianna Doeira e Nelson Boeira. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KUHN, Thomas. A função do dogma na investigação científica. In: DEUS, Jorge Dias de (Org.). *A crítica da ciência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Pensée mythique et pensée scientifique. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Nous sommes tous des cannibals*. Paris: Editions du Seuil, 2013.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1: O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

PERINI-SANTOS, Ernesto. What is "Post-Truth"? A Tentative Answer with Brazil as Case Study. In: Bianchi, Bernardo *et al*. (Ed.). *Democracy and Brazil: Collapse and Regression*. London: Routledge, 2020.

PUTNAM, Hilary. Meaning and Reference. *The Journal of Philosophy*, 70 (19), 1973, 699-711.

ARTE E TRANSCENDÊNCIA

O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme
des dieux!
***Paul Valéry**, Le cimetière marin*

André Berten

COMO PENSAR A ARTE?

No seu romance *Homens imprudentemente poéticos*, Valter Hugo Mãe conta, num Japão antigo, a vida de um artesão, Itaro, que pinta leques para vender e sobreviver. Na sua extrema pobreza, um dia decide perder na floresta a irmã cega, que ele sustentava em casa, e depois de ter feito isso, fica atormentado pela culpabilidade.

> Entendia mal porque haveria de querer seguir pintando. Seria decente acalmar. Bastar-se com o que fizera e vender. Mas aguardava que a arte lhe explicasse porquê a sensação de transcendência. (MÃE, 2016, p. 173).

Me dirão: isso é literatura. Certo, mas precisamos elucidar o que pode ser essa transcendência da arte. Ou, mais precisamente, em que contextos essa palavra faz sentido. Para Itaro, o artesão pintor, a estranha obrigação de continuar pintando vem da obra de arte que ele-mesmo produziu, obra de arte que provocou uma sensação de transcendência. Continuar pintando, sem finalidade de vender, diz respeito à inutileza da obra de arte, ao desinteresse da atitude do artista a respeito do valor mercantil de sua obra.

Para pensar essa transcendência da arte, vou percorrer caminhos sinuosos a partir de um kantismo vagabundo. Pois, no meu fundo kantiano, nunca deixei de estranhar as teses do filósofo da *Aufklärung* sobre a arte, o belo, o sublime, a teleologia da natureza e a esperança. Ao lado da quase pós-metafísica *Crítica da razão pura* e do rigor moral universalista da *Crítica da razão prática*, sobrou algo, difícil de enquadrar numa teoria geral da razão humana. Como pensar essa esfera indefinida da arte, da estética, da beleza e do sublime? Da religião talvez? Mais precisamente, como pensar o tipo de experiência ou vivência estética, como pensar o juízo dito estético?

Por que Kant dedica a sua terceira grande obra, a *Crítica da faculdade de juízo*, à elucidação de uma atividade específica da razão, nem a razão teórica, nem a razão prática? E, se existe um terceiro uso da razão, qual é o seu objeto, qual é o tipo de juízo que lhe pertence?

Aliás, foi com surpresa que a *Crítica do juízo* foi recebida pelos contemporâneos. Como o nota Paul Guyer:

> [...] a terceira *Crítica* só poderia ter atingido seu público original como uma obra surpreendente e intrigante: surpreendente, porque nem a *Crítica da razão pura* nem a *Crítica da razão prática* tinham dado um indício que uma outra crítica ia seguir; e intrigante, porque o livro não somente dá um tratamento extenso a um assunto, isto é, a experiência estética e o juízo estético, assunto que Kant tinha antes negado que pudesse ser o objeto de uma ciência, mas também porque ligou esse tópico com um outro, isto é, o juízo teleológico sobre os organismos na natureza e sobre a natureza como um todo, aos quais Kant nunca antes tinha os ligado. (GUYER, 2014, I, 426).

Em primeiro lugar, vale lembrar a estrutura da filosofia de Kant. As três grandes *Críticas* tentam fundamentar a objetividade de nossas relações ao mundo, aos outros e a nós-mesmos. A *Crítica da razão pura* determina as condições de possibilidade de qualquer julgamento sobre a natureza, desde que a mesma se dá na experiência e, assim, determina os limites de nosso conhecimento do mundo – nos termos da epistemologia contemporânea, as condições e os limites do conhecimento científico. A *Crítica da razão prática* pretende fundamentar as normas morais que devem reger nossas relações com os outros. Desde que a aceitação dessas normas constitui um dever, isso implica a liberdade. A atual doutrina dos direitos humanos, por exemplo, é o prolongamento da exigência de universalidade contida na moral kantiana.

Qual é o tipo de conhecimento, de juízo, de domínio, que não cabe nessa primeira partição? Por que Kant precisou construir uma terceira *Crítica*, uma *Crítica do juízo*? Na verdade, sobrava muita coisa: como pensar a arte? O que significa um juízo estético? Qual é o sentido de nossa vida no universo? As questões não são do conhecimento da natureza ou do mundo, nem são morais, embora tenham a ver com a natureza – por exemplo, a beleza da natureza – e com a moral se, como Kant pensava, a beleza pode ser um símbolo da moral. Poder-se-ia deixar o juízo nessas esferas como matéria de escolha subjetiva, individual, emocional, e portanto como caindo fora da razão. Mas considerando que os juízos sobre a beleza, sobre o que nós podemos esperar ao interpretar as finalidades dos organismos naturais e da natureza como um tudo, são juízos humanos e enquanto tais devem manifestar uma certa racionalidade – desde que a razão perpassa todo agir humano – Kant se interrogou sobre o significado desse tipo de juízo e tentou responder à questão de seus fundamentos.

Em outras palavras, admitindo que se pode determinar e fundamentar as esferas do conhecimento objetivo e da moral, como inserir um pensamento racional sobre a arte, a cultura em geral, a religião, o sentido da vida? Como integrar essa esfera numa razão que é uma e a mesma para todos os homens? O próprio Kant, na terceira *Crítica*, evoca um "abismo" entre a razão teórica e a razão prática, entre a natureza e a liberdade, entre as leis da natureza e o domínio da liberdade. Em termos existenciais, um abismo entre o desejo natural de felicidade – desejo universal que pertence à natureza humana – e o rigor moral imposto pela consciência do dever. Um abismo entre duas legislações incomunicáveis:

> O domínio do conceito de natureza, sob a primeira e o domínio do conceito de liberdade, sob a segunda legislação, estão completamente separados através do grande abismo que separa o suprassensível dos fenômenos. (KANT. *Crítica da faculdade de juízo*, IX. "Da conexão das legislações do entendimento e da razão mediante a faculdade do juízo").

Kant afirma que nenhuma passagem é possível do domínio da natureza e das leis da natureza para o domínio do conceito de liberdade, de tal modo que o primeiro não pode ter qualquer influência no segundo. Contudo, continua Kant,

> este último deve ter uma influência sobre aquele, isto é, o conceito de liberdade deve tornar efetivo no mundo dos sentidos o fim colocado pelas suas leis e a natureza em consequência tem que ser pensada de tal modo que a conformidade às leis da sua forma concorde pelo menos com a possibilidade dos fins que nela atuam segundo leis da liberdade. (KANT. *Crítica da faculdade de juízo*, "Do domínio da filosofia em geral").

Traduzindo isso em termos contemporâneos, o texto de Kant diz o seguinte: do conhecimento da natureza, das leis da física ou de qualquer ciência natural, não podemos deduzir normas nem a existência da liberdade. Isso foi geralmente entendido como "de um *is* não se pode deduzir um *ought*". É por isso que, no meu modo de ver, as tentativas de demonstrar a liberdade a partir de uma física indeterminista não fazem sentido. Mas concretamente, isso significa que, por exemplo, o conhecimento da biologia não decide se o aborto ou a eutanasia são permitidos. Da mesma maneira, o que a consciência moral ou os direitos humanos nos impõem não permite afirmações que contradizem as leis da física. Mas, por outro lado, Kant diz que a liberdade deve tornar efetivo no mundo empírico o que ela decide, senão os conceitos de normatividade, de dever, seriam meramente utópicos, perderiam todo sentido. Em outros termos, a experiência vivida nos confronta cotidianamente à necessidade de tomar decisões, tomar partido, e se essas decisões fossem predeterminadas pelas leis da natureza, ou se a natureza opuser obstáculos intransponíveis às ações que pensamos moralmente dever efetuar, a nossa vida perderia o sentido. Mais precisamente, se a consciência moral fosse simultaneamente uma consciência do determinismo das leis naturais, haveria uma contradição pragmática que tornaria nossa vida concreta insuportável[1].

Mas será que a arte poderia lançar uma ponte entre esses dois domínios?

Na Introdução da *Crítica da faculdade de juízo*, o título III é "Da crítica da faculdade do juízo, como meio de ligação das duas partes da filosofia num todo" e parece que Kant sugere que o objeto do juízo estético – sobre o belo, sobre a beleza artística e o sublime – poderia assumir essa tarefa, tentar salvar a unidade da razão. Aliás, não somente o juízo estético, mas também o juízo dito teleológico que pressupõe que a natureza tem uma finalidade.

Kant tem razão de considerar que a solução desse dilema não é teórica. A existência de um "soberano bem", síntese desejada entre a felicidade e a virtude, não pode ser demonstrada. Mas isso não impede Kant de procurar "um fundamento da unidade do suprassensível", e se sabe que uma das hipóteses (e para Kant é mais que uma hipótese) seria que existe um "autor" simultaneamente das leis da natureza e da exigência moral. Vamos deixar essa hipótese de lado e sugerir uma outra leitura, aliás uma leitura ofertada por Guyer, que afirma que:

> Se Kant já estabeleceu que, com base em nossa consciência de nossas obrigações sob a lei moral podemos confiar que temos uma vontade livre e que todas as leis da natureza são pelo menos consistentes com nossa realização dos fins comandados pela lei moral, o que mais precisa ser feito para lançar uma ponte entre o conhecimento teórico da natureza e as leis da liberdade? (GUYER, 2014, I, p. 429).

Paul Guyer descreve então assim a tarefa da terceira *Crítica*:

[1] Essas afirmações não são "normativas", mas descritivas: elas descreve como dentro do nosso mundo da vida cotidiano, encontramos necessariamente normatividade.

> A tarefa da terceira *Crítica* é a de mostrar como a experiência e o juízo tanto estético quanto teleológico fornecem a confirmação sensível daquilo que já conhecemos de maneira abstrata mas que precisa ser *sentido* e tornado palpável para nós-mesmos, isto é, a eficácia de nossa escolha livre do princípio fundamental da moralidade no mundo natural e a realizabilidade dos objetivos que essa escolha impõe sobre nós, resumido no conceito de soberano bem. (GUYER, 2014, I, p. 430).

Deixando de lado a questão do juízo teleológico, podemos interpretar as pretensões da terceira *Crítica* como sugerindo que nosso interesse para a arte e a beleza seria ultimamente ligado a uma angústia ontológica: quem somos nós? Que significa nossa consciência normativa? Questões metafísicas que não têm respostas teóricas. É nesse sentido que Kant liga a beleza da obra de arte à moral: o belo é o símbolo da moral. Para mostrar isso, tem que inserir a teoria estética dentro das faculdades humanas e, mais precisamente, Kant mostra que a experiência da beleza implica o livre jogo de nosso entendimento e de nossa imaginação, que o fato mesmo da existência da beleza natural parece confirmar que o mundo é acolhedor de nossos fins, especialmente nossos fins morais.

Arte, modernidade, transcendência

Na verdade, as interpretações clássicas tentam, abstratamente, incluir o juízo estético e teleológico na arquitetura complexa da obra de Kant. Reconheço que a estrutura triple das Críticas é uma fonte inesgotável de reflexões e pode iluminar questões como as várias formas do agir racional e até as formas da democracia[2].

[2] Veja Berten (2017).

Mas não podemos ficar numa perspectiva atemporal, fora da história e fora do que acontece com a arte na modernidade. Aliás, pensar que há uma essência da arte é ainda metafísico demais e, na minha opinião, todas as tentativas de dar uma definição não somente da arte, mas do belo em geral, fracassam num ponto ou outro[3]. Mas, apesar dessa impossibilidade, continuam existindo atividades, obras que costumamos chamar de "artísticas" e uma esfera que costumamos chamar "estética". O que esses enunciados significam hoje em dia, num mundo secularizado, num mundo que às vezes se considera como pós-moderno?

Eis uma citação de Leonel Ribeiro dos Santos, a respeito da concepção da experiência estética em Kant e depois de Kant:

> A partir de Kant, e depois de Kant, a vivência estética torna-se, para a consciência moderna, o análogo e até mesmo o sucedâneo de uma vivência religiosa, que garante o acesso a um domínio onde, num mundo cada vez mais secularizado, ainda subsiste alguma memória do absoluto e do sagrado. E a própria arte ver-se-á instituída como o último grande mito do homem, onde este se reconhece como livre criador de um mundo de objectos e de significações propriamente humanas que desafiam o tempo. (RIBEIRO DOS SANTOS, 2010, p. 17).

Uma primeira tese: a experiência estética é um "análogo" ou, pior, um "sucedâneo" da experiência religiosa. A religião garantia o acesso a uma transcendência; hoje, num mundo secularizado, é a arte que garante esse acesso a um absoluto ou um sagrado. A arte suscita uma rememoração do que foi perdido. Mas logo, oposta à transcendência, vem a imanência de uma arte produzida pelo homem – um homem nada kantiano, um homem nietzscheano, criador de si-mesmo, de seu sentido, de suas significações.

[3] Paul Guyer, na sua monumental *A History of Modern Aesthetics* (2104), distingue três tipos de estética: a estética da verdade; a estética do jogo e a estética do efeito emocional. Kant, eliminando as emoções, está entre a estética verdade e a estética jogo das faculdades.

Porém isso mesmo é um "mito", diz Ribeiro. O último grande mito. Como escrevia Foucault, "o homem é apenas um rosto de areia na beira do mar, passada a primeira onda, nada restará"[4].

Alguns, como Jay M. Bernstein[5], num livro sobre o destino da arte e da estética moderna, pensam que a tentativa kantiana de fundamentar criticamente a racionalidade do juízo estético foi um fracasso. Na verdade, a "vivência estética" moderna seria antes uma alienação. A alienação vem do fato de que na terceira *Crítica* Kant pretende distinguir e portanto *separar* o juízo estético dos juízos determinantes da ciência e da moral. Essa separação da arte de um lado e da ciência e da moral, do outro lado, faz eco à exclusão da arte da cidade.

A filosofia começou com o desafio de Platão à autoridade de Homero, e com a expulsão dos poetas da república que devia ser fundada somente sobre a razão, a verdade. Esse desafio e essa expulsão permanecem e constituem a modernidade mais enfaticamente que o fez a utopia filosófica de Platão. A arte moderna, autônoma – a arte cujas formas se tornaram autônomas da dominação das pressuposições metafísicas e das orientações da fé cristã – foi 'expulsa' das sociedades modernas, dos mecanismos constitutivos, cognitivos e práticos, que produzem e reproduzem a modernidade societal... (BERNSTEIN, 1992, p. 1).

Essa discordância/separação, essa pretendida autonomia, provoca o que Habermas chama de "unilateralização". A arte alienada se torna, no pensamento pós-moderno, o arauto de um valor de verdade superior à verdade teórica e superior à justiça moral. A arte alienada se considera revolucionária – no modo da revolução surrealista proclamada por Breton. Mas, o que afirma Bernstein é que se a arte não tem mais ligações com a verdade e a moral, ela perde seu valor constitutivo, sua função social. Torna-se somente uma lembrança saudosista do tempo onde a arte ainda fazia parte da vivência social. Como dizia Lionel Ribeiro, "alguma memória do absoluto e do sagrado".

"No juízo estético reflexivo nos (re-)experimentamos, num prazer doloroso, nosso sentido comum perdido; lamentamos a morte da natureza e da comunidade." (BERNSTEIN, 1992, p. 65).

O desafio seria superar a separação das esferas de valor, da verdade, da justiça e da beleza, da ciência, da moral e da arte. Mas por que é que precisamos superar essa "alienação"? O que é que realmente perdemos com a modernidade? A transcendência ou o sentido da comunidade?

Fontes de solidariedade ou fontes de transcendência

Pensando o que seria um mundo pós-secular, Jürgen Habermas, outro kantiano, pós-kantiano na verdade, pensando nessa vivência religiosa, diz que uma *teologia* crítica "defende nas condições sociais modernas a conexão a uma fonte arcaica de solidariedade social a qual o pensamento secular não tem mais acesso." (HABERMAS, 2017, p. 81-82). Num mundo moderno, mundo racionalizado mas não totalmente secularizado – um mundo pós-secular – onde a religião não desapareceu, analisando a vivência religiosa, o filósofo não pode simplesmente afastar a possibilidade de a tradição religiosa conter uma significação que o pensamento racional não consegue deduzir de seus pressupostos científicos ou morais.

[4] "L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine. Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues [...] alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable." (FOUCAULT, 1966, p. 398).

[5] Veja Bernstein (1992).

Mas, no mesmo texto, Habermas acrescenta: "Para indivíduos de mente secular como nós, *somente a experiência estética* contém ainda vestígios dessa fonte largamente secada." (HABERMAS, 2017, p. 82, *itálica nossa*).

Não têm essas considerações um ligeiro perfume heideggeriano? A sugestão de uma verdade originária recoberta pela metafísica, pela razão? E o que faz conexão com essa fonte arcaica? A vivência religiosa ou a arte? E essa fonte diz respeito à solidariedade ou à transcendência?

No *Discurso filosófico da modernidade*, Habermas já escrevia:

> Desde o fim do século XVIII, o discurso da modernidade fala, sob nomes diversos, de um só assunto: ele trata da paralisia dos laços sociais, da privatização e da desunião, em breve, dessas deformações de uma prática cotidiana unilateralmente racionalizada, que suscitem a necessidade de um equivalente, que substitua a potência de unificação da religião. (HABERMAS, 1988, p. 166).

O que é esse equivalente? De um lado, a experiência estética contém vestígios de uma fonte largamente ressecada. Um fonte de quê? De transcendência? Ou de solidariedade?

A experiência estética poderia substituir-se à "potência de unificação da religião"? É duvidoso que a arte ou a vivência estética – pelo menos a arte dita "moderna" ou "pós-moderna" – possa suscitar a união ou a solidariedade, embora Kant afirme a universalidade dos juízos estéticos[6]. Pode-se admitir que nas sociedades pré-modernas, as ligações duradouras entre a arte e a religião permitiram essa confusão. Mas a arte moderna autonomizada poderia ainda garantir essa função?

[6] "A propedêutica de toda arte bela, na medida em que está disposta para o mais alto grau de sua perfeição, não parece encontrar-se em preceitos mas na cultura das faculdades do ânimo através daqueles conhecimentos prévios que se chama *humaniora*, presumivelmente porque *humanidade* [*Humanität*] significa de um lado o universal sentimento de simpatia e, do outro, a faculdade de poder *comunicar-se* íntima e universalmente; estas propriedades coligadas constituem a sociabilidade conveniente à humanidade [*Menschheit*], pela qual ela se distingue da limitação animal." (KANT. *Crítica da faculdade de juízo*, § 60; Apêndice).

Aliás, em textos alternativos, Habermas sugere que não é na vivência estética que se deve procurar uma fonte possível de solidariedade. O reforço do laço social e da solidariedade vem de outras fontes: perigosamente, da *nação* – e do nacionalismo – e mais pacificamente, do *direito*.

> A questão é se o direito moderno é apenas um instrumento para o exercício do poder administrativo ou político ou se o direito ainda funciona como um medium de integração social. A esse respeito, me posiciono com Emile Durkheim e Talcott Parsons contra Max Weber: normas jurídicas, atualmente, são o que restou do cimento social desfeito da sociedade; se todos os outros mecanismos de integração social estão exauridos, o direito ainda possibilita meios para manter unidas sociedades complexas e centrífugas que, de outro modo, se fragmentariam. O direito se mantém como um substituto para os insucessos de outros mecanismos de integração – mercados e administrações, ou valores, normas e comunicações face a face. (HABERMAS, 2007, p. 133).

Não é aqui o lugar de defender uma filosofia do direito. Falando de "o que restou do cimento social desfeito da sociedade", o apelo ao direito faz eco a "o que contém ainda vestígios dessa fonte largamente ressecada". O direito poderia assim substituir a religião na sua função unificadora. Nesse caso, ficaríamos numa sociedade secularizada, radicalmente secularizada, sem a necessidade de uma dimensão de transcendência. Nesse sentido, o direito ecoa às fontes secas da solidariedade, não da transcendência.

Da transcendência da nação

Porém, e estranhamente, o candidato que historicamente pretendeu e pretende ainda preencher a procura, a demanda *tanto de transcendência como de solidariedade* foi e ainda é a *nação*. E sua herança *bárbara*, o nacionalismo.

Marx, em 1848, já notava:

> Historicamente, a burguesia desempenhou um papel revolucionário. Onde quer que tenha assumido o poder, a burguesia pôs fim a todas as relações feudais, patriarcais e idílicas. Destruiu impiedosamente os vários laços feudais que ligavam o homem a seus 'superiores naturais', deixando como única forma de relação de homem a homem o laço do frio interesse, o insensível 'pagamento à vista'. Afogou os êxtases sagrados do fervor religioso, do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês nas águas gélidas do cálculo egoísta. (MARX; ENGELS, 2003, p. 28).

Nessa destruição dos laços sociais onde os processos da modernização econômica e social já tinham arrancado o povo de seus agrupamentos corporativos de origem e onde, no seu desamparo, o mesmo ficava disponível a qualquer imaginário que pudesse oferecer uma âncora, uma tábua de salvação, uma nova oportunidade de pertença, a nação apareceu como a pátria, a nova casa.

Não devemos concluir que o sentimento nacional seja o produto espontâneo de uma consciência popular abandonada a si-mesma e inventando um novo mito para definir e segurar sua unidade. A história mostra que a consciência "nacional" foi uma *construção intelectual* realizada primeiro pela burguesia das cidades[7], notadamente pelas pessoas com uma formação universitária, antes de encontrar um eco no grande público[8]. A que respondia a necessidade dessa construção? A "invenção da nação" respondeu à necessidade de encontrar uma motivação ou uma adesão, tornada necessária pelas profundas transformações econômicas e sociológicas das sociedades tradicionais. A construção da "nação" e a ideia de uma adesão à nação criou um laço de solidariedade entre pessoas que, antes, eram estrangeiras umas às outras. A função do Estado-nação foi a de substituir o laço que tradicionalmente reunia as pessoas que viviam em proximidade e, além dos laços imediatos, sabiam pertencer à mesma religião.

Contudo, a tentativa política de substituição da religião pela nação para criar uma nova solidariedade é ambígua, porque a marca religiosa deriva facilmente na sacralização da ideia de nação (NIETZSCHE, 1971). No nacionalismo, "o Estado secularizado preserva um resto não secularizado de transcendência." (HABERMAS, 1996, p. 138). A nação consagra o fracasso tanto da religião quanto da arte, na função de unificar um povo, ou, mais precisamente, o fracasso dessa aliança milenária entre religião, política e arte. Mas ela rouba a demanda de transcendência e, aliás, muitas vezes, utiliza a arte, uma arte oficial e deturpada, para confortar sua dominação[9].

No desmoronamento dessa tríplice aliança, a política pode tornar-se nacionalista – e até nazista –, a religião fundamentalista, mas a arte fica órfã. É o destino da arte moderna. Weber analisou a autonomização das esferas culturais, inclusive da arte, como

[7] Seria interessante conectar essa ideia com o constituição de um público culto no século XVIII que Habermas considera como uma primeira forma moderna de esfera pública (HABERMAS, 1978).

[8] Claro, o Estado de direito é igualmente uma construção artificial, elaborada a partir da ideia de direito racional. Mas, na perspectiva da racionalização, essa ideia pode ser argumentada e defendida, e ela tem por isso um sentido histórico progressivo que a ideia de nação não pode reivindicar (veja HABERMAS, 1996, p. 140).

[9] *Dès 1933, Joseph Goebbels, ministre nazi de la Propagande et de l'instruction publique, s'employa à mettre en conformité les arts et la culture avec les buts du nazisme. "La culture sous le Troisième Reich", Encyclopédie multimédia de la Shoah, https://encyclopedia.ushmm.org/content/fr/article/culture-in-the-third-reich-overview.*

racionalização (WEBER, 2006). Trata-se de racionalização porque a arte moderna – como aliás a religião, a política, a economia, a sexualidade – se tornou reflexiva, analisando seus próprios códigos, capazes de libertar-se do jugo da tradição. No entanto, se essa afirmação ecoa com a tese kantiana que o juízo estético, que é um juízo reflexivo ou reflexionante, é um juízo de uma razão crítica, é evidente que essa racionalização não esgota o sentido da arte e da experiência estética. Só sugere, numa perspectiva kantiana, que a arte é um produto da razão, de uma certa razão – nem da razão teórica, nem da razão moral. E, sem dúvida, o que escapa a todas as formas de racionalização é a *transcendência* da arte, essa referência a um Outro que não pode ser definido – que, para Kant, é obra da imaginação e não pode ser determinado por qualquer conceito.

Conclusão

Um dos filósofos que abriram espaço para se pensar uma forma de racionalidade ou de razão fora dos padrões dominantes ou exclusivistas da racionalidade científica ou do formalismo moral é Paul Ricœur.

No mundo da vida tradicional, a dimensão do que pode ser chamado de transcendência, isto é, os aspectos desconhecidos do mundo aos quais atribuímos um significado, aspectos desconhecidos ou misteriosos, mas que têm uma força normativa, uma força de incitação, essa dimensão era preenchida principalmente pelas crenças de tipo religioso. Pensando na transcendência de maneira generalizada como relação ao "Outro", como um traço característico da experiência humana – ligado aos limites de nossa razão, Ricœur escreve, na conclusão de um livro que trata diretamente da moral e da ética:

> Talvez o filósofo, enquanto filósofo, deva confessar que não sabe e não pode dizer se esse Outro, fonte da injunção, é um outro [*est un autrui*] que eu pudesse encarar ou que pudesse me espreitar, ou meus antepassados dos quais não há representação, tão constitutiva de mim mesmo é minha dívida para com eles, ou Deus – Deus vivo, Deus ausente – ou um lugar vazio. Sobre essa aporia do Outro, o discurso filosófico para. (RICŒUR, 1990, p. 409, tradução nossa).

Vamos concluir com uma questão: essa relação com o Outro que marca nossa sensação de transcendência poderia ser simbolizada pela arte? Arte moderna alienada ou apelo perpétuo – seja no contexto das tradições, seja na modernidade secularizada – a um Outro desconhecido, mas fundamentando o sentido de nossa existência. Uma conclusão mínima dirá que, talvez, a arte possa proporcionar, como dizia Itaro, uma "sensação de transcendência", sensação que tem uma força normativa. Mas o debate a respeito das paixões políticas mostra que esse sentimento de transcendência pode provir de várias fontes. Ainda mais, para enfraquecer esta conclusão, devemos reconhecer que empiricamente não há provas que a sensação de transcendência tivesse mesmo qualquer universalidade.

Referências

BERNSTEIN, Jay M. *The Fate of Art. Aesthetic Alienation, from Kant to Derrida and Adorno*. Pennsylviana: The Pennsylviana State University Press, 1992.

BERTEN, André. Três ou quatro modelos normativos de democracia. In: MONTENEGRO DE LIMA, Clovis Ricardo (org.). *Anais do XII colóquio Habermas e IV colóquio de filosofia da informação*, Rio de Janeiro, 2017, p. 9-33.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966.

GELLNER, Ernest. *Nations and Nationalism*. Oxford, Blackwell, 1983.

GUYER, Paul. *Kant. A History of Modern Aesthetics*, vol. 1, p. 421-458, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

HABERMAS, Jürgen. *L'espace public*. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise. Trad. M. B. de Launay. Paris: Payot, 1978.

HABERMAS, Jürgen. *Le Discours philosophique de la Modernité*. Trad. Chr. Bouchindhomme et R. Rochlitz. Paris: Gallimard, 1988.

HABERMAS, Jürgen. *Die Einbeziehung des Anderen* – Studien zur politischen Theorie. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1996.

HABERMAS, Jürgen. Introdução. *Revista do Instituto de Pesquisas e Estudos. Divisão jurídica*. Bauru, jul.-dez. 2007, p. 133-140.

HABERMAS, Jürgen. *Postmetaphysical Thinking II. Essays and Replies*. Translated by Ciaran Cronin. Polity Press, Cambridge (UK), Malden (MA), 2017.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rhoden e Antonio Marques. São Paulo: Forense Universitária, 2008 [1791].

Mãe, Valter Hugo. *Homens imprudentemente poéticos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista* (1848). São Paulo: Instituto José Luis e Rosa Sundemannn, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Par-delà Bien et Mal, œuvres philosophiques complètes*. Éd. Colli et Montinari. Paris: Gallimard, Tome VII, § 188, 1971.

RENAN, Ernest. *Qu'est-ce qu'une nation?* (Conférence prononcée le 11 mars 1882 à la Sorbonne). In: FOREST, Philippe (dir.). *Qu'est-ce qu'une nation? Littérature et identité nationale de 1871 à 1914*. Paris: Bordas, 1991.

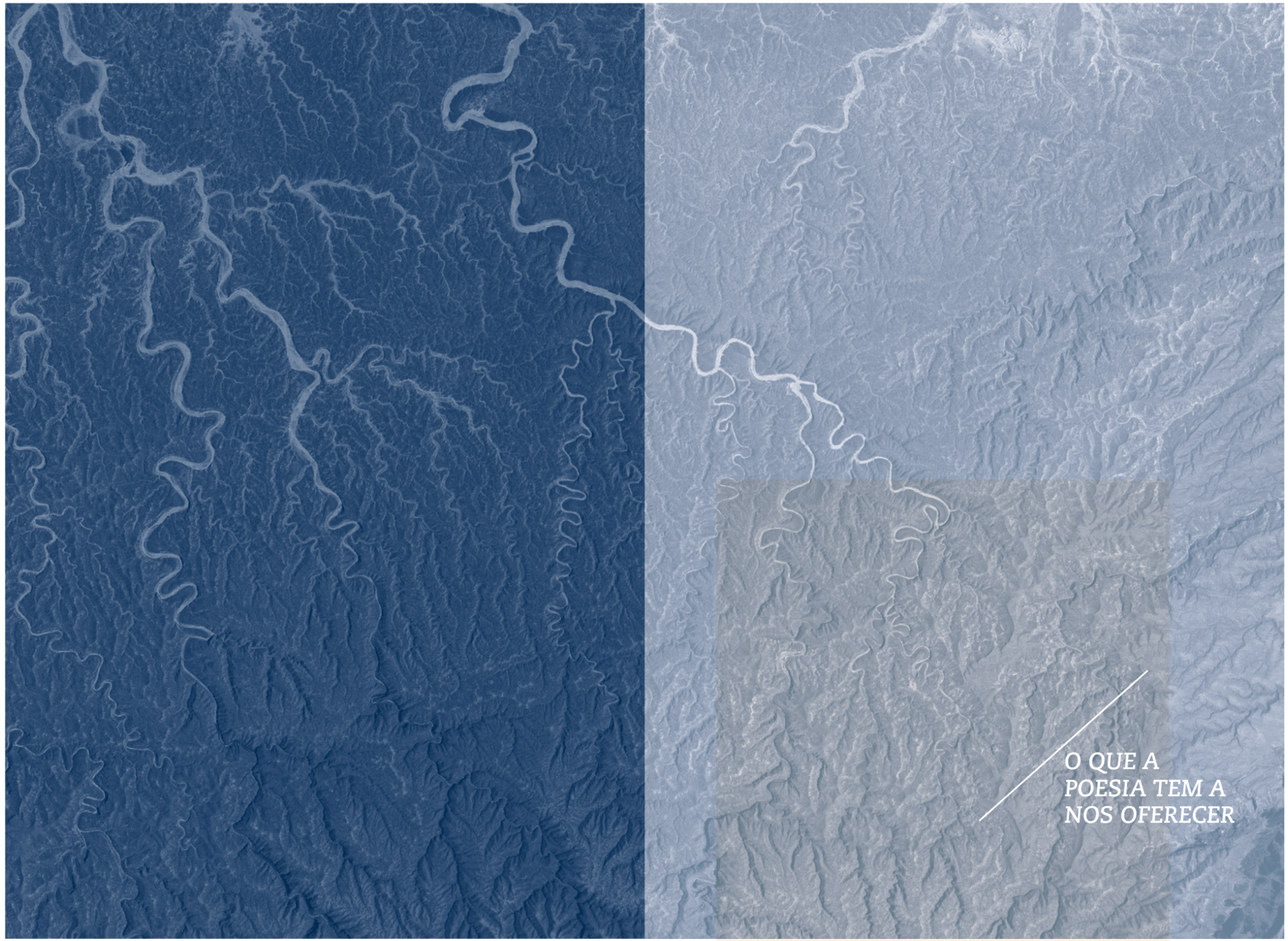
RIBEIRO DOS SANTOS, Leonel. A concepção kantiana da experiência estética: novidades, tensões e equilíbrios. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 33, n. 2, 2010, p. 35-76.

RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.

WEBER, Max. *Sociologia das Religiões e Consideração Intermediária*. Trad. Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

TRÊS POETAS E UMA PROEZA PARA UM MUNDO BÁRBARO

Sérgio Antônio Silva
Cláudio Santos Rodrigues



O QUE A POESIA TEM A NOS OFERECER

Poesia

Das inutilezas deste mundo bárbaro a poesia parece ser o cerne, a fonte de onde vem, inclusive, para compor o título desta jornada, o sufixo alado em sua leveza, a desenhar, no inútil, a beleza. Na morfologia do poeta não cabem barbáries (ou, simplesmente, inutilidades), mas sim palavras – coisas e não coisas – bárbaras: sutilezas, delicadezas por vezes investidas da "dura verdade das coisas postas"[1], enfim, o "componente estético-sensorial" de nossa percepção, original e surpreendente, tal como, na semiótica, Julio Pinto nos descreve a categoria de primeireza, em sua tradução do termo de Charles S. Peirce, *Firstness*:

> Em resumo, a Primeireza seria a possibilidade da sensação se nossos sentidos respondessem a ela. Ou então, a Primeireza é a qualidade difusamente percebida antes de minha experiência se dar conta dela. Em outras palavras, a Primeireza é pré-reflexiva, ou não reflexiva, ela é basal. Pensada de outra forma, ela constitui o elemento estético de toda experiência, inclusive a que propõe ser puramente racional. O que está sugerido nessa frase é que nada que se enquadre na razão o faz sem ter como fundamento um componente estético-sensorial. (PINTO, 2009, p. 42).

Contudo, nessa semiótica, não há primeireza sem segundeza ou terceireza, e não há hierarquia nos sentidos e nas experiências humanas, nem primazia destas sobre outras formas de experiência, presença, potência e vida. Já a poesia, espera-se, potencializa a língua, conduzindo-a à categoria primeira da primeira – ainda que pelo caminho do simbólico em seu mais alto grau, o terceiro do terceiro, pleno pensamento –, pura abstração que só se faz possível letra a letra,

[1] Título da exposição de Carolina Junqueira, Maíra Nascimento e Thula Kawasaki, realizada na Galeria de Arte da Cemig, Belo Horizonte, em junho de 2004.

com espanto e beleza diante do real que não se escreve. Pois a poesia, feminina, repousa numa sonoridade aérea – a poesia é bárbara[2].

O que a poesia tem a nos oferecer, neste momento terrível de pandemia no mundo e de desgoverno e (pulsão de) morte no coração do Brasil, é algo como o bárbaro sem a barbárie, a garra e a graça do selvagem que resiste e ainda vive isolado na floresta, a preparar a sua "invasão bárbara". Contra a barbárie, os bárbaros, os doces bárbaros e os bardos. Sigamos, assim, a poesia, como ciganos a seguir o sol, *como se em direção a uma vida de artista*[3].

Tipografia

A tipografia cujo invento no Ocidente, por volta do ano de 1450 d.C., é atribuído ao alemão Johannes Gutenberg, desde a sua criação tornou-se rapidamente a mais impressionante e eficaz "máquina de arquivo" da humanidade[4]. Ao longo dos séculos seguintes, foram aparecendo outros modos de impressão, até que, por fim, no final do século XX, surge outra forma de arquivo, chamado digital, que habita as nuvens e segue a lógica dos computadores.

Entretanto, frente a essa nova tecnologia, a tipografia acabou por se realocar no âmbito da comunicação impressa e no ramo livresco, entre outros, firmando-se, para além de suas funções básicas numa gráfica atual, tais como vinco, picote e numeração, como um modo de produção diferenciado, voltado principalmente à pequena escala, baixas tiragens, num trabalho meticuloso e relativamente demorado, com resultados surpreendentes, em termos de qualidade de impressão e acabamento. Ou num trabalho feito a muitas mãos, num coletivo, a toque de caixa, sem preocupação com o primor, mas com economia e uma linguagem peculiar, por sinal muito apropriada ao cartaz e ao panfleto, para um evento, uma manifestação, um ato político, naquilo que a certa altura foi chamado de Gráfica Tática[5]. Outro aspecto a ser considerado é que algumas das poucas tipografias que se mantêm em funcionamento tornaram-se (ou estão em) espaços de formação, com os saberes transmitidos pelos mestres do ofício (algo que, por tradição, sempre fez parte da gráfica), em seu cotidiano ou em eventos programados, como o exitoso (são 51 edições realizadas) Workshop de Tipografia da Tipografia Matias[6], para ficarmos apenas num exemplo, aos novatos interessados. Acontece que muitos desses novatos não são tão novatos assim, e trazem para a gráfica, num ambiente de reciprocidade, a formação acadêmica em artes gráficas, artes visuais, design gráfico, comunicação etc. e a atuação como alunos, professores, poetas, escritores, editores, curadores, artistas independentes, profissionais e amantes do livro, da edição e do impresso. Assim, forma-se uma rede tipográfica, com trocas e parcerias que buscam a produção gráfica e o convívio social, cultural, político e estético.

Unindo poesia e tipografia, propomos a seleção de três poetas para quem o trabalho com a linguagem verbal dirige-se, de maneira elementar, original e radical, aos aspectos materiais e visuais da escrita, à espacialidade da página, ao desenho da letra. Selecionamos, portanto, três nomes cujas obras se entrelaçam em torno de um coincidente projeto, digamos, poético-gráfico-editorial, que revelaremos mais adiante. Os poetas gráficos são Affonso

[2] Bárbara é um nome próprio, além de ser um adjetivo. No catolicismo, é o nome de uma santa, Santa Bárbara, protetora dos raios e trovões. Aos orixás, o nome Bárbara evoca Iansã, também ela rainha dos raios, ventos e tempestades.
[3] Expressão retirada de um texto de Roberto Corrêa dos Santos, lido em fotocópia.
[4] Veja DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana.

[5] Em alusão ao movimento que aconteceu, com este nome de Gráfica Tática, entre professores e alunos da UFMG, UEMG, Fumec e certamente de outras instituições de ensino, em 2016, quando das ocupações estudantis.
[6] Veja, a respeito, *<https://www.facebook.com/events/tipografia-matias/51-workshop-de-tipografia/538420476967185/?ref=110>*.

Ávila, Sebastião Nunes e Guilherme Mansur. O intuito é demonstrar como as obras desses poetas são a base para a *performance*-vídeo-instalação chamada *Tipoema*, da qual apresentaremos o registro de um de seus *movimentos*, na sequência, como proeza final.

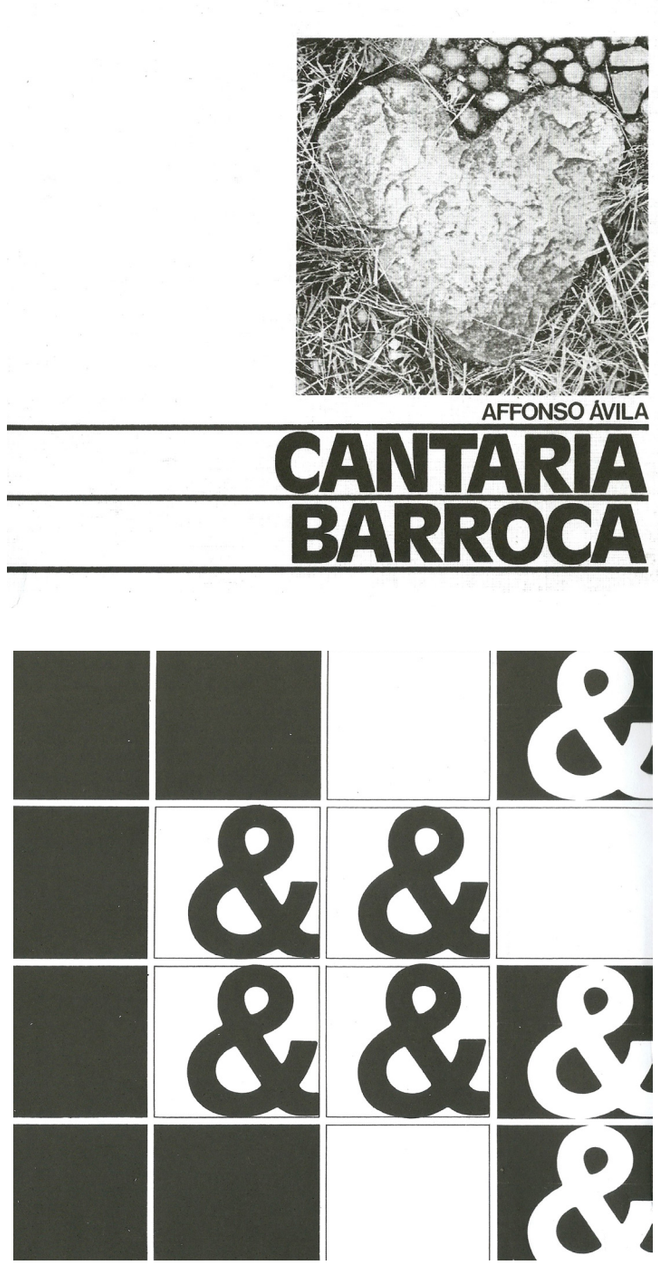
Três poetas gráficos

Affonso Ávila é, numa fusão que ele mesmo teorizou e praticou em seus escritos, reconhecido como poeta da vanguarda modernista e intelectual do barroco mineiro. Esteve à frente da Semana Nacional da Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, no ano de 1963, repetindo a dose três décadas depois, no evento comemorativo aos 30 Anos da Semana Nacional da Poesia de Vanguarda, também em Belo Horizonte, em 1993. Nesses eventos, esteve entre os seus amigos poetas concretistas, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, e de outros poetas da mesma linhagem, como Paulo Leminski (na edição de 1963) e Arnaldo Antunes (na de 1993).

Affonso esteve à frente também da importante revista *Barroco*, cujo primeiro número fora lançada em Ouro Preto, em 1969. E de várias outras revistas literárias, cargos governamentais e não governamentais na área da cultura, projetos etc. Porém, como era de se esperar, sempre dizia: "A poesia é minha atividade fundamental." Um de seus livros de poesia – dito preferido pelo poeta –, e que, neste ensaio, é o centro de atração que reúne os três poetas referidos, por razões que veremos adiante, intitula-se *Cantaria barroca* (1975) e resulta dos registros de passeador-pensador que o poeta fez em Ouro Preto, enquanto executava o recenseamento do patrimônio da cidade para a UNESCO. Affonso Ávila morreu em 2012, aos 84 anos de idade.

Rua das Escadinhas, Ouro Preto. [S.l.: s.n.], [19--]. 1 foto, gelatina, p&b, 10,8 x 14 cm. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=43287. Acesso em: 9 fev. 2021.

Sebastião Nunes, a quem coube, em 1974, a tarefa de "transformar em livro os versos datilografados" do *Cantaria barroca*, fez 80 anos em 2018 e, neste mesmo ano, recebeu o Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura. Apesar das honras do prêmio e da relevância da obra, sempre foi, e continua sendo, um poeta marginal que sequer marginal quis ou quer ser, um barroco maldito à maneira de Gregório de Matos, porém com pitadas de desconfiança mineira. Por ocasião do Prêmio, foi dito, pelo então Secretário de Cultura, Ângelo Oswaldo, que "Sebastião Nunes é um dos mais importantes poetas da atualidade, sendo também artista gráfico, escritor e editor. De sua atuação em múltiplas vertentes resulta uma obra que se impõe no quadro nacional e é por isso merecidamente reconhecida". Sebastião, avesso a tudo isso, pegou o prêmio e se mandou para Portugal, onde certamente vive bem, às voltas com algum livro a escrever ou editar.



Cantaria barroca (edição fac-similar) com projeto gráfico de Sebastião Nunes.

Guilherme Mansur, por sua vez, recebeu, certa feita, do poeta Haroldo de Campos a alcunha que o acompanha até hoje: tipoeta. Sua atuação como tipógrafo é fundamental para o grupo concretista, justamente porque Guilherme, herdeiro de uma gráfica em Ouro Preto, conheceu desde cedo o ofício e daí soube extrair uma linguagem condizente à dos poemas visuais e concretistas. De início, na década de 1970, associou-se ao grupo da editora Noa Noa, sediada primeiro no Rio de Janeiro, depois em Florianópolis, sob a batuta de Cléber Teixeira, e que tem um seleto catálogo de poesia desse período, smpre com o diferencial da engenhosa impressão tipográfica dos livros. A partir daí, Guilherme continuou seguindo o seu próprio percurso criativo. De mais a mais, é um inquieto inventor de formas e formatos, valendo-se, em suas peças gráficas, de suportes que vão do papel ao aço. Tudo isso a partir de sua Tipografia do Fundo de Ouro Preto.

Freguesia dos fundos de Ouro Preto. VISTA parcial de Ouro Preto: Freguesia, fundos de Ouro Preto. [S.l.: s.n.], [19--]. 1 foto, gelatina, p&b, 9 x 14,3 cm. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=43270. Acesso em: 9 fev. 2021.

Percebe-se, assim, que a cidade de Ouro Preto e os "resíduos seiscentistas" do barroco nela depositados (ouro, pedra, parede, imagem, poema) compõem o *locus* para o qual convergem os poetas citados, no caso, através do livro *Cantaria barroca*, do poeta Affonso Ávila, cuja edição *princeps* teve, como vimos, projeto e produção gráfica do também poeta Sebastião Nunes.

> Em 1974, topei um enorme desafio: transformar em livro os versos datilografados da *Cantaria Barroca*, de Affonso Ávila. O desafio não estava nos versos, mas na construção dos poemas. Extremamente rigoroso, Affonso imaginou seu trabalho como um objeto, ao mesmo tempo, literário e visual, uma linguagem remetendo à outra e ambas se completando. Dito assim, pode ser difícil de entender, mas a imagem que ilustra esta crônica explica melhor. O "&", que está presente no livro inteiro, cria, no poema "Casa dos Contos", uma diagonal de cima para baixo e da esquerda para a direita, do primeiro ao último verso. (NUNES. O poeta Affonso Ávila parte em visita ao escultor Aleijadinho)

O livro, portanto, é para ser visto/lido/ouvido. Alguns aspectos que contribuem para isso, além da espacialidade própria de cada poema, são: a tipografia "altamente visível", as fotografias (o piso setecentista de becos e ruas, as pedras de muros e construções de Vila Rica, espécie de metonímia do lugar que serve de mote e dá título aos poemas: "Estrada Real", "Pilar", "Praça Tiradentes"...), o sinal gráfico que se repete & o jogo entre o preto e o branco, forma e fundo.

Casa dos contos
& em cada conto te cont
o & em cada enquanto me enca
nto & em cada arco te a
barco & em cada porta m
e perco & em cada lanço t
e alcanço & em cada escad
a me escapo & em cada pe
dra te prendo & em cada g
rade me escravo & em ca
da sótão te sonho & em cada
esconso me affonso & e em
cada cláudio te canto & e
m cada fosso me enforco &

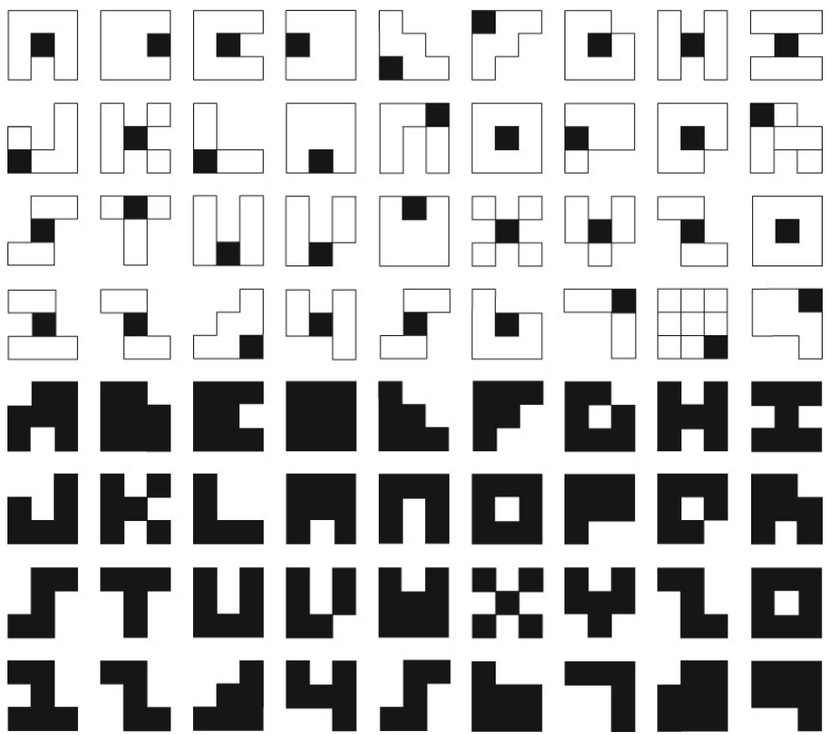
Cantaria é a pedra aplicada aos monumentos, mas é também a arte de talhar a pedra. Por extensão, no livro, é a pedra do chão, da capistrana. Cantaria traz em si, no significante, ainda, o cantar, ou seja, a celebração pela poesia, no caso do livro de Affonso, da pedra ouro-pretana, signo do tempo e da memória revestido do lodo barroco, "testemunho do lugar destinado à passagem dos homens pela terra" (Hatherly, 2006, p. 106). O poeta, ao cantar as pedras dos monumentos arquitetônicos e urbanísticos de Ouro Preto, canta também o seu caminhar pela cidade, os pés a pisar pedras há muito pisadas, mil passos perdidos, o olhar à deriva, como que buscando a reivenção do passado, colocando-se, assim,

> [...] perante uma outra forma de instante – a noção de fugacidade permanente, da descontinuidade, da condenação ao desaparecimento que é a nossa. [...] Esta obra de Affonso Ávila será então uma peregrinação ao reino da linguagem muda, da linguagem que muda em nós a cada instante e nos muda, deixando-nos por fim cientes de que toda a arte tende para o silêncio, como tudo em nós. (HATHERLY, 2006, p. 109).

O poema que abre o livro, "Estrada real", é um convite ao leitor a essa peregrinação muda. Ao mudar o lugar das palavras, os três versos, que são um só, acabam por promover um jogo em que o sentido circula pelos três sem, entretanto, se fixar em nenhum deles. Esse círculo do sem sentido é reforçado pelo & que precede o primeiro verso e sucede ao último (além dos outros que intercalam os versos), como se não houvesse início ou fim para o sonhar/sentir/sentido.

&
seguir sem sonhar para sentir
&
sonhar sem sentir para seguir
&
sentir sem seguir para sonhar
&

Finalmente, para atar o nó que une os três poetas, remetemos ao episódio de que, a partir do título e do conceito do livro de Affonso Ávila, pisando e pairando sobre as mesmas pedras de Ouro Preto, Guilherme Mansur, atuando como designer de tipos, criou uma tipografia modular e deu-lhe o nome de *Cantaria barroca*, numa tradução intersemiótica não só dos poemas de Ávila, mas também do projeto gráfico de Sebastião Nunes, ou seja, do livro como objeto. Na tipografia, assim como nos poemas, os módulos (no caso do livro, as letras e outros sinais gráficos) são como as pedras que, posicionadas de tal ou qual maneira, produzem determinada figuração (entendendo aqui a letra como um desenho) e certo sentido (entendendo aqui que as letras formam palavras).



Tipografia modular *Cantaria barroca*, de Guilherme Mansur.

Tipoema, uma proeza bárbara

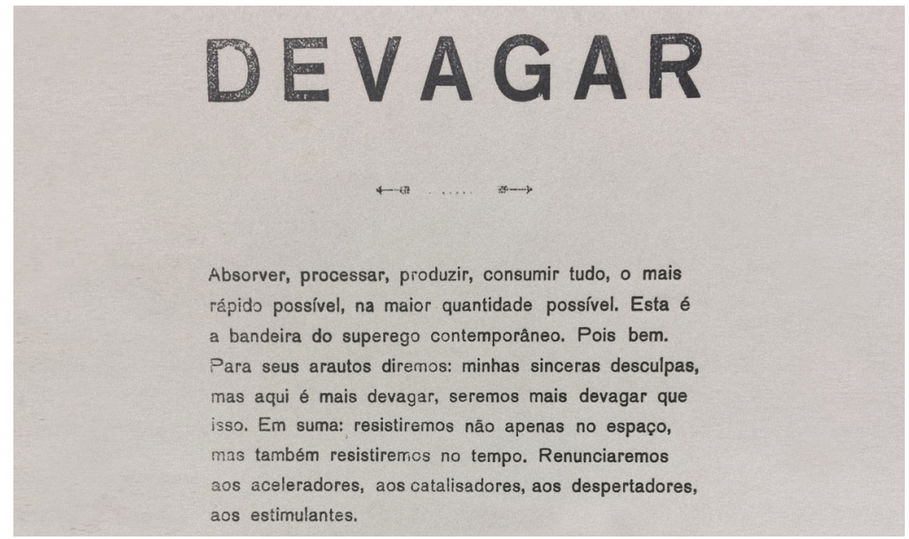
Tipografia. **Grafar** o pensamento. **Derrubar** governos. **Comunicar** casamentos. **Montar** anúncios. **Caçar** escravos. **Paginar** leis. **Anunciar** comércios. **Cartografar** terras. **Imprimir** revoluções. **Tinturar** ideias. **Manchar** ideais. **Enrramar** mortes. **Ilustrar** textos. **Iluminar** texturas. **Colorir** poetas. **Atacar** políticos. **Panfletar** palácios. **Pacificar** desordens. **Atiçar** rebeldias. **Emprestar** parênteses ao tipógrafo concorrente. **Prençar** poesia. **Arranjar** romances. **Pinçar** letras. **Compor** linhas. **Festejar** vitórias. **Chorar** fracassos. **Entintar** tipos. **Misturar** fontes. **Cheirar** tinta. **Convocar** reuniões. **Bater** ferro sobre ferro. **Ouvir** o som de sino da máquina. **Encontrar** tils em algum canto do cavalete. **Amassar** papel. **Vincar** fibras. **Sulcar** superfícies. **Dobrar** folhas. **Intercalar** notas fiscais. **Guilhotinar** resmas. **Abrir** gavetas. **Fechar** gavetas. **Debruçar** sobre cavaletes. **Rasgar** erros. **Admirar** acertos. **Atentar** para o registro. **Caprichar** na impressão. **Relaxar** na pressa. **Tirar** provas. **Tirar** provas. **Tirar** provas. **Capitular** iluminuras. **Destacar** vinhetas. **Armazenar** quadrados. **Enquadrar** recados. **Armar** composições. **Amarrar** conceitos. **Recontar** a história. **Matematicalizar** cada período. **Sofrer** com os fatos. **Gozar** com os feitos. **Pegar** peso. **Pisar** em falso. **Catar** acentos. **Buscar** cês cedilhas na caixa vizinha. **Calçar** letras. **Apertar** guarnições. **Empregar** força. **Calar** ao ouvir a platina. **Sentir** a liga antimônio+chumbo entre os dedos. **Espalhar** a tinta preta. **Lançar** torpedos impressos. **Afagar** amigos. **Azucrinar** inimigos. **Guardar** guarnições. **Pregar** cavaletes. **Ler** o texto de ponta-cabeça na matriz de ferro. **Desconfiar** da composição. **Matar** o que acabou de criar. **Recriar** o que acabou de matar. **Deixar** do jeito que está. **Vibrar** com o bom resultado. **Procurar** acentos graves na caixa alta. **Sentir** cansaço. **Iluminar** a impressora. **Jogar** água no chão cimentado. **Conversar** sobre a peça gráfica. **Versar** tipografia. **Fechar** os olhos e tocar texturas. **Tipografar**.

Poema de Guilherme Mansur escrito e composto para a primeira *performance* da série *Tipoema*.

O quarto elemento em evidência neste ensaio apresenta-se como um diálogo e uma transposição, em novos meios e linguagens, do universo desses poetas gráficos. Trata-se do *Tipoema*, uma vídeo-instalação que gerou uma série de outros vídeos e *performances* ditas mecânico-analógico-digitais, criada por Cláudio Santos, Leonardo Rocha Dutra e Fabiano Fonseca, contando com outros participantes a cada edição (já são sete, ao todo, cada uma chamada de "movimento"). Sua concepção se deu em função da demanda de um projeto para um espaço cultural em Ouro Preto, montado num vagão ferroviário chamado de "Vagão dos sentidos", o que logo levou a equipe a procurar, em sua casa na cidade, por Guilherme Mansur, que, para o primeiro "movimento" do *Tipoema*, escreveu um texto inédito, participando ativamente da etapa de fundamentação da *performance*. *Tipoema* baseia-se na impressão com um prelo tipográfico manual associada a projeções audiovisuais, ao mesmo tempo em que sons e músicas são sampleados e executados ao vivo. Uma das edições da *performance* – *Tipoema: movimento* 3, apresentada no CEFET-MG em 2018, é assim descrita:

> Tipografia e poema em movimento. Tipos animados, letras em marcha, o prelo feito agito. Tipografia e poesia: resistência. Deslocamento, a prensa prensa o movimento da tela. Um dispositivo mecânico – o braço – é o ponto de partida. Arranca, sobe o rolo, desce a tinta sobre a rama. Imprime-se sobre o papel, enquanto a tela, sob o comando do dispositivo acoplado à prensa – e ao som do momento – passa. Imagens estáticas e em movimento. O analógico e o digital, simultâneos. Transposição intersemiótica, semioses, simbioses. O som da máquina, a música como elemento narrativo. E, na orquestração do movimento, a presença, a performance dos corpos. O tipógrafo transmídia, atravessado por diversas linguagens. O tipógrafo performer, poeta, guerrilheiro. O tipógrafo do ar, cheio de sonhos, em busca de um novo mundo, utópico e feliz. Ao fim, a impressão de que lutar é preciso, pois dias melhores virão. *<https://www.voltzdesign.com.br/2018/07/tipoema-movimento-3/>*.

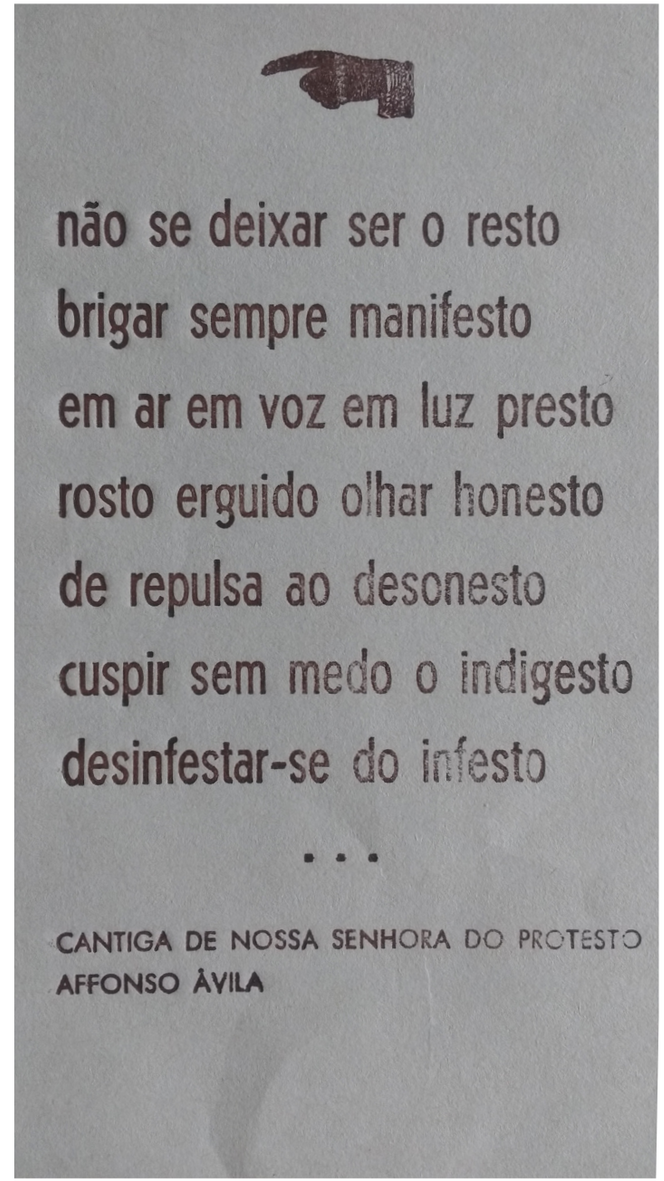
Frase de manifesto usada no *Tipoema*: movimento 3.



Trecho de manifesto usada na performance *Tipoema*: movimento 3.

Tipoema: movimento 3[7] teve como base manifestos de diversos grupos, artistas, poetas, dos quais trechos anteriormente impressos em tipografia, digitalizados e editados iam sendo projetados na tela, compondo imagens em movimento e em sintonia com a música sampleada ao vivo. Tudo isso a partir do comando acoplado ao braço da impressora tipográfica que, uma vez acionado, disparava esse aparato de projeção, ao mesmo tempo em que imprimia versos da "Cantiga de Nossa Senhora do Protesto", do livro *Cantigas do falso Alfonso el Sábio*, um dos últimos publicados em vida por Affonso Ávila.

É com esses mesmos versos de convite à resistência e à luta, porém sempre levando em conta o lúdico presente na rima, que terminamos nossa contribuição nesta jornada, esperando que, mesmo frente à barbárie que enfrentamos no dia a dia, sempre prevaleça o mundo bárbaro, o mundo da poesia, afinal.



Impresso da *performance Tipoema*: movimento 3.

[7] O vídeo e outras informações podem ser acessados pelo link <*https://www.voltzdesign.com.br/2018/07/tipoema-movimento-3/*>.

Referências

ÁVILA, Affonso. *Homem ao termo*: poesia reunida (1949-2005). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BARTHES, Roland. Cy Twombly ou *Non multa sed multum*. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 143-160.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

HATHERLY, Ana. Cantaria barroca. In: AGUIAR, Melânia Silva de (Org.). *Fortuna crítica de Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais; Arquivo Público Mineiro, 2006. p. 105-110.

MARQUES, Fabrício (Org.). *Sebastião Nunes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NUNES, Sebastião. O poeta Affonso Ávila parte em visita ao escultor Aleijadinho. Disponível em: <*https://www.otempo.com.br/opiniao/sebastiao-nunes/o-poeta-affonso-avila-parte-em-visita-ao-escultor-aleijadinho-1.201055*>. Acesso em: 5 out. 2020.

PINTO, Julio. Semiótica: *doctrina signorum*. In: PINTO, Julio; CASA NOVA, Vera. *Algumas semióticas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 35-60.

PIQUEIRA, Gustavo. *Sebastião Nunes: delirante lucidez*. São Paulo: Lote 42, 2018.

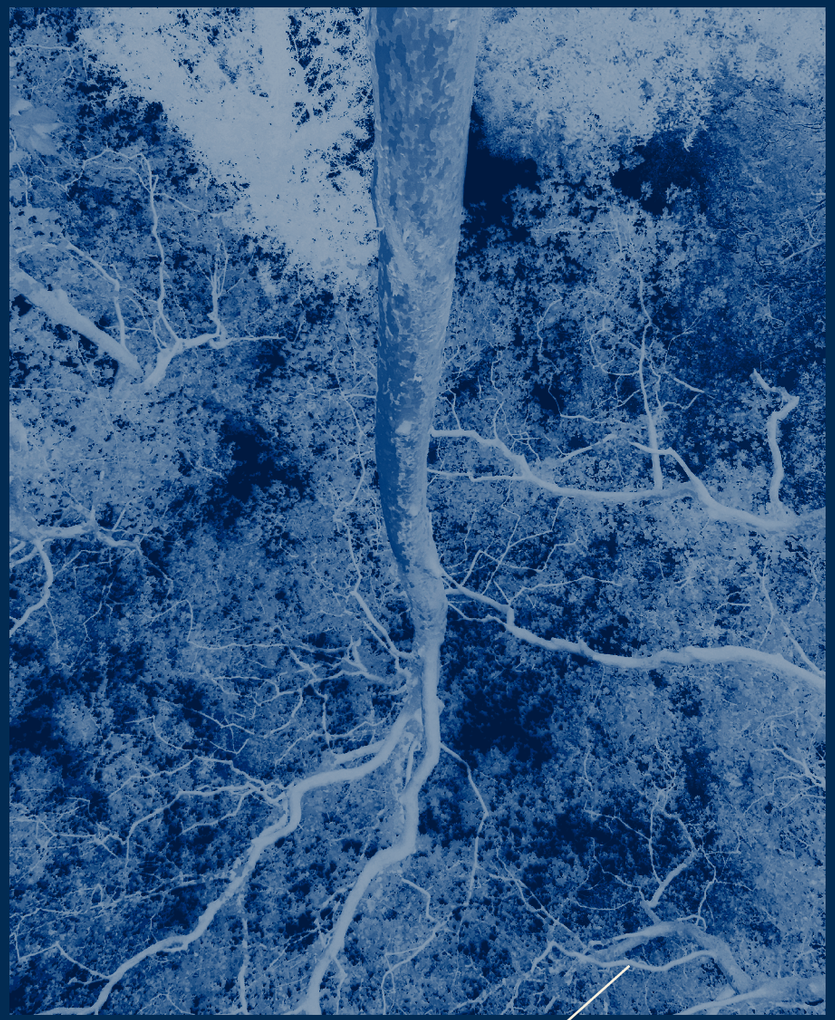
SOBRINHO, João Batista Santiago Sobrinho *et al*. (Org.). *Tipografia & poesia*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2016.

Sites

- *https://www.voltzdesign.com.br/2018/07/tipoema-movimento-3/*
- *https://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2018/08/03/noticias-pensar,231805/transparencia-conceitual-e-imprevisibilidade-da-obra-guilherme-mansur.shtml*
- *https://mapanamao.com.br/ouro-preto-tiradentes-chapada-diamantina-trancoso/*
- *http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?value=Ruas+-+Ouro+Preto+(MG)&type=subject*

A RESPONSABILIDADE DO POEMA

Lucia Castello Branco



O QUE SIGNIFICA CRESCER EM DIREÇÃO À ÁRVORE?

Dezessete anos se passaram desde que li devagar, pela primeira vez, os poemas e as cartas de Emily Dickinson. Antes mesmo de lê-los, Emily me apareceu como figura, no texto de Maria Gabriela Llansol. E antes que ela fosse figura, talvez figurasse nos traços – os travessões de tamanhos e intensidades variados – com que Llansol marcou seus textos, como Emily fizera com seus poemas, um século antes.

Emily me levou de volta aos Estados Unidos, vinte anos depois, trazendo-me de novo a língua inglesa, de que quase me esqueci, e obrigando-me a traduzi-la, para me reintroduzir nessa língua. Mas Emily ainda não me levou daquela vez para sua cidade natal, Amherst, Massachussets, que só vim a conhecer agora, há poucos dias, depois de uma travessia de carro, do Canadá aos Estados Unidos, iluminada pela deslumbrante visão de Niagara Falls.

Estamos no *fall*, na América do Norte, e as árvores de Massachussets são as mais lindas. Lembro-me, imediatamente, enquanto caminho pelo pátio da casa de Emily, que a poesia ensina a cair[1]. Permaneço de pé, ali, diante daquela mesa de 60 cm onde ela escreveu mais de mil poemas, mais de mil cartas, olhando o pátio por uma janela estreita e as raras visitas por uma porta entreaberta. Permaneço de pé, diante do vestido branco, de um algodão intacto, que pende no centro do corredor.

Lembro-me de Llansol, que figurou o feminino de ninguém como um vestido sem corpo. E leio, estampado na camisa que acabo de comprar na loja de souvenirs do Museu Emily Dickinson, este poema: *"I'm nobody/Who are you?/Are you nobody too?/Then there's a pair of us"*.

[1] Faço menção aqui ao belo título do livro de Eduardo Prado Coelho, *A poesia ensina a cair*, inspirado no verso de Luiza Neto Jorge: "O poema ensina a cair".

Fazemos, então, Emily, Llansol e eu, um curioso par de amor ímpar. Porque "não há relação sexual", porque "não há A Mulher"[2], porque somos, as três, ninguém. E sabemos que a clorofila é a primeira matéria do poema. E, se antes sabíamos que a responsabilidade do poeta é ir mais além, como propôs Holderlin, agora queremos, com Emily, a responsabilidade do poema: ser flor.

Tomar o partido das coisas = levar em consideração as palavras[3]. Esta fórmula, proferida por Francis Ponge, talvez pudesse ser pensada hoje, retroativamente, em relação à poesia de Emily Dickinson. Mas não se trata de quaisquer coisas. As coisas, no caso de Emily, são as flores, o pássaro, a borboleta, o cão, as árvores, o branco. Tomar o partido das flores, talvez. Ou a direção da árvore, como certa vez escreveu Maria Gabriela Llansol, em um livro curiosamente intitulado *Onde vais, Drama-Poesia?*, em que é nítida a evocação a Fernando Pessoa e sua concepção de poesia como arte dramática, mas também a outros poetas. E, desse livro, Emily Dickinson é uma das figuras:

> _____ Eu nasci em 1931, no decurso na leitura silenciosa de um poema. Só havia tecidos espalhados pelo chão da casa, as crenças ingénuas de minha mãe. Estavam igualmente presentes as páginas que os leitores haveriam de tocar (como a uma pauta de música), apenas com o instrumento da sua voz [...]
> Eu nasci para acompanhar a voz, fazê-la percorrer um caminho.
> De um lado a outro do percurso, não sei o que existe,
> o caminho caminha,
> eu deslumbro-me quando o tempo se suspende,
> e me permite parar a contemplar o espaço sem tempo. Como, de resto, é evidente, não tive a intenção de conceber-me.
> Dei comigo já sentada no quarto de sombras, com uma perspectiva de descida aos infernos diante dos olhos. Ninguém estava à altura de receber-me, nenhuma relação era exacta, para me tornar equilibrada, ou útil. No quarto das sombras a luz entrava a jorros por duas grandes janelas de sacada mas eu habitava aí, não ultrapassava o limiar do corredor que possuía uma passadeira de oleado negro e brilhante porque, diziam, havia um fantasma acocorado à entrada e que, afinal, nada mais era do que, a certas horas do dia, o volume rutilante do sol no oleado. Descobri que se, ao invés de me concentrar na sombra do corredor, me deitasse de costas a olhar a mancha rutilante, o meu olhar poderia fazer o caminho inverso da luz e pousar no ramo mais alto da árvore e aprender com esta a produzir clorofila – a primeira matéria do poema[4].

O que significa crescer em direção à árvore?

Talvez signifique, como a própria Llansol o indica, reconhecer, na clorofila, a "primeira matéria do poema".

Talvez signifique, como Emily Dickinson o sugere: *"To be a Flower, is profound/ Responsability"*. De que responsabilidade se trata, aqui?

Em *Pelo Infinito*, livro em que se insere o texto de Holderlin traduzido como "No adorável azul", lemos que a única responsabilidade do poeta é "ir mais além"[5]. E que "é poeticamente que o homem habita esta terra". Mas se a direção, para Holderlin, é a dos cometas, a das altitudes, a Emily as árvores interessam não exatamente por sua altura, mas por sua descida vegetal.

Emily Dickinson, que viveu dos 28 aos 55 anos trancada num quarto, recebendo poucas visitas através de uma porta entreaberta, com vestidos de algodão branco nada luxuosos (mas bastante mais leves e mais próximos da natureza que os tecidos dos vestidos de sua época, como o veludo), lendo muito pouco da poesia mais avançada que se produzia no século XIX, escreveu, misteriosamente, poemas muito além de seu tempo. O enigma que a crítica ainda hoje se dedica a decifrar, sem nenhum sucesso, resume-se ao fato de ser Emily essa poeta tão além dos padrões do século, sem ter tido, aparentemente, qualquer experiência de vida, ou mesmo literária, que explicasse sua radicalidade.

[2] LACAN. *O seminário. Livro 20. Mais, ainda*, p. 98.
[3] PONGE. *Métodos*, p. 13.

[4] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 11-12.
[5] HOLDERLIN; LOPES. *Pelo Infinito*, p. 11.

A esse enigma, chamemo-lo, provisoriamente, de "feminino de ninguém". Mas, como ainda não sabemos o que isto é, talvez possamos chamá-lo, com Augusto Joaquim, de "massa de início":

> De vez em quando, ***algures***, o mundo
> começa. Sim, isto. A terra, o chão debaixo dos
> pés, o céu por cima, as relações com os bichos.
> A paisagem tem outra luz ou desaparece.
> O cosmos caseiro dos homens altera-se. E eles
> mudam entre eles, quase sem darem por isso
> [...] Muda a escrita e acelera-se a velocidade.
> Há novas palavras no ar. Espécies novas ou
> novas maneiras de as fazer dizer. São antigas,
> mas parecem inaugurais. A partir dessa raiz-
> mãe imperceptível novas literaturas são
> construídas. Ao princípio não se dá por nada.
> É assim que as coisas se passam.
> Quando depois se olha, vê-se como
> Tudo
> é simples. Algo mudou, tudo se
> modificou, é
> certo. Unicamente porque
> mudou o olhar de
> alguém ou nasceu um
> olhar novo. ***Houve ali uma massa de início.***
> É imparável. O eco ouve-se na longa distância.
> A mensagem demora a chegar, como se fosse
> a luz de uma estrela. Mas acaba por chegar[6].

Emily Dickinson era uma "massa de início". E, como "massa de início", estava muito além de seu tempo. Por isso, "quando nos sentamos diante de suas **coisas-poemas** espalhadas sobre a mesa ou sobre o chão do quarto, podemos sentir um pensamento a destacar-se de todos os outros, como uma mensagem que não está escrita em lado nenhum"[7]. E este pensamento, que nunca pensou em coisas triviais como a publicação de seus livros, que ela mesma confeccionava, costurando-os como fascículos, trabalhava em silêncio – em branco – no centro do quarto: "*Pain has an Elemento of Blank*", ele escrevia. E o que doía não era exatamente o Branco, o Vazio, mas talvez a própria escrita em branca dor, "que se abeira da nomeação do real"[8].

Augusto Joaquim assim a receberá, com este espanto: "por aqui passou o real!". Porque, "as coisas-poemas nascem quando uma massa de início quer sobreviver ao espanto do mundo: **como se explica que a incompreensível beleza da Terra possa matar o Homem?** Porque os poemas (**meu Deus!**) escrevem-se com não-saber. Quando essa pergunta entra em colisão com a linguagem, o lugar de impacto chama-se real e os seres humanos passarão a dizer: 'por aqui passou o real!'"[9].

A este real que passa, como a poesia passa, chamemo-lo, com Llansol, de "feminino de ninguém". Pois, como bem observa a autora, a poesia passa rápido: "*Passa* é seu fato fundamental"[10]. E não é mesmo como uma passante que o feminino de ninguém aparece, uma única vez, para Aossê?

> Passeava-se distraidamente por Lisboa quando
> passou por ele uma mulher nova. Sentiu-lhe os
> seios baterem livres contra a camisa, as pernas e o
> garbo da garupa (não tinha palavra melhor)
> caminharem sem entraves como luzes fátuas vistas
> na luz translúcida de um balão veneziano. *Aquele*
> movimento era um misto de substância viva,
> aragem firme, e luz trémula. *Passou* por mim foi o
> que pensou mais tarde, e guardou como expressão
> exacta um *porte altivo* e *um vestido ao vento*. Não é
> correcto dizer que Aossê nunca a viu. Vira-a, mas
> sem o rosto. Normalmente, é verdade que o verbo
> *ver alguém* supõe um rosto, conhecido ou a
> conhecer. Não vira ninguém é correcto, mas vira
> ninguém não é menos próprio: um rosto sem rosto.

[6] JOAQUIM. Como começam as cidades, p. 5.
[7] JOAQUIM. Como começam as cidades, p. 23.
[8] JOAQUIM. Como começam as cidades, p. 7.
[9] JOAQUIM. Como começam as cidades, p. 7.
[10] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 17.

Fora-lhe mostrado – dir-se-ia – à medida das suas
posses [...]
Deram-lhe um *feminino de ninguém* a ver. Viva,
veloz, livre, altiva[11].

Como um poema-passante, o feminino de ninguém é oferecido ao poeta-falcão Aossê. Assim, Pessoa-*Personne*-Aossê-Desassossego encontra, nesse porte altivo, nesse rosto sem rosto, nesse vestido ao vento, o feminino de ninguém.

Foi também como forma viva, veloz, livre e altiva que encontrei, há poucos dias, o feminino de ninguém no centro da casa de Emily Dickinson, em Amherst. Ela era um vestido branco que flutuava no meio do corredor. E, sem nunca ter conhecido um corpo de amante, ela repetia:

Noites Selvagens – Noites Selvagens!
Estivesse eu contigo
As noites selvagens seriam
Nosso devasso abrigo![12]

Mas o que ela conhecia, a "anomalia poética"[13], bastava para que um passo de real ali se anunciasse. Na medida desse passo, algo de um feminino de ninguém também se escreveria. A ele não chamaremos nem de poema, nem de poesia, mas tão somente de coisa-passante, ou coisa-flutuante, ou "brilhante impossibilidade", ou "dardo de melodia":

Eu não pintaria – um quadro –
Antes ser Aquela
Que – Sobre – Sua brilhante impossibilidade
Demora – delícia
E imagina como se sentem os dedos
Cujo raro – celeste – tumulto

[11] LLANSOL. *Lisboaleipzig II*: o ensaio de música, p. 37.
[12] DICKINSON. Poema 249. Trad. Fernanda Mourão. In: BRANCO. *A branca dor da escrita*, p. 87.
[13] LOPES. *A anomalia poética*.

Evoca tão doce Tormento –
Tão suntuoso – Desespero
Eu não falaria como Cornetas –
Antes ser aquela
Que, dependurada nos Arcos –
Por fora, e em gesto fácil flutua –
Pelas Cidades de Éter –

Em Balão soprada
Tão somente por um lábio de Metal –
Pilar para minha Ponte –
Nem seria eu Poeta –
É mais sutil – ter o Ouvido –
Enamorado – impotente – contente

A Licença para reverenciar
Que sublime privilégio
Ah, que Dote eu possuiria, se tivesse
A Arte de ensurdecer
Com Dardos de Melodia![14]

Talvez seja esta, então, a "responsabilidade da forma"[15], para Emily Dickinson: a responsabilidade de ser flor que flutua, em balão soprada, dependurada, sobre as cidades de éter. Esta é a imagem que me envolve, quando deixo a cidade de Amherst, naquela manhã de outono em que todas as folhas das árvores caem a meus pés e me fazem lembrar que é *fall* e o poema ensina a cair.

[14] DICKINSON. Poema 505. Trad. Fernanda Mourão. In: BRANCO, A branca dor da escrita, p. 96-97.
[15] A "responsabilidade da forma" é uma das definições de literatura de Barthes, em Aula.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, s. d.

BRANCO, Lucia Castello. *A branca dor da escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

COELHO, Eduardo Prado. *A poesia ensina a cair*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Colares: Colares Editora, 1995.

HOLDERLIN, Friedrich; LOPES, Daniel. *Pelo Infinito*. Prefácio de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Vendaval, 2000.

JOAQUIM, A. Como começam as cidades. In: DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Colares: Colares Editora, 1995. p. 5-32.

LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 20. Mais, ainda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 87-104: Deus e o gozo d'A Mulher.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig II*: o ensaio de música. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Lisboa: Vendaval, 2005.

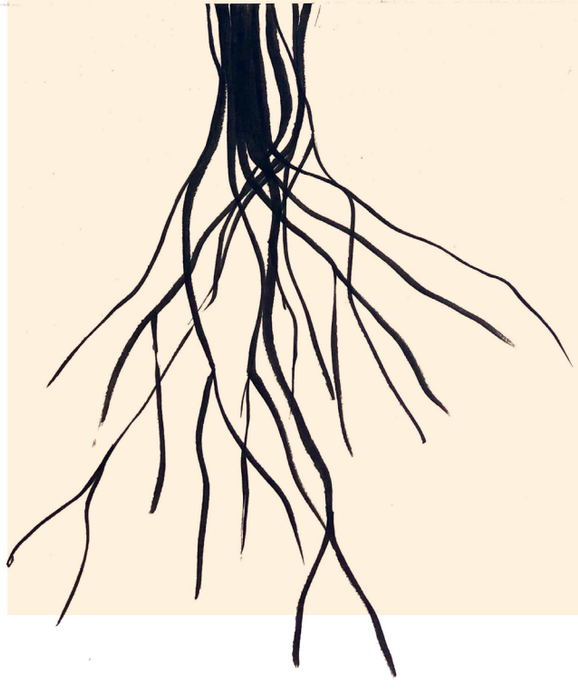
PONGE, Francis. *Métodos*. Trad. e Apres. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

UM OBJETO-MENSAGEM: PAISAGENS E MOVÊNCIAS

Um dia serei eu o mar e a areia,
A tudo quanto existe me hei-de unir,
E o meu sangue arrasta em cada veia
Esse abraço que um dia há-de abrir.
[...]
Então serei o ritmo das paisagens,
A secreta abundância dessa festa
Que eu via prometida nas imagens.

Sophia de Mello Breyner

Lia Krucken



PASSAGENS E PASSANTES

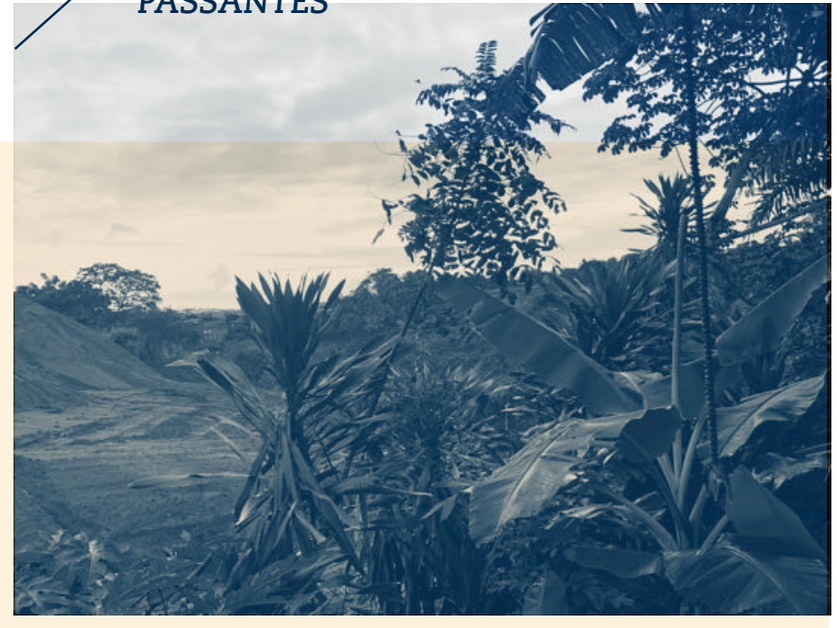


Figura 1 – *Récade* de origem africana, encontrado em Berlim. Foto: acervo da autora.

A viagem de volta a Salvador viria com este objeto – o *récade*[1] (Fig. 1) – e com seu silêncio, que carrega um mundo. Começando por esse retorno, convido a uma breve reflexão sobre movência e sobre as histórias que os objetos contam.

O *récade* e eu nos encontramos em uma loja de antiguidades em Berlim, onde morava, em 2018. No meio de muitas coisas, lá estava ele, estrangeiro ao que o circulava: plásticos chineses, xícaras e animais de louça do sul da Alemanha, sapatos, chapéus, móveis e bijuterias. Encontrar este objeto 'enigmático', do qual não sabia nem o nome, foi o começo de uma 'investigação movente', que atravessaria algumas paisagens.

[1] Essa palavra será usada na sua forma francesa, como é adotada internacionalmente nos museus de arte. A tradução para o português é *recado*.

O *récade* tem origem africana e constitui uma mensagem em si mesmo, que atravessa espaços geográficos, simbólicos e temporais. É uma ferramenta que torna operante um potencial dinâmico de poder, com contextos e finalidades diversos, e com possibilidades de tradução que escapam a lógicas ocidentais. Podemos pensá-lo, então, como objeto de resistência, que sobrevive e chega até nós, agora. Também nos fala do intraduzível, e do que não se pode alcançar quando a forma de entender se limita ao pensamento e à razão. Como escrita, cifrada, só pode ser lido por quem o souber ler. Eis aí sua resistência e re-existência, "pedra dura ao luar":

> Sonho com o dia em que a presença que de nós ficará dos textos não será a do nosso nome próprio. Em que os signos da nossa travessia serão destroços de combate, toques de leveza_____ o que eu esperava ficou,
> ficou a chave, ficou a porta,
> ficou a pedra dura ao luar (LLANSOL, 1997, p. 16-18).

Aqueles que portam o *récade* tornam-se mensageiros (*recadeiros*) e, assim reconhecidos, podem passar por todos os lugares, ao que se refere Tiberini (1982, p. 61), como "um *passe-partout* válido para todos os efeitos". A autora nos fala sobre o uso diplomático dos *récades* nas relações entre tribos do antigo Reino de Daomé (*ca*. 1600 – 1904), que conferiam imunidade ao portador de mensagens, mesmo em situações de grave conflito. Tiberini (1982, p. 61) relaciona as mensagens que um *récade* traz a ideogramas, provérbios e sentenças.

Gostaria de abrir parênteses para duas palavras que se aproximam: *passe-partout* (século XVI) e *passe-port* (século XV)[2]. Ambas indicam passagens e passantes: *passe-partout*, como "chave que pode abrir várias portas", e também, mais recente, como "moldura, na qual se coloca um desenho" (criando ideias de território e *frames*); passaporte, como "documento emitido por uma autoridade, que permite viajar livremente" entre portos, e "o que torna possível a passagem de um lugar ou estado para outro".

Consideremos, então, esses 'objetos em trânsito', que são seus próprios passaportes e *passam-por-tudo*, colocando pessoas em movimento. Sua matéria transcende ao que se vê e guardam diversas possibilidades interpretativas. A sua própria história é resultado de muitos tempos e muitas mãos, um plano, técnicas de corte da árvore, de entalho da madeira, de forja do metal, uma terra e um lugar onde é feito, e os lugares em trânsito: cruzamentos, encontros e desencontros.

Conversas com objetos

> "Se gosto tanto desses objetos, por vezes simplicíssimos e sem marca de distinção, é porque onde outros veem tempo sedimentado, eu vejo imagens sobrepostas que me olham, prestes a continuar a sua viagem pelo há."
> Maria Gabriela Llansol

Dali a alguns meses, tive a alegria de iniciar o projeto "Artistas em deslocamento: textualidades afro-brasileiras", junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA[3]. No âmbito dessa pesquisa, passei a colaborar com dois artistas e curadores, Ines Linke e Uriel Bezerra, me juntando ao Intervalo Fórum de Arte[4]. Foi assim que propusemos um projeto de investigação artística, que se chamou "Fluxos do Atlântico Sul:

[2] TLFi: Trésor de la langue Française informatisé, *http://www.atilf.fr/tlfi*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

[3] Projeto de Pós-Doutorado em desenvolvimento, com apoio do PNPD/Capes.

[4] *www.forumdearteintervalo.wordpress.com*

diálogos com acervos", desenvolvido em colaboração com a Casa do Benin e o Museu Afrobrasileiro – MAFRO. Por meio de uma chamada pública, a iniciativa envolveu jovens artistas, interessados nas geografias e histórias da afrodiáspora. A proposta do projeto foi promover uma reflexão sobre modos de ver e expor memórias e imaginários afrodiaspóricos. Estávamos interessados em conhecer e estimular uma reflexão sobre trânsitos de objetos e a constituição de acervos específicos, assim como sobre as narrativas históricas e espaços museológicos da arte africana no Brasil e, especialmente, na Bahia. Escolhemos o espaço museal como lugar para olharmos os objetos, investigarmos as narrativas e o conjunto de práticas e sentidos associados a eles[5]. E iniciamos com algumas perguntas: o que significa dialogar com um acervo de arte e cultura material africana? Quais deslocamentos a arte contemporânea pode provocar ao propor a desconstrução e a recombinação de histórias, ativando passados, presentes e futuros?

Pensemos esse projeto como um encontro e como forma de celebrar os espaços que nos receberam e possibilitaram os diálogos artísticos. A paisagem material e imaterial entrou nos processos de criação: a Casa do Benin e o MAFRO, e entre esses espaços, os caminhos que percorremos do Terreiro de Jesus até a Baixa dos Sapateiros, no Pelourinho, em Salvador, com toda sua vida e intensidade. Pensar o acervo e suas relações com os lugares (dentro-fora-entre) é um prisma interessante que se abre, como uma paisagem expandida, que carrega várias camadas de tempo.

[5] Ver a publicação que organizamos a partir do projeto: *Nkaringana: objetos e histórias em trânsito* (Linke; Krucken e Bezerra, 2020).

Durante esse período, pesquisando objetos, re-encontrei diversos *récades*[6], tanto no acervo da Casa do Benin (Fig. 2), no MAFRO, e outros acervos no mundo. Foi a partir desses encontros que nasceu a obra "objetos com raízes" (Fig. 3), que viria compor a exposição coletiva *Nkaringana: objetos e histórias em trânsito*[7].

Figura 2 – *Récade*. Foto: Casa do Benin, Salvador, 2019. Foto: Lucas Feres e Lucas Lago.

[6] Continuava procurando quem pudesse ler o *récade*. Foi nessa busca que o levei à Mãe Marlene de Nanã, no Vintém de Prata, à qual manifesto minha gratidão. Ao ver o objeto, logo disse: "Está escrito em código binário". Então descobri que ela era matemática. E que é preciso saber ler, e onde.

[7] Exposição realizada pelo Intervalo Fórum de Arte, de novembro de 2019 a março de 2020, junto ao Mafro e à Casa do Benin. Para saber mais sobre as obras ver Linke; Krucken; Bezerra (2020).

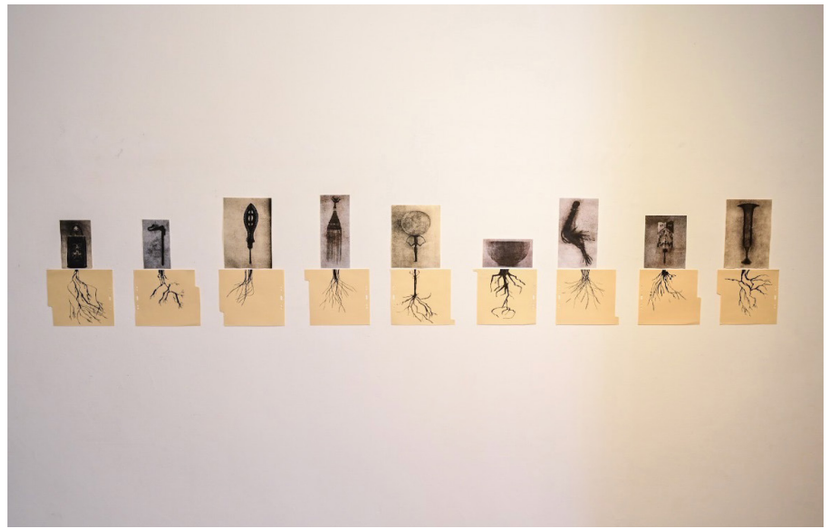


Figura 3 – *Objetos com raízes*. Instalação de gravuras e desenhos sobre papel, em exposição no MAFRO, em 2019. Foto: Adriano Machado, 2019.

As gravuras dessa obra trazem objetos africanos que estão em trânsito, especialmente, "guardados" em museus nos Estados Unidos e na Europa. Lembremos que a história dos trânsitos afrodiaspóricos é de conflitos e de histórias não contadas. E que o mundo constituiu um grande acervo, para quem puder ler dessa forma. Dialogar com acervos locais, como os da Casa do Benin e do MAFRO, significa considerar objetos em seus novos contextos, nos trânsitos geográficos, culturais e identitários, e, também, significa considerar a existência de muitos outros objetos importantes que não estão presentes, pelos mais diversos motivos. Lembremos, por fim, nas palavras de Yves Abdallah, jovem artista congolês refugiado no Brasil, em trânsito, que "perder o chão não significa perder as raízes"[8].

[8] As raízes foram tema de encontro com Yves Abdallah (Congo), Nyimpini Khosa (Moçambique), Bob Selassie e Mèlanie Montinard (Haiti), que resultou no I Simpósio sobre Refúgios, migração e laços culturais, realizado pela Universidade Federal do Rio de janeiro, no Rio de Janeiro em 2018. Para saber mais, veja Bemfica e Krucken (2021).

Em um conhecido ensaio sobre a arte africana, publicado em 1929, Carl Einstein nos diz: "A história da arte é a luta de todas as experiências óticas, dos espaços inventados e das figurações". Essa frase sintetiza vários aspectos: a história da arte como conflito, no qual prevalecem alguns pontos de vista dominantes (como a perspectiva eurocêntrica, por exemplo); a percepção de que existem várias experiências óticas (talvez mais interessante pensarmos em experiências 'estéticas'), várias possibilidades de espaços e figurações – conhecidos e desconhecidos. Além disso, Einstein parece nos lembrar que é sempre possível rever experiências, inventar espaços e figurações, ainda que o conhecimento (e o conhecimento artístico) avance por meio da luta.

Avançando quase um século da frase de Einstein, trago palavras da artista e curadora Saro-Wiwa (2020): os objetos africanos e a arte africana ainda "são veículos para contar histórias europeias" ("*are vehicles for european storytelling*"). A palavra *storytelling* me chama atenção nessa frase, no sentido que pode indicar uma técnica, que envolve concepção, perspectiva e *setting* predeterminados. O *setting*, como indica Saro-Wiwa, frequentemente, é o contexto de uma coleção privada, muitas vezes com acesso restrito. Essa condição, em muitos casos, parece contribuir para uma tentativa de continuar 'aprisionando' fisicamente e epistemologicamente objetos e histórias.

O que nos interessa é justamente o não determinado, o que não é representação ou metáfora, o há. Ao pensarmos as histórias que os objetos contam, e não as histórias que "se" contam sobre os objetos, podemos perceber diversos mundos no mundo e desenvolver um sentido mais amplo de escuta e de escrita. Pensando que quebrar os ciclos das sociedades é a tarefa de artista, gostaria de convocar, com Paula Vaz (2016), uma inutileza: a poesia.

> Para que serve a poesia? A poesia serve para devolver às coisas mudas a sua voz. A missão do poeta é fazer falar o mundo mudo [...]É preciso ser tirado de si, arrancado, chacoalhado por um vento, algum objeto. E mais, tendo sido, é preciso uma criação textual que dê conta do brilho que esse objeto carrega. (VAZ, 2016, p. 15-17).

Foi justamente a partir da potência do encontro e da poesia, que Niympini Khosa[9] e eu propusemos uma oficina em que escutássemos objetos.

Nkaringanas:[10] uma oficina na Casa do Benin

"*Nkaringana wa nkaringana*". É com essa frase que tradicionalmente se inicia a contação de histórias à volta da fogueira no sul de Moçambique, uma forma de dizer "era uma vez". No final do dia, início da noite, os membros de uma família e da comunidade se juntam à volta de uma fogueira para ouvir e contar histórias. As rodas de conversa, com estes guardiões, constituem o espaço de transmissão de conhecimento de geração para geração através da oralidade. As histórias narradas são mecanismos para refletir e repensar o presente, as atitudes e o futuro.

As "*nkaringanas*" *(histórias à volta da fogueira)* são meios de transmissão e assimilação do legado ancestral[11]. Enquanto formas expressivas e de linguagem através das quais os moçambicanos interpretam, compreendem e (re)significam o meio no qual vivem, são simultaneamente modos pelos quais podemos ler estes povos.

Voltemos a Salvador, à Casa do Benin. Estamos em 2019, em meio a todo o movimento da cidade. Fizemos uma roda no pátio interno da casa, e, no centro, ao invés de uma fogueira, colocamos um *récade* (Fig. 4). A oficina começaria com a história contada por Cossa:

> Se este *nkaringana* não era sobre os dois amigos, muito menos era sobre o pássaro. O *nkaringana* era sobre liberdade, autonomia, persistência, resiliência. Tinha sido contado para mim por uma das maiores escritoras moçambicanas, ou melhor, uma contadora de vivências, tal como ela própria se intitula – Paulina Chiziane. Esta que tinha aprendido de Chitlango – Eduardo Mondlane, o "arquiteto" da nação moçambicana, herói por ter impulsionado a luta de libertação de Moçambique contra o jugo colonial português. (COSSA, 2020, p. 202).

Figura 4 – Oficina com Nyimpini Khosa e Lia krucken na Casa do Benin. Foto: Lucas Feres, 2019.

O *nkaringana*, como descreve Cossa (2020, p. 202), *"foi acompanhado de uma canção interativa executada em xichangana (língua vernácula do sul de Moçambique, do povo Tsonga de origem Bantu) e de movimentos corporais que intercalavam entre a canção e a história o ritmo de xitiku ni*

[9] Nyimpini Khosa (nome africano do autor Dulcídio Cossa) é doutorando e Mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e professor da Universidade Rovuma – Moçambique.
[10] Essa palavra está entre aspas para destacar que é um plural está em uma forma "aportuguesada".
[11] Ver Cossa (2020) e Cossa; Krucken (2020).

mbawula". O canto embalou "*os participantes, que atentamente acompanhavam cada fala, gesto e movimentos meus, uma hipnose ao mesmo tempo "griótica", poética, espiritual e ancestral – um "transe"*.
Em suas palavras:

> A canção era interativa na medida em que os participantes respondiam (também em *xichangana*) à minha entoação, tornando assim tênue a linha que separava-os de mim – o contador – e do *nkaringana*. Todos participavam da história ativamente como se dela fizessem parte. Afinal, a história não era história, era vivência. *Xitiku ni mbawula* não é só sobre histórias, mas também, sobre "experivivências", uma simbiose de experiências e vivências. (COSSA, 2020, p. 202).

A oficina, como um "mover junto", abriu um espaço no qual pessoas que não se conheciam cantaram em uma língua que a maioria também não conhecia. É por meio da força desse cantar junto, que "acontece o *Ubuntu, umuntu ngumuntu ngabantu* 'Uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas'", como nos diz Madeira (2019, p. 5). Em sua pesquisa sobre a corporeidade da experiência ao cantar, Madeira traz a ideia de *cantocorpo*, como uma rede inextricável de interação de forças vividas. Assim, os cantos:

> encerram, em si, as forças ancestrais daquele povo, transmitem a sabedoria dos antepassados e não necessitam de tradução (do kimbundu) para o português, pois trazem inerentemente significados que estão nos subtextos de suas forças vitais que interagem nesse entrelaçado de mundos visível e invisível, e que estão na transmissão oral do conhecimento ancestral, na infalível força que a palavra possui. Eles atuam como agentes para uma experiência perceptiva, [...] nos permitem recuperar o que tínhamos desaprendido a ver, a ouvir e sentir, é o rompimento com a noção de corpo-objeto; causam impacto que estão além da "cabeça, coração e corpo", alcançam o eixo existencial do próprio indivíduo, dissipam o silêncio do ser e o colocam em diálogo [...]. (MADEIRA, 2019, p. 4).

Nkaringanas e textualidades afrobrasileiras

> "ele perguntou-me:
> em que medida é que isto te
> marcou?
> Eu perguntei-lhe:
> como se mede uma raiz?"
>
> *André Tecedeiro*

Inspirados pelas "*nkaringanas*", pelos cantos e pelos objetos que são mensagens, pensemos em textualidades como "encontros inesperados do diverso" (LLANSOL, 2014), que operam transformações no discurso e que possibilitam diálogos interculturais. "[...] o que nos pode dar a textualidade que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu)?" – pergunta Maria Gabriela Llansol[12]. Ela mesma responde: "A textualidade pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística." (2014, p. 129). E continua: "O dom poético é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afetos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar os existentes-não-reais" (2014, p. 129).

Rompendo com os dispositivos controlados da narratividade (por exemplo: sequência de fatos, ideia de tempo linear, hipóteses predeterminadas), a textualidade nos dá um acesso "ao novo, ao vivo e ao fulgor", operando transformações no discurso. Com Llansol:

> Que importa o lugar de ser,
> ou de escrever –
> uma tábua sobre os joelhos,
> o ramo de uma árvore,
> a colcha firme de uma cama,

[12] Para que o romance não morra. Discurso proferido por Maria Gabriela Llansol por ocasião do Grande Prêmio do Romance e da Novela de 1990, da Associação Portuguesa de Escritores a *Um beijo dado mais tarde*. In: *LisboaLeipzig: O encontro inesperado do diverso. O ensaio de música*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2014, p. 129. "Para que o romance não morra" é também é o título de aula proferida por Castello Branco (2019), a quem agradeço por me apresentar vários significantes da obra de Llansol.

o dorso de um pássaro com que se sonha,
a secretária ancestral,
o próprio corpo.
_____ só é preciso que o corpo contenha velocidade bastante, se transforme nela,
e pare
antes de partir.
(LLANSOL, 1996, p. 147).

Um *récade,* sendo o próprio recado, é o "avesso" da representação, nos trazendo para o mundo em que "as coisas são". E as histórias, sendo múltiplas e abertas, podem nos levar a lugares que são livres de predeterminações, nos recordando que "*não há metáforas. Uma coisa é ou não é. Não existe o como se*" (LLANSOL, 2011, p. 48)[13]. Esse ponto é especialmente importante quando nos referimos à área de artes e ao que damos visibilidade por meio dos processos de criação. Pensemos na visibilidade do visível e do invisível, do que é vivo, do que não está ali, dos arranjos e das combinações ético-estético-política que cabem em uma superfície, dos tempos diversos e questões que se colocam por meio do fazer artístico. Interessa o que nos coloca em estado de movência: os objetos, a paisagem, os seres, os cantos, a escrita.

Em movência, o texto avança em direção ao mar. Sigamos na escrita às margens, com Maria Inês de Almeida (2013, p. 179), que nos apresenta textualidade "para designar a literatura fora da noção de território (nacional, linguístico, semiótico)". A autora nos fala em "textualidades extra-ocidentais" ao se referir à escrita de textos "fora da perspectiva da tradição iluminista, francamente europeia" e que apontem "para fora da lógica ou da racionalidade consolidada desde a civilização Greco-romana". Almeida (2013, p. 179) nos diz que é na experiência que o mundo se expande, no movimento de "desocidentar-se e abrir-se e abrir caminhos para o outro".

[13] Em *A escrita sem impostura*, entrevista com Lucia Castello Branco.

Talvez seja este o ponto que mais interessa aqui: a possibilidade de ser um texto que se abre além de si. Ser corpo que escreve também a escrita de outros corpos. Ser a escrita pensada de forma ampla – texto, imagem, canto, dança... e tudo que um corpo pode escrever. Trabalhar "esse algo que se escreve" seria, assim, trabalhar formas de conhecimento que guardam a possibilidade de conhecer algo pelo próprio processo em que esse algo se dá.

Voltemos aos objetos que escrevem histórias e são suas próprias histórias. Em aproximação, talvez o nosso exercício possa ser o de dizer, e procurar onde:

E uma porta abria para uma pequena cena de espetáculo
-– o espetáculo do êxodo,
como cena aberta ao coração de quem escreve sem ressentimento.
"Não temos nada, nada nos tiraram.
Dissemos, simplesmente. E dizer foi
possível.
Quase impossível foi encontrar onde."
(LLANSOL, 1996, p. 148).

Por fim, pensemos a escrita como um tipo de tradução da potência que se compartilha[14]. E o intraduzível, o que resiste, também nos interessa. Assim, nos concentremos nas indefinições, rasuras e margens, no que se lê entre-linhas, como lugar de produzir novos sentidos. Com o *récade*, pensemos que a tradução é uma operação dinâmica, que se atualiza no tempo e nas geografias.

Ao falarmos em tradução estamos incluindo várias "operações de movência", que seguem, em infinitas dobras e desdobramentos: atravessamento, permuta, desvio, deslocamento, mudança, transmutação, deslizamento... A própria movência se amplia ao caminhar, abre caminhos. Convoca escuta, espaço, passagem. Assim, que a movência seja companhia: uma chave, um chalé, uma flecha, uma fenda para ruir e nascer de novo.

[14] Ver "Corpo e palavra em movência" (KRUCKEN, 2020a) e "Aprender movência" (2020b).

Agradecimento

Agradeço ao Programa Nacional de Pós-graduação da CAPES e ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFBA pelo suporte à pesquisa; ao Intervalo Fórum de Arte, com Ines Linke e Uriel Bezerra; à Casa do Benin; à Prefeitura de Salvador e ao MAFRO, bem como aos artistas que participaram do projeto “Fluxos do Atlântico Sul: diálogos com acervos”; aos amigos do projeto "4 inutilezas para um mundo bárbaro", que incluiu oficinas e uma jornada na UFBA; à Mãe Marlene de Nanã, Nyimpini Khosa, Aline Bemfica e Laís Krucken, pelos encontros que abrem caminhos e pela companhia movente.

Referências

ALMEIDA, Maria Inês de. In: CABRAL, C. A.; ROCHA, J. Desocidentar-se: aberturas e caminhos para o outro – entrevista com Maria Inês de Almeida. *Revista Em Tese*, Belo Horizonte, v. 19, n. 3, set.-dez., 2013, p.178-180.

BEMFICA, Aline; KRUCKEN, Lia (org.). *O exílio pode ser casa?* Poéticas e refúgios em migração. Belo Horizonte: Cas’a edições, 2020 (no prelo).

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Para que o romance não morra, a restante vida*. Carta aos alunos do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal da Bahia, 2019.

COSSA, Dulcídio. *Nkaringana wa nkaringana, Xitiku ni mbawula a matiku ya vambe*: fluxos da tradição oral africana e sua magia. In: Ines Linke, Lia Krucken; Uriel Bezerra. Nkaringana: histórias em trânsito, Salvador, Duna: Intervalo, 2020. Disponível em: <*https://dunaeditora.myportfolio.com/nkaringana*>. Acesso em: 03 dez. 2020.

COSSA, Dulcídio; KRUCKEN, Lia. Nkaringanas e encontros do diverso: abrindo caminhos pela palavra. *Revista Encantar - Educação, Cultura e Sociedade*, v.1, n.2, 2019. Disponível em: <*http://www.revistas.uneb.br/index.php/encantar/article/view/8933*>. Acesso em: 10 fev. 2020.

EINSTEIN, Carl. Aphorismes méthodiques, in: *Documents. Doctrines – Archéologie – Beaux-Arts – Ethnographie* I/1929, pp. 32-34. Disponível em: <*https://vdocuments.site/carl-einstein-aphorismes-methodiques.html*>. Acesso em: 01 de jan. 2019.

KRUCKEN, Lia. Corpo e palavra em movência. In: BEMFICA, Aline; KRUCKEN, Lia (org.). *O exílio pode ser casa?* Poéticas e refúgios em migração. Belo Horizonte: Cas’a edições, 2020 (no prelo).

KRUCKEN, Lia. Aprender movência. In: Urbanidades/PPGAV/UFBA. Gestos artísticos em tempos de crise. Salvador: Duna, 2020.

LINKE, Ines; KRUCKEN, Lia; BEZERRA, Uriel. *Nkaringana: objetos e histórias em trânsito*. Salvador: Duna, 2020. Disponível em: <*https://dunaeditora.myportfolio.com/nkaringana*>. Acesso em: 03 dez. 2020.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig. O encontro inesperado do diverso. O ensaio de música*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2014.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências*. Lisboa: Rolim, 1996.

LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. *Revista Colóquio-Letras*. Lisboa, no 143-144, jan.-jun. 1997, p. 5-18.

MADEIRA, Cristiane. Cantocorpo: o corpo que somos na experiência de cantar os cantos de tradição do candomblé angola. São Paulo: Universidade de São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/PPGAC: *Doutorado* (resumo), 2019. Disponível em: <*https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/viewfile/4474/4555*>. Acesso em: 06 set. 2020.

SARO-WIWA, Zina. Worrying the mask – how African traditional art in the West perform primarly as vehicles of European storytelling rather than African ones. *Aula-filme*. UCLA African Studies Center – Coleman Memorial Lecture, 2020. Disponível em: <*https://youtu.be/cz5FBmbebxs*>. Acesso em: 26 jun. 2020.

Tiberini, Elvira Stefania. La recade del Dahomey: messaggio-simbolo di potere. *Africa: Rivista Trimestrale Di Studi e Documentazione Dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente*, vol. 37, no. 1/2, 1982, pp. 54-74. JSTOR. Disponível em: <*www.jstor.org/stable/40759525*>. Acesso em: 6 jun. 2020.

VAZ, Paula. *A outra língua*: amor. Belo Horizonte: Cas'a'screver, 2016.

O SONHO, O ATO E O IMPOSSÍVEL

"O que foi transcrito aqui
_____ eu o li, ou ouvi ler,
ou ouvi vendo por detrás do
silêncio e do corpo [...] Haveria
leitura sem o enigma da espera?"
***Maria Gabriela Llansol**,*
Cantores de Leitura

para Mãe Marlene de Nanã, que
me ensinou que a espera e o
sonho são atos de resistência –
de passagem, enigma, de árvores
e pássaros e bálsamo.

Cinara de Araújo

HÁ OUTROS MODOS DE ATRAVESSAR A LINGUA-GEM

Transcrevo, com a densidade outra da palavra escrita e com algumas notações incorporadas, minha fala na mesa de abertura da jornada "4 inutilezas para um mundo bárbaro – poesia, arte, filosofia, psicanálise", em novembro de 2019. Ali, ao lado de Lucia Castello Branco e Maria Inês de Almeida, minhas sempre orientadoras, e com a alegria do encontro (Patrícia Kauark, Tom Zé, Marcelo Terça-Nada!, Laura Castro, Sérgio Silva, Lia Krucken), a pergunta que insistia em ouvir do texto era, ainda, sobre as potências do poema. O que pode o poema? O que faz a poesia único rebelde[1]? Naquele momento, não imaginávamos o desmoronamento, o confinamento, a pandemia e outros elementos políticos e pálidos de agora (mas sabíamos de outros). A transposição no tempo (apenas alguns meses e tudo se modificou) e a transposição texto falado – texto escrito me permitem cambiar a pergunta. E voltar (re-voltar) a Maria Gabriela Llansol, para repetir: *"Onde vais, drama-poesia?"*

O caminho que trago para este texto tem a ver com o lugar para onde nos dirigimos, tem a ver com o movimento de partir. Tem a ver com a concepção do passe[2], com uma *passagem* (nas esferas da

[1] Cf. O título da tradução da poesia de Mosen Emadi "el poema" foi mudado para o português para "poesia é o único rebelde", editado pelo *Coletivo Ourisso*, Belo Horizonte, 2019. ***(partícula 1)***

[2] Recentemente descobri que o "passe", que acreditava uma espécie de testemunho do analisando em seu final de análise, é, na verdade, um dos dispositivos de transmissão da Escola Psicanalítica. Lacan afirma que a psicanálise só é "uma experiência original" se chegar até o ponto em que "nela figura a finitude", que não seria necessariamente o fim da análise. (Lacan, citado por Florência Flor Farias). Esse ponto de finitude, atrelado à transmissão, força veementemente meus olhos para o método, sempre outro, do *poema expandido*. Se podemos pensar em traduções, aproximações, passagens, sobreimpressões e *transcriações* (das matérias do poema para outros suportes, e das comunidades marginais ao ponto de ato do poema), é preciso pensar como essa *passagem do método* se faz. Criar, em exercícios de finitude, o que a gente possa chamar de comunidade. ***(partícula 2)***

finitude) e com uma *passagem de métodos*[3].

Foi composto pelo seguinte método-montagem[4]:

- espaços de transcrição (por vezes sobreimpressas), citações e anotações ____ intitulados ***transcritos***;
- metodologias concebidas ou por conceber, mas sempre em processo ____ parte denominada ***método***;
- figuras de pensamento (antigas, presentes, ou por vir) ____ designadas ***partículas***. As partículas estão inseridas nas notas de pé de página.

E dividido em três matérias: sonho-matéria, ato-matéria, impossível-matéria.

Sonho

> "– Não se pode reter uma imagem – disse-lhes, mesmo que não compreendessem. Nem um muro a separava dos ossos, nem uma folha de papel a separava do corpo."
> Maria Gabriela Llansol, "O sonho de que temos a linguagem"
>
> *Para L. Branco: o passe, biografia de imagens, superfície de papel (signo, espessura, relevo).*

[3] Ao elaborar a pesquisa "Poema, experiência, comunidade: a bio-grafia como método e modos da literatura incomparável" (2016-2021) buscava conceber um método que tomasse o *poema expandido* e o *biografema* como caminho para inscrição e registro da(s) experiência(s). A metodologia tem obedecido, a cada vez, ao método que se pretende sistematizar. Como referência de caminhos metodológicos similares sublinhamos a "prática da letra", que encontra na Letra (tipo, desenho e conceito psicanalítico) possibilidade de grafar o mais singular de cada sujeito em processos coletivos de escrita (oficinas, residências artísticas e afins). E o "método literaterras", relacionado às pesquisas e processos de edição e tradução em (e com) comunidades. A "passagem dos métodos" está atrelada aos exercícios de finitude: traços e atos que se refazem em cada processo. Está também atrelada aos exercícios de insistência, como veremos. ***(partícula 3)***

[4] Ao construir este texto, com matérias tão dessemelhantes (e, por vezes, extemporâneas), busquei agrupá-las em partes de escrita: transcritos, métodos e partículas. Tive como modelos incidentais o more geométrico no livro *Ética* de Baruch Spinoza, com a arquitetura de definições, axiomas, postulados, proposições, escólios e corolários; e o livro *Cantores de Leitura* de Maria Gabriela Llansol, com a divisão em partículas, duplos, contextos. Em *Cantores de Leitura*, ainda, as últimas palavras (ou palavra) de um bloco de texto tornam-se o título do fragmento seguinte. Essa repetição, tal como na estrutura de seu livro *Curso de Silêncio*, seria para a escritora, um modo de prosseguir. Nesse sentido, tanto partir (findar, dividir), quanto unir (insistir, dobrar) são partes constitutivas do método (modos de prosseguir). ***(partícula 4)***

Transcritos

Gostaria de pedir licença aos nossos, aos meus mais velhos, aos meus mais novos, a vocês para começar minha fala. E agradeço imenso aos organizadores dessas *inutilezas*, neste lugar hoje, na Escola de Filosofia da UFBA, no segundo andar da biblioteca. Alegria por estar em "companhia que eu por nada trocaria". Costumava dizer que sou ex-fotógrafa, ex-atriz, ex-psicanalista, mas, a cada dia, e porque estamos falando de métodos que não se repetem (mas que são transmitidos), acredito que não possa existir ex-orientadora. Por isso, ao lado de vocês, minha alegria redobrada.

Descobrir o *lugar poético* de aproximação (aproximações) do *método* pode ser justamente inscrever seu núcleo móvel de transmissão (ou a matéria dos afectos, possibilidade de co-existência). Começo a ler o texto que teria existido aqui. Se minha *inutileza* fosse o poema, localizo-a em determinado ponto do esquecimento.

O texto, por vir, chama-se *o sonho, o ato e o impossível*. E começa com uma citação (em lembrança) da teórica Silvina Rodrigues Lopes: não é o mundo que precisa da poesia (para se embelezar, para ficar mais bonito, mais belo, mais leve), é a poesia que precisa de um mundo que a suporte[5].

[5] Trago aqui a citação inteira, ela termina o ensaio, de 1999, "Defesa do atrito", p. 137-139, que fecha o livro *Literatura defesa do atrito*. "*A fala de aproximação não tem nada a dizer do poema – instaura-se como fala: um dizer que não circula em eterna repetição do mesmo, mas produz atrito, desvio, confronto nos limites da linguagem.* ***O método não é garantia nem condição****. A ligeireza da leitura não é menos válida – tudo depende da força desejante, da capacidade de romper os cercos. Como as ameaças a nossa capacidade de partir são muitas, a defesa da poesia passa pelo que não é 'poético'.* ***Não é a cultura que precisa da poesia, para se enriquecer, é a poesia que precisa de uma cultura que a permita****, isto é, que aceite que há em cada homem a potencialidade de se relacionar com os outros* ***pela afirmação da sua dissemelhança, a sua maneira única de participar do mundo****. Para que a poesia continue a ser possível, para que o humano não se esgote na eficácia, é preciso uma intervenção política que dê primazia a educação, a preparação para construir um mundo em que possam existir falas-aventuras, falas que abram caminhos através do desconhecido. Ser responsável perante o que vem (através da construção do mundo que se deixa em herança) implica a responsabilidade pela poesia – a defesa de que nada é certo. A cultura precisa da poesia. Precisa de falas atentas ao princípio – incondicionalmente atentas.*" (p. 139). ***(partícula 5)***

Essa inversão (a poesia que precisa do mundo) é essencial para pensarmos uma tradução poético-política das *inutilezas* em um mundo bárbaro[6]. Sempre concebemos o poema, a poesia, como aquilo que vai se agregar ao mundo. Como se o mundo existisse antes, e o poema apenas pudesse ser colocado ali, ao lado das mazelas, das pandemias, do asfalto, das pessoas. Na inversão, o poema vai existir no mundo político que o suporte, ou, em consonâncias, vai abrir o mundo, transfigurá-lo, criar o mundo[7]: as pessoas, as calçadas, os morros, os cães, as águas. Ou, mais precisamente, o mundo vai suportar (permitir) o poema.

A poesia precisa de um suporte: página, muro, letra tipográfica, grafema, desenho, tinta, imagens, corpo, mundo. Quando o mundo se torna um dos suportes, é possível conceber qual poesia ali se grafa. Ou mais precisamente, conceber a poesia. Suportar o poema é declinar (a cada vez) do mundo que nos é dado como herança e afirmar o(s) mundo(s) que aceita potencialidades da dessemelhança e da finitude. Sem hierarquia predita, sem poder sobre os corpos[8].

[6] Tanto no sentido de bárbaro-bruto, desumano, feroz, perverso (banida, pois, a poesia), como no sentido de bárbaro-selvagem, anterior, antes do que temos chamado de civilização (a poesia num mundo que a suporta em cantos e grafemas e corpos e rios e terras e céus). O fato de juntar poesia e barbárie aponta para o que traz Rodrigues Lopes: para defender a poesia precisamos passar por aquilo que não é o poema apartado de seu dorso no mundo. Tal outra política-poética configura, precisamente, que a poesia não pode ser domesticada. ***(partícula 6)***

[7] Benjamin afirma que "o mundo é a nossa tarefa." Llansol, em diálogo, vai dizer que existem mundos no mundo. Vários mundos estéticos dentro de um mesmo mundo físico. Contudo, "os mundos não estão escritos uns sobre os outros, não formam palimpsestos, eles (os mundos e os escritos) preservam seus traços originários, e, para tanto, precisa-se manter um ressalto, uma fissura entre eles. Porque não se fazem mundos em cima de ruínas de mundos, é preciso habitá-los." ARAÚJO, Cinara de. "Cura da Terra: letra, *hāmnōgnōy* e o litoral do mundo", p. 86. ***(partícula 7)***

[8] Llansol, em sua construção de textualidade e figuras, aponta-nos uma direção sobre o que poderia ser a poesia sem poder sobre os corpos. Em diferentes momentos de sua obra, e especificamente em *Da sebe ao ser*, escutamos uma outra herança deixada pelo mar. Não mais o mar-conquista dos portugueses em suas naus, caravelas e colônias, mas o movimento do mar como herança. Não apenas um deslocamento geográfico e linguístico, mas uma abertura signográfica do(s) mundo(s). ***(partícula 8)***

A matéria do sonho, o sonho-matéria, começa aqui. Leio em voz alta o trecho do prefácio publicado no *Livro do Método*[9]. Dele recorto especificamente para este fim-texto: "É insuficiente conservar o sonho apenas para a noite" (Didi-Huberman), "o real dever do artista é salvar o sonho" (Modigliani).

Incorporo uma terceira frase, de Maria Gabriela Llansol: "O sonho de que temos a linguagem." A frase é o título de um texto que carrega os restos de um diário. Ela traz vestígios do começo do sonho e da amplitude da linguagem, mas também traz a finitude (o diário todo é escrito para fechar o livro de outro escritor que está para morrer) e o partir. Toma o sonho como exercício de inscrição no mundo. Um exercício em que imagem, sonho, linguagem e mundo são responsabilidade do poeta, do poema (suas dobras, suas sobreimpressões).

[9] "É insuficiente conservar o sonho apenas para a noite", leio no rascunho desenhado em caneta esferográfica preta e colado na parede do quarto, acima da escrivaninha, antes da janela e ao lado da porta. Estou na casa amarela. Sozinha. Choveu durante toda a noite. Ainda chove um pouco. Leio ontem, aos 19 minutos e 38 segundos do filme *Cozinheiro do tempo*, no canto da tela, em letras pretas no papel branco, colado em montagem de exposição, atrás do artista Bené Fonteles, um pouco embaçada, a frase de Modigliani: "O real dever do artista é salvar o sonho". A frase vem então reescrita na cena seguinte e falada por Bené, enquanto a câmera parada dentro do ônibus em movimento mostra seu dorso e a janela, as árvores e casas de pau a pique, no sol de lá de fora." ARAÚJO, Cinara de; CASTELLO BRANCO, Lucia. *Livro do Método*, p. 7. ***(partícula 9)***

Método

Para a matéria sonho[10] soletro um método, cunhado por Lucia Castello Branco: a "prática da letra". A letra gráfica, a letra tipo, a letra grafema, a letra desenho, as belas letras, as outras letras, a letra concebida pela psicanálise, criam espaços de escrita e inscrição de sujeitos. Essas acepções da letra confirmam a possibilidade de grafar o mais singular (em processos comuns de escrita). A metodologia abarca a noção de letra, de *literariedade*, de prática, de materialidade: o corpo da letra e suas vicissitudes. Nos processos do projeto "Poema, experiência, comunidade" trazemos o "poema expandido" para este lugar poético-metodológico: o corpo do poema, suas materialidades e vicissitudes, suas pulsões[11].

Ato

> "Ser português é, deveras, um facto, mas não necessariamente um destino."
> Maria Gabriela Llansol, *O senhor de Herbais*
>
> *Para Maria Inês de Almeida e Margarida Maxakali, quando me sopraram no ouvido a outra espera, o segundo sol, as sete florestas, a força do hãmnõgnõy e a cura da terra.*

[10] Seria interessante compor o sonho, matéria da psicanálise, com suas retomadas no campo da arte. Depois dos surrealistas, sabendo que agora encontramo-nos em um tempo pós-utopias, pós-experimentalismos. Mas se pensamos o sonho como "real dever do artista", o(s) mundo(s) nossa tarefa, é preciso ver no sonho "aberturas concretas" (DIDI-HUBERMAN). A passagem tão antiga das imagens. O sonho construído nas intensidades do mundo, abrindo mundos e contrastes que suportem a poesia. ***(partícula 10)***

[11] "Pergunto a Lacan: o que é o ato em psicanálise? Ele me responde assim: 'A psicanálise, espera-se, pelo menos em princípio, supõe-se, ao menos pelo fato de que vocês estão aqui para me ouvir, que a psicanálise, isso faz alguma coisa. Isso faz, isso não basta, é, está no ponto central, é a visão poética propriamente dita da coisa, a poesia também faz alguma coisa. Por ter ultimamente me interessado um pouco pelo campo da poesia, notei assim, de passagem, quão pouco temos nos perguntado sobre o que faz a poesia e a quem e sobretudo – por que não? – aos poetas. Talvez, indagar sobre isso seja uma forma de introduzir em que consiste o ato na poesia. Mas isso não é nossa preocupação hoje, já que se trata da psicanálise, que faz algo, mas certamente não no nível, no plano, no sentido da poesia'." Citado por Lucia Castello Branco no projeto de pesquisa e extensão *Intervenções bárbaras*: o ensino como ato poético, UFBA, 2020-2022. ***(partícula 11)***

Transcritos

O ato de escrever. Aquilo que tem como "campo e substância" o "ato só de escrever", nos fala Maurice Blanchot em sua leitura da obra de Stéphane Malarmé. Nos perguntamos, como um dia fez o poeta: "existe alguma coisa como as letras?"

Ato só de escrever que nos acompanha desde a primeira ida à aldeia Maxakali de Água Boa. "Casca colhe antes, noite antes do dia", diz Margarida Maxakali, enquanto trança o cipó e amarra em meu tornozelo. Várias voltas. Muitos anos depois, escuto quase a mesma frase de dona Jovita Pataxó, em sua casa, em Cumuruxatiba: "A casca da árvore a gente colhe na madrugada, antes do sol". O ato só de escrever que aqui se desenha retoma o tempo de antes, sua visada antes do sol. Existe alguma coisa como as letras?

Para este texto, na transcrição que o precede, penso o ato como matéria (mesmo que os físicos aqui presentes discordem). Falo da matéria-ato, dos elementos: atos da casca, do grafismo, do sonho, do corpo. Ato-matéria que traduz e afirma composições e comunidades[12].

Com a película desses fragmentos e em outra direção de escrita, continuamos nos perguntando o que tem como campo e substância o ato só de escrever.

Assim Didi-Huberman começa seu ensaio "Cascas":

[12] "[...] nem todos tinham texto. O texto não era absolutamente necessário. Comunidades havia que tinham apenas o que sentiam, sem saber o que experimentavam. Tal acontecia, sobretudo, com as comunidades em que predominavam plantas ou animais ou estrelas. Tomavam por livro o seu mapa envolvente, sem que soubéssemos se nalgum deles estaríamos incluídos. Tínhamos apenas uma informação essencial. Não éramos um ermo. No pomar, por exemplo, havia-se formado um lago onde nadava o peixe da impossibilidade. Era-nos, pois impossível repousar sobre a verdade. O nosso olhar saía do livro e mergulhava nas suas águas levemente agitadas. Nelas víamos espelhado o lugar em que sempre pensávamos quando sobrevinham as imagens de todos os lugares por onde havíamos passado. E todas elas nos diziam 'Vós sois os habitantes deste mundo'." Maria Gabriela Llansol. *Inquérito às quatro confidências*, p. 167. ***(partícula 12)***

> Coloquei três pedacinhos de árvore sobre uma folha de papel. Olhei. Olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou, talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas, para quem? Percebo que as dispus sobre o papel branco involuntariamente na mesma direção que segue minha língua escrita: toda 'carta' começa à esquerda, ali onde enfiei minhas unhas no tronco da árvore para arrancar a casca. [...]
>
> Vemos aqui três lascas arrancadas de uma árvore, há algumas semanas, na Polônia. Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui, sob meus olhos, sobre a branca página; um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem?[13]

Todos esses fragmentos apontam o trabalho de escrita que não se encontra necessariamente na escrita alfabética. Estabelecem junções e materialidades para se pensar que as grafias e as inscrições fazem parte do exercício de criação da comunidade, fazem parte dos vestígios de escrita nos lugares do mundo.

A casca, a letra e o ato só de escrever compõem um método que nasce no lugar onde as unhas estão no tronco das árvores. As mãos estão ali para retirar cuidadosamente cascas antes do sol, ou para arrancá-las, como queria Didi-Huberman, ou para deixá-las ali, enquanto a árvore mesma troca suas folhas e seu tronco[14]. Cascas para chá, banho, para cavucar a terra. Cascas do tempo, como a canção Maxakali "Pra saber que é madrugada". Ter na casca elementos da árvore inteira. Pensar que a casca não é menos importante do que o tronco, ou a raiz ou do que as copas das árvores e o chão.

Há uma potência oculta do poema, precisamente a coexistência dos tempos (o arcaico, o ancestral, o futuro, que convergem como lampejos no tempo presente), potência dobrada sobre o deslocamento dos espaços e sobre a metamorfose infinita das matérias. Isso nos faz pensar que a prática do poema não pode se limitar a perceber existência de filiações. O poema, como um grão duro, pertence e não pertence a seu tempo; filia-se e não se filia ao estoque de formas que lhe chegam. Talvez, por isso, a casca tenha sido a primeira matéria que me trouxe o pensamento sobre o ato.

---

[13] Georges Didi-Huberman, Cascas, p. 99. O ensaio, de junho de 2011, nasce depois da viagem da qual o autor retorna com cascas de bétulas e muitas fotografias. São seu ponto de partida para indagações sobre a memória do Holocausto e sobre o potencial subversivo das imagens. Ilana Feldman, na entrevista "Alguns pedaços de película, alguns gestos políticos", comenta: "Didi-Huberman expõe a paradoxal situação da transformação do campo de extermínio nazista em um Museu de Estado, ou como ele coloca, da transformação de um 'lugar de barbárie', em um 'lugar de cultura'. "*O que dizer quando Auschwitz deve ser esquecido em seu próprio lugar, para construir-se como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz?*" – questiona-se o filósofo. Ao caminhar pelo museu a céu aberto, buscando mentalmente articular, como um arqueólogo, "*o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido*", Didi-Huberman fotografa um passarinho, que pousara entre dois arames farpados." ***(partícula 13)***

[14] Transcrição de trecho do filme *Shuku shukuwe* – a vida é para sempre.
Na história de criação do nosso povo quem ouviu o canto Shuku shukuwe da vida eterna foi essa árvore que descasca, o mulateiro. Esse mulateiro está descascando, o que já descascou está no chão e vai descascar mais e sempre. Pau barrigudo, cerejeira, castanheira, essas árvores ouviram o canto. Elas largam suas cascas e se renovam. Nossos parentes inocentes ao invés de ouvirem calados, perguntaram a Yuxibupra que servia aquele canto: Shuku shukuwe! Pra que serve este canto? ShukuShukuweikai e ikai é a vida pra sempre. Ela não entendia. Vida para sempre Shuku shukuwe, Shuku shukuwe. Ela insistiu em perguntar:
– Pra que serve este canto?
Vida para sempre, ela não entendia.
Vida para sempre Shuku shukuwe, Shuku shukuwe.
– Pra que serve isto?
– Pra que a vida seja breve!
A inocente não perguntou mais. Yuxibu desceu da rede e desapareceu.
Árvores e animais da floresta ouviram o canto, a cobra ouviu, a aranha, a barata. Os animais do rio que ouviram foram o siri, o caranguejo, o camarão. Foram esses animais que ouviram o canto Shuku shukuwe (da vida eterna). Eles ouviram em silêncio e até hoje largam suas cascas. (SHUKU, 2012) ***(partícula 14)***

Método

Para a matéria-ato soletro o "método literaterras" e alguns processos. A referência permite pensar as intervenções bárbaras advindas das escritas selvagens (casca antes do sol, *Shuku shukuwe*, barulho d'água, pinturas corporais, letras). Retomar o lugar bárbaro que nos foi retirado. O método foi criado por Maria Inês de Almeida e pelo *Grupo Transdisciplinar de Pesquisa Literaterras – escrita, leitura, traduções* (2002-2019, CNPq/UFMG). O grupo investigou, e em seus desdobramentos continua a investigar, novos horizontes para os exercícios da escrita, da formação de comunidades, da escuta, das práticas de grafia expandida, dos pontos, traços e linhas da experiência. Pesquisadores índios e não índios desenvolveram, em Laboratórios Interculturais (ALMEIDA, 2009), projetos coletivos artísticos e editoriais. O eixo condutor foi sempre a prática tradutória, "não apenas a tradução de palavras ou ideias, mas a tradução de imagens, de visões de mundo, de sensibilidades".

Os processos da tradução (e seus restos) são imprescindíveis para a concepção do método do *poema expandido*, tanto nas passagens e transposição para os outros suportes, quanto na afirmação das traduções comuns (interculturais), as práticas e as sobreimpressões poéticas da (na) comunidade. Por outro viés, por não ser possível encontrar em uma única imagem, literária e concreta, o junco infinito de imagens da comunidade, buscamos reconhecer, nas operações do poema, sua experiência com as matérias. Passagens de forma para forma ou *aberturas concretas* – como teorizou Didi-Huberman em sua leitura de George Bataille (1995). Afinal, não se pensa por forma única o poema. Não se trata somente do *a posteriori* semântico de um corpo figurativo (dispensável para o poema e para o poeta), mas dos restos não simbolizáveis, dos rastros do corpo e das mãos que escrevem a imagem das letras.

Impossível

> "A serpente que não pode/ deixar a pele, morre,/ este texto é secundário/ como a água da chuva num grande mar;/ fico esta noite de vigília,/ dormirei fora do meu lugar habitual,/ para que mesmo os nossos sonhos,/ durante a noite, / sigam essa corrente."
> Maria Gabriela Llansol, *A restante vida*
> Para o *Coletivo expansões e superfícies*, para Maria Gabriela Llansol, para Vale Verde: é o coração que guia.

Transcritos

Chego ao impossível (onde não se chega). Pensando justamente que o impossível é o ramo das inutilezas. A parte intraduzível. Retomo Benjamin e Llansol, retomo a árvore que descasca, retomo os resíduos sígnicos de escritas (as três lascas de tempo, os restos de um diário, o livro que se fecha, o chão, os desenhos antigos, o quadrado de Vale Verde, a embaúba) e retomo tantos outros saltos de tradução, para dizer que o impossível é a nossa tarefa. Há outros modos de atravessar a linguagem.

Por esses outros modos, nos exercícios do impossível, comecei há 4 ou 5 anos a pesquisa "Poema, experiência, comunidade: a bio-grafia como método e modos da literatura incomparável." Marcava, sem saber, a entrada da *physis* do poema no campo das artes[15]. Pela via do *biografema* (traços apagados, mínimos, das vidas) e pelo modo do poema expandido operar (amplitude, imagem, sopro,

[15] Assim li, no *fio de água do texto* embaixo de uma fotografia de árvores de outono e folhas amarelas caídas no chão. "Para Cinara, que acaba de entrar com sua poesia expandida na UFSB, levando com ela a paisagem llansoliana e sua intensidade de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho. Para Cítara, porque é mais janeiro que setembro e as folhas caíram, mas o tronco da árvore está ali, a sustentar um novo começo precioso.
Para Ci, a paisagem do poema, sua *physis* e seu destino, aqui, ao lado dos poetas e dos vagabundos. De L., do centro do Central Park."
<https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2015/01/25/dedico-vos-estes-textos-16/>. ***(partícula 15)***

subjétil, som, corpo, comunidade) criávamos um método. Podemos dizer, com Barthes, que o *biografema* é uma biografia de destino (método de composição fragmentado e não linear). Mas, também, pelo caminho do *biografema*, podemos dizer que "a língua, campo do significante, põe em cena relações de insistência, não de consistência: dispensa-se o centro, o peso, o sentido." (BARTHES, 2005, p. 14).

Em *Os Cantores de Leitura*, na partícula 72, em "seu contexto", lemos: "aprender a leitura tem um método, mas não obedece a um método. Depende da infinita variedade dos livros, ou seja, da corrente que flui, e nos mergulha nela – seja qual for o seu suporte. O *écran*, o ar, a cena, tudo me lembra a página." (LLANSOL, 2007, p. 185). Assim, pois, a passagem de métodos abre o mundo para o suporte (*écran*, ar, cena, página). Como o ***vestígio estrutural*** que ela insiste em deixar:

> No primeiro instante [...] eu tinha chamado aos fragmentos partículas, duplos, contextos. Nas páginas do início, eu deixei ainda ficar este encadeamento. Mas rapidamente compreendi que não se deixa assim, de um dia para o outro, um Curso de Silêncio, e que Os Cantores de Leitura transportavam ainda um pouco da minha nostalgia. Ou muito. Para ir desvanecendo sempre, mas suavemente, conservei do Curso referido um modo de prosseguir que consistia em, das últimas palavras, ou palavra, de um bloco de texto, fazer o título do fragmento ulterior. (LLANSOL, 2007, p. 13)

Também no método do poema expandido, com a finitude e as tantas insistências do *biografema*, soube que se tratava de "um modo de prosseguir". Deixei, assim, que a "prática da letra" e que os "laboratórios interculturais" seguissem conosco em método e matérias. Tanto partir (findar, dividir) quanto unir (insistir, dobrar) são partes constitutivas da passagem do método (modos de prosseguir).

Método

No método, o poema está expandido em duas direções. Ele é expandido (ou habita) outros suportes. Não está só no livro – pode estar no canto, na parede de um prédio, no anel de L., nas inscrições desta mesa de madeira[16]. Com Llansol, "tudo me lembra a página". Com Derrida, em sua leitura da palavra de Artaud – o poema é um subjétil. "É um suporte, e, ao mesmo tempo uma superfície"[17].

A outra expansão do poema é sua passagem (em atos tradutórios, inaugurais e antigos) na (com a) comunidade. Pensamos em um campo social sensível comum. Comunidade em imagem concreta, o poema está expandido desde antes, e os objetos e caminhos são *biografemas* de futuro. O tempo subscreve o ressalto (suspende). Como na dança e no poema, o tempo tem outras vinculações. A escrita poética é contínua (está em toda parte), mesmo quando não se escreve, ou quando o mundo acha outras formas de escrever

[16] "Investiga-se a expansão do poema, por um lado, em suas materialidades e suportes (o corpo, a imagem, a voz, o espaço), e, por outro, pela formação comum nas quais o poema e as poéticas se inscrevem (sublinhando seu aspecto político e de partilha). Objetiva-se sistematizar um método constituído pelos modos de incorporação da experiência biográfica de sujeitos e/ou de coletividades, em práticas de grafias e textualidades expandidas, confecção de objetos poéticos ou trabalhos poéticos na comunidade e em ateliê coletivo (criado em Vale Verde, Sul da Bahia, em abril de 2017)". ARAÚJO, Cinara de. Projeto de pesquisa *Poema, experiência, comunidade*, p. 3. ***(partícula 16)***

[17] "Embora a palavra subjétil pareça ser um daqueles neologismos de que usaram e abusaram os teóricos dos anos 60, na verdade ela é antiga e tem um significado preciso, técnico. Derivada do latim "*subjectus*" (colocado embaixo), foi usada, no Renascimento italiano, para designar uma superfície servindo de suporte a uma pintura (tela, parede ou painel). A palavra subjétil aparece em três textos de Artaud, datados respectivamente de 1932, 1946 e 1947. Nas três ocorrências, trata-se de textos ilustrados ou de desenhos comentados. [...] Ao cabo desse trabalho efetuado por Derrida sobre o significante "subjétil", nós efetivamente o conhecemos ou reconhecemos. Afinal, o próprio Artaud jamais disse que o subjétil era uma coisa, mas referia-se a ele como "o que é chamado de subjétil". O subjétil é aparentemente estável (ele é suporte); mas o prefixo "sub" o esconde, e a terminação "étil" o coloca em brusco movimento, como um projétil; "entre jazer e lançar". (Perrone-Moisés). ***(partícula 17)***

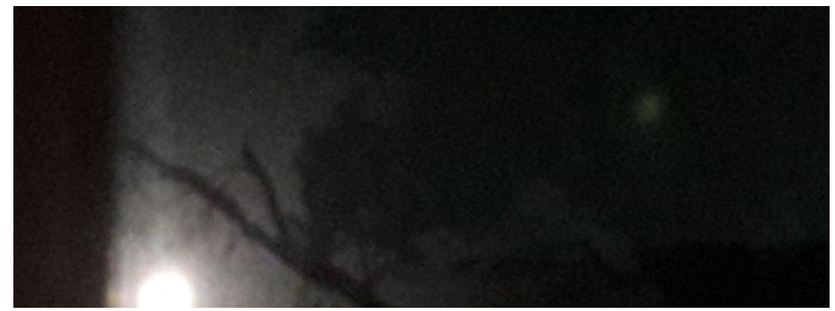
("A pulsão é contínua, as palavras são discretas, descontínuas.")[18].

Como escutamos na apresentação de Lucia, o impossível carrega esse momento em que a poesia já não é mais poesia, é a coisa, "coisa-poema". Assim, o lugar do sonho e do ato compõe o lugar da finitude, o momento em que o impossível insiste em se fazer coisa-poema.

Os poemas expandidos que se fazem e restam (cadernos de processo, filmes, fotografias, *performances*, andar pelas ruas, objetos delineados, vozes que se perdem, escritos[19]) estão compondo um pensamento do método. Um certo modo de pensar figuras (modo como o poema opera com a língua e suas ausências). Operações intermitentes no campo das imagens e das letras – sobreimpressões descontínuas de palavra-casca, palavra-coisa, palavra-pedra, palavra-pássaro, palavra-corpo, advindas de línguas esquecidas (anteriores e por vir). Sobretudo, aqui, o gesto da escrita – esse gesto matéria-bruta, esse gesto do impossível, esse gesto do porvir, marca a intensidade do método enquanto ele se faz.

Esse sonho de Llansol, o sonho de que temos a linguagem, ela o escreve enquanto traduz Rilke e Rimbaud e está terminando um diário (*Inquérito às quatro confidências*). O diário é para Vergílio Ferreira que vai morrer. Ele pede para Gabriela fechar seu livro. E o sonho de que temos a linguagem são os restos, ainda, desse fechamento. O que é fechar o texto? Fechar o livro de alguém? Para prosseguir talvez seja necessário colocar a palavra do bloco anterior de escrita no começo do bloco seguinte. Pois, precisamente nesses exercícios do impossível, a transmissão se dá. O método atua. Parece inaugural, diz Augusto Joaquim sobre "massas de início"[20], mas é muito antigo.

Porque o impossível traz muito de perto a morte, mas traz também algo (a perceber nos objetos poéticos da pesquisa e em seu fechamento), traz também algo muito sutil da vida. Da vida-escrita, da vida-poema, da vida-sonho, da vida que insiste em abrir mundos no mundo[21].



Lua de Fevereiro. Noites Brancas, o filme.

[18] Trecho de Freud falado por Jeferson Machado Pinto na segunda cena do filme-ensaio *Entre a mancha da voz e o ruído do olhar*, de Maria Fernanda Machado. Na primeira cena, de abertura, vemos gaivotas, em céu muito azul, sobrevoando o mar. O ensaio investiga justamente formas e modos de transmissão em psicanálise. Transcrevo com pausas: "Além da ciência tem toda a estética também, que passa por outras vias sem ser essa via integral pelo simbólico [...] outras coisas têm que ser passadas também [...] outra coisa que não é captada pelas palavras [...] dessa forma tão digitalizada das palavras [...] esse é um desafio freudiano antigo, ele dizia que a pulsão era contínua e as palavras que entravam eram discretas... então ficam buracos... o recorte que isso faz no corpo... a imagem pode tentar captar isso mesmo." <*https://www.youtube.com/watch?v=CzKeVgUJOWc*>. ***(partícula 18)***

[19] No eixo poético investigativo dos suportes, perquirimos interseções do poema com: o espaço geográfico e os lugares afetivos e cotidianos (2016/2017); a imagem; o corpo; a fotografia; o livro-objeto (2017/2018); a edição: design gráfico e objetos experimentais (2018/2019); *website* imagens e películas (2019/2020); *website* imagens e textualidades sonoras (2020/2021). ***(partícula 19)***

[20] Prefácio da tradução de Emily Dickinson feita por Maria Gabriela Llansol. Cito de memória: "De vez em quando, alhures, o mundo começa." ***(partícula 20)***

[21] A árvore descasca. ***(partícula 21)***

Referências

ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada*: experiência literária em terra indígena. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ARAÚJO, Cinara de; CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *Livro do Método*. Belo Horizonte: Editora Cas'a, 2019.

ARAÚJO, Cinara de. Cura da terra: letra, *hãmnõgnõy* e o litoral do mundo. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; MOURÃO, Fernanda (Org.). *A cura da literatura – breve encontro intenso da psicanálise com o texto de Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Viva Voz, FALE/UFMG, 2013.

ARAÚJO, Cinara de. *Poema, experiência, comunidade*: a bio-grafia como método e modos da literatura incomparável. Projeto de Pesquisa inscrito no Centro de formação em Artes, UFSB/CNPq, 2016-2021.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de letras*: as literaturas e a experiência da escrita. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CASTELLO BRANCO, Lucia *et al*. *Intervenções bárbaras*: o ensino como ato poético. Projeto de cooperação universitária Ensino, Pesquisa, Extensão, UFBA – UFSB – UFAC – UFOP – UFMG – UFPA, 2020-2022.

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. Ilustradora Lena Bergstein. São Paulo: Ateliê Editorial, UNESP, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Trad. André Telles. *Serrote*: Uma Revista de Ensaios, Artes Visuais, Ideias e Literatura, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir de Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.

ENTRE a mancha da voz e o ruído do olhar. Direção: Maria Fernanda Machado. 2020. Cor. 81'45"min. (Quarto capítulo da tese intitulada *A transmissão da clínica psicanalítica na porosidade da película*: entre a mancha da voz e o ruído do olhar. Programa de Pós-Graduação em Psicologia/Estudos Psicanalíticos – UFMG).

FARIAS, Florência Flor. O que nos dizem os psicanalistas no passe? Trad. Wilson Alves-Bezerra. *Stylus Revista de Psicanálise*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 63-73, jul. 2018.

FIO de água do texto – os sem terra e os vagabundos. Blog. Disponível em: <*https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/*>. Acesso em: 05 ago. 2020.

JOAQUIM, Augusto. Como começam as cidades. In: DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Sintra: Colares, s/d.

LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida*. Porto: Afrontamento, 1982.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d'água, 2002.

LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 143/144, p. 7-18, jan.-jun. 1997.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura defesa do atrito*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003, Chão da feira, 2012.

MOHSEN, Emadi. *Poesia é o único rebelde*. Trad. Cinara de Araújo. Belo Horizonte: Coletivo Ourisso, junho 2019.

PERRONE-MOISES, Leila. Um signo arisco. *Jornal de resenhas*, junho de 1998. Disponível em: <*http://jornalderesenhas.com.br/resenha/um-signo-arisco/*>. Acesso em: 05 ago. 2020.

RAÍZES pela casca. Direção: Tamires Freitas, Cinara de Araújo, Vitória Barreto, Filme experimental, produção Coletivo de pesquisa Expansões e Superfícies, Porto Seguro, son, color, 2018 (18'35'' min).

SHUKU shukuwe – a vida é para sempre. Idealizado por Pajé Agostinho Ika Muru. Aldeia São Joaquim, Rio Jordão: Literaterras e Filmes de Quintal, 2012. Um DVD (43 min.), son., color. (Integra o Una Hiwea – Livro Vivo, Literaterras, 2012).

NO CORAÇÃO DAS TREVAS

Maria Inês de Almeida

ONDE CHEGARE-MOS?

Desenho em papel. Autor: Jaider Esbell

Inutilezas, por exemplo, podem ser pensamentos, se os colocamos diante da avalanche de coisas, imagens e sons, tudo o que chamamos de mundo – esse lugar em que nos colocam rotineiramente e que não compreendemos, mas que nos conforma de tal modo que nem conseguimos imaginar como seria fora dele. Aqui, os outros e seus acontecimentos nos atropelam e nos deixam atordoados ao ponto de não reagirmos, mesmo diante das maiores atrocidades.

E se, pelo contrário, pudéssemos optar pela morte nesse mundo, em favor do pensamento? Tornarmo-nos um pensamento, esvair-nos como fumaça, ou na fumaça (de um cigarro fatal), passando concentrados pelo buraco da agulha, para nos dissolvermos em seguida… No jardim do Éden…

Esse lugar

Meu pensamento toma forma de viagem, parafraseando a famosa canção sertaneja “Majestade, o Sabiá” (de Roberta Miranda), e se condensa bem perto da floresta, num lugar chamado de Acre. Ali, vivem muitos indígenas. Quem são eles? Acho que são pessoas diferentes de mim. Suas línguas bárbaras, que não descendem do Latim, falam de um mundo que desconheço. Nos nossos contatos, as tentativas de tradução resultam tão infrutíferas que acabo sempre desistindo no meio.

Mas mesmo assim algo se escreve, não apenas nos papéis, mas nos lugares por onde as secreções dessa cópula desajeitada deixam seus restos. Inventamos um laboratório, como aqueles dos cientistas malucos, que chamaríamos de “o lugar”, ou, com Llansol, “esse lugar”.

Um espaço também capaz de se esvair como fumaça e se condensar provisoriamente em qualquer lugar, que sempre seria "esse". O que nossa ambição lunática prevê é a passagem da ciência ao mito, num retorno genuíno ao seio… (Da mãe? Da floresta? Da natureza?) Ali, onde uma forma de vida acontece, em detrimento do capital – esse mais de gozar que também se chama mais-valia.

No clássico *Coração das trevas*, de Joseph Conrad, um personagem (Marlow) mostra todo o seu fascínio pelo que o levou ao horror (sr. Kurtz), pura vida, ao que não se pode descrever, onde não se deve chegar, sob pena de o sujeito se perder completamente, ser engolido pela treva do não ser mais. O intraduzível que nos puxa para os confins da floresta, o ponto cego, que já foi chamado de "roda da fortuna", de "eterno retorno", o que se pressente às vezes nos sonhos… E que se expressa talvez como ritmo (pode-se senti-lo nos rituais bélicos ou festivos dos "selvagens").

No entanto, a história do Shuku shukuwe, que Agostinho Manduca Mateus nos contou, ensina aos Huni Kuin que a vida é para sempre, desde que se ouça o chamado para a transformação. Esse paradoxo, tão assinalado nas muitas histórias que os humanos contam a si mesmos, e que a ilusão do conhecimento supremo promete quebrar, não se reduz a nenhuma razão, mas as tentativas de resolvê-lo causam o mal-estar de nossa civilização judaico-cristã. Conhecer a razão divina foi o pecado original do primeiro homem, e o purgatório para sanar seu erro, a vida sofrida na terra, se tornou a busca sem fim da mesma razão. Seria o amor esta razão?

O encontro e desencontro eternos, resultantes do movimento do planeta, é o infinito, que a espécie humana – que escreve – insiste em codificar em temporalidade; é o símbolo do laboratório que o pensamento permite. A lemniscata, a fita de moebius, o in/yang do Tao, o zero, onde o fluxo faz o furo, o Ah… de Alah. Como cantam os Huni Kuin ao iniciar o ritual de cura: ah, ah, ah, ah…

Perguntei ao professor huni kuin Joaquim Mana, que faz pós-doutorado no Laboratório de Interculturalide da UFAC, por que a Base Curricular Comum Huni Kuhn, feita com os mestres do seu povo, não tinha a música como componente curricular. Ele me apontou, na estrutura do curso que estávamos montando para a formação técnica dos professores huni kuin, o eixo curricular Festas e Danças e disse que ali a música era praticada. Ou seja, a música é parte da festa, não há audiência musical pura e simples na tradição Huni Kuin. Por que os professores fazem questão de ensinar que é assim às novas gerações? Intuímos que aqui, o traduzir bem, nesse caso, é fazer o Huni Kuin passar… E a música compor a festa dessa forma não é banal.

Por que será que os Huni Kuin insistem em escrever, e publicar, as letras das canções cantadas nas festas e rituais? Acho que é porque o que é dito, e que faz a música mesma, sendo a voz o instrumento, é de suma importância na composição e no ensino da festa ritual. Os cantos, a música, são a conversa com os Yuxin (espíritos), a presença dos Yuxibu (forças), o poder da palavra, o encantamento das formas (a miração).

A festa e a guerra são os contrapontos da civilização, o que a mantém viva, e os povos Kuin (Pano) sabem disso. Sua civilização admirável, tanto plástica como filosoficamente, os coloca em posição de nos ensinar que a festa, onde se traduz a tradição, se produz ali mesmo no lugar da guerra, quando a dança substitui o confronto.

O que transcorre na festa ou na guerra é a interculturalidade. Por isso o laboratório em que tentamos colocar uma lupa na visão de relações interculturais com os Huni Kuin está assim nomeado: Laboratório de Interculturalidade. Uma experiência que minha viagem no Acre está me proporcionando. Sinto-me mesmo uma visita ali, recebida com ares de festa por uns e de guerra por outros, pois são muitos os agenciamentos.

O trabalho

Mais do que uma lupa para melhorar a visão, precisamos de um instrumento eficaz para ouvir as vozes dos que vivem na floresta, as vozes bárbaras, as que não entendemos, a ponto de se diluirem nas vozes dos animais, como mostra o filme do encontro dos brabos do Xinane com os agentes da FUNAI em 2014, na margens do rio Envira.

Aquele momento é precioso para mim porque nele posso sentir a melancolia da perda irrevogável do outro… Quando ele se distancia porque desistiu de fazer contato, diante da impossibilidade da tradução. Quando o rapaz nu começa a imitar os animais e os pássaros, enquanto a noite vai caindo e a imagem vai se apagando no vídeo, a tristeza que sinto é a de quem não pode ultrapassar a fronteira e deve desistir do contato. E o horror, o que machuca a alma, é que não há linguagem que vença a barreira dos corpos, por isso só a morte do sujeito fará a vida continuar, no modo espiritual.

Então o nosso trabalho no Laboratório de Interculturalidade na UFAC, talvez, deva começar pelo conhecimento das línguas indígenas do Acre. O que dizem esses seres nus cujas flechas parecem brinquedo de criança diante de mísseis estadunidenses ou sauditas? O que sabem eles sobre a vida na floresta amazônica, que os mantém sobreviventes, com uma qualidade de vida invejável, se comparamos com a vida de qualquer pobre numa cidade grande brasileira?

Talvez, em troca, possamos na Universidade ensiná-los a ler os sinais dos tantos outros que ambicionam submetê-los, reduzi-los, tomar suas terras. Para isso, primeiro buscamos entender por que as escolas instaladas nas aldeias pelo Estado brasileiro não estão contribuindo muito para que decifrem esses códigos que o próprio Estado lhes impõe.

Onde está sua maior dificuldade na leitura? Estaria na impossibilidade de escreverem o pensamento como se escreve a fala? Ou melhor: estaria no fato de que suas escritas mostram outra forma de pensar, para além do sistema de signos a que estamos acostumados?

A forma de escrita que praticam, com os kene, é ainda bastante misteriosa para mim. Desconfio de que se trata de uma escrita ideogramática, em que não vejo função mnemônica, de registro, ao contrário dos desenhos (dami), por isso talvez os kene não tenham sido reconhecidos facilmente como escrita pelos etnógrafos. No entanto, estou certa de que aprender a ler essas escritas não alfabéticas é um letramento a que teremos que nos submeter no Laboratório.

Em sentido contrário, a linguagem verbal, e a escrita alfabética, não tem sido também suficientemente trabalhada nas aldeias. As práticas da leitura e da escrita que ocorrem nas escolas, nas terras indígenas do Acre, de jeito nenhum estão ajudando os Huni Kuin a lidar com os mesmos instrumentos que os estão dominando cada vez mais, no espaço virtual, a aldeia global em que o capitalismo os jogou: o *smartphone*, a televisão, o computador, a língua portuguesa, a língua inglesa…

E que pulsão é essa que nos obriga a passar para o lado deles nessa guerra em que a informação é a arma mais eficiente? Onde chegaremos, avançando no escuro, tateando, tentando ler os sinais? Talvez no coração das trevas, aquele poço em que o sujeito mergulha e se funde com o outro, como na história do Yube, o primeiro huni kuin, que copulou com a serpente e mergulhou no subterrâneo do lago. A experiência xamânica é o que nos aguarda no fundo dessa experiência universitária/científica?

Traduzir no Laboratório não para trocar palavras de uma língua para outra, mas para transpor os limites da cultura, seguir o

canto da sereia, o encante. Não mais o texto, mais o efeito da leitura. Por isso, para nós, a literatura, o que se faz com a letra, escrevendo-se, se confundirá com a escola. Escrever as vozes e deixar as diversas grafias não alfabéticas aflorarem e fluirem me parece a tarefa da escola indígena, desde seu primeiro esboço, nos idos de 1980: a literatura indígena, a história e a geografia de cada povo. Assim podemos nomear as práticas de sistematização e ensino através dos filmes, dos livros, dos quadros e outras obras em circulação, advindas das práticas escriturais dos professores.

Queremos prestar atenção na figura dos professores. Os Huni Kuin, em suas aldeias, precisam contar sua história, suas visões do passado não tão remoto assim, em que colonizadores vieram atrás do látex. Hordas de invasores, no início do século XX, nos anos 1970, com a transamazônica, nos anos 2000 com a transoceânica… Os avanços do agronegócio… A leitura que fazemos do cenário, e comunicamos aos professores, designados por suas famílias para cumprirem o papel de intermediários entre dois mundos, é a de que estamos vivendo uma guerra de mundos. E a saída diplomática, em situações assim, que na universidade estamos chamando de diálogo intercultural, ainda seria possível? O governo brasileiro quer esse diálogo?

Nas práticas tradutórias que ensaiamos atualmente no Laboratório de Interculturalidade acreditamos fazer um trabalho contra-colonizatório.

O terceiro sexo – a paisagem – não seria a radicalidade que os homens se negam a considerar, por demasiado apego ao humano?

O que aprendi com o livro *Coração das trevas*, onde se dá a morte do sujeito para sua dissolução no mito, quando a natureza prevalece, é o horror que não se quer admitir, ao se considerar a única possibilidade real de reverter o destino de nossa era, o antropoceno: para adiar o fim do mundo.

Referências

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Ubu, 2019.

MATEUS, Agostinho Manduca. *Huna Hiwea/O Livro Vivo*. Belo Horizonte: Literaterras/UFMG, 2012.

MIRANDA, Roberta. A majestade, o sabiá. In: RODRIGUES, Jair (Interp.). *Jair Rodrigues*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1985.

Sites

- *http://labintercult.com.br/*

auto-res

André Berten

Professor visitante da PPGF (UFBA). Doutor em filosofia da Universidade de Louvain (Bélgica) e Diplomado do Institut d'Études Politiques de Paris.

Cinara de Araújo

Artista-pesquisadora e professora adjunta do Campo das Artes na Universidade Federal do Sul da Bahia, coordena a pesquisa *Poema, Experiência, Comunidade*: a biografia como método e modos da literatura incomparável (UFSB/CNPq, 2016-2021).

Cláudio Santos Rodrigues

Mestre em Design pelo Programa de Pós-graduação em Design da UEMG (2015). Graduado em Comunicação Social pela PUC-MG (1993). Professor na Escola de Design da UEMG de 2010 até hoje. Parceiro do Instituto Fábrica do Futuro, Residência Criativa do Audiovisual e articulador do convênio entre a UEMG e o Polo Audiovisual da Zona da Mata de MG. Diretor de criação da Voltz Design, onde desenvolve projetos de design audiovisual, design de interação, redes socias/educativas, museu expandido, design gráfico movente e tipografia. Integrante da Red Latinoamericana de Cultura Gráfica.

Iara Aguiar Mol

Doutoranda e Mestre em Design (2014) pelo PPGD/UEMG. Professora nos cursos de Design Gráfico da Escola de Design/UEMG e da UFMG (2010-2018). Designer gráfica e consultora na AIM Design, desenvolve e coordena projetos de identidade visual e branding, projetos editoriais, embalagens e superfícies. Através de sua prática acadêmica, incorpora e oferece diferenciais estratégicos baseados em identidades territoriais, valorização de culturas e design brasileiro.

Lia Krucken

Artista e pesquisadora em Artes e Design. Professora visitante do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia e pesquisadora do PNPD/CAPES. Integra coletivos de arte em Berlim e Coimbra. Investiga movências e deslocamentos, com foco em textualidades afro-brasileiras. Realiza projetos com o Intervalo fórum de arte, em colaboração com a Casa do Benin e o Museu Afrobrasileiro, em Salvador.

Lucia Castello Branco

Escritora, psicanalista e professora permanente do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários (UFMG) e do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura (UFBA). Pesquisadora do CNPq, autora de livros de ensaios, romances, contos e literatura infanto-juvenil.

Maria Inês de Almeida

Professora visitante no Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade da Universidade Federal do Acre, coordenadora do Laboratório de Interculturalidade (*www.labintercult.com.br*), editora, pesquisadora do CNPq. Autora de *Desocidentada* – Experiência Literária em Terra Indígena (2009), *22 Arcanos* (2005) e *12 Trabalhos de H* (1995).

Patrícia Kauark-Leite

Professora do Departamento de Filosofia da UFMG e pesquisadora do CNPq. Possui graduação em Física e mestrado em Filosofia pela UFMG e doutorado em Epistemologia pela *École Polytechnique* de Paris. Recebeu o Prêmio Louis Liard (2012), da *Académie des sciences morales et politiques* da França, pelo seu livro *Théorie quantique et philosophie transcendantale*: dialogues possibles. É autora de artigos e capítulos nas áreas de filosofia da ciência, epistemologia, filosofia kantiana e filosofia da mecânica quântica.

Sérgio Antônio Silva

Professor da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Pesquisador *em trânsito* por áreas como literatura, artes gráficas, design gráfico, estudos editoriais e tipografia. Autor dos livros *A hora da estrela de Clarice* e *Papéis, penas e tinta*: a memória da escrita em Graciliano Ramos, além de textos esparsos e escassos versos rimados.

ficha técnica

Organização

Sérgio Antônio Silva
Lucia Castello Branco
Lia Krucken

Colaboradores

André Berten
Cinara de Araújo
Cláudio Santos Rodrigues
Iara Aguiar Mol
Lia Krucken
Lucia Castello Branco
Maria Inês de Almeida
Patrícia Kauark-Leite
Sérgio Antônio Silva

Projeto gráfico

Iara Aguiar Mol | AIM Design

Editora

duna

Créditos das imagens

Amie Bell | Unsplash • Pág. 4
Iara Mol | Cinqueterre, Itália • Pág. 10-11
Iara Mol | Cinqueterre, Itália • Pág. 21
Iara Mol | Sintra, Portugal • Pág. 44-45
Usgs | Unsplash • Pág. 66-67
Iara Mol | Sintra, Portugal • Pág. 88-89
Lucia Castello Branco | Massachussets, EUA • Pág. 90
Lucia Castello Branco | Massachussets, EUA • Pág. 99
Lia Krucken | Objetos com raízes: recadé • Pág. 102
Lia Krucken | Paisagem em resistência: Vintém de Prata • Pág. 103
Lia Krucken | Objetos com raízes • Pág. 121
Lia Krucken | Vintém de Prata • Pág. 122-123
Cinara de Araújo | Nascer do dia em março • Pág. 126-127
Cinara de Araújo | Lua de fevereiro • Pág. 143
Maria Inês de Almeida | Lua na floresta • Pág. 148-149
Zane Lee | Unsplash • Pág. 148-149
Jaider Esbell | Desenho em papel • Pág. 150
Terri Valle de Aquino | Descendo o rio Humaitá, Acre, 2013 • Pág. 157
Jazmin Quaynor | Unsplash • Guardas

1ª edição [2021]

Este e-book foi composto em *processo colaborativo e em movência*, diagramado pela designer Iara Mol, com as famílias tipográficas Caecilia, Lato e Albra, e publicado pela Duna, em fevereiro de 2021.