

# Boitatá

revista

REVISTA DO GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ANPOLL

ISSN 1980 - 4504

NÚMERO 25 (JAN-JUL) 2018

## Relatos de viagem: sobre vagares e andanças, perambulagens e travessia



### Organização

Adriana Jorge Lopes Machado Ramos (UFRGS)

Mesac Silveira (UFRGS)

### Edição

Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (UFRGS)

Dr. Frederico Fernandes (UEL)

### Editoria assistente e revisão

Dra. Cristina Mielczarski dos Santos (UFRGS)

Doutoranda Laura Regina dos Santos Dela Valle (UFRGS)



REVISTA DO GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ANPOLL

Revista Boitatá é uma publicação semestral, de acesso livre, do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL)

**GT LITERATURA ORAL E POPULAR**

**BIÊNIO 2016/2018**

**COORDENADORA**

Profa. Dra. Mauren Pavão Przybylski  
Universidade do Estado da Bahia  
maurenpavão@gmail.com

**VICE-COORDENADOR:**

Profa. Dra. Edil Silva Costa  
Universidade do Estado da Bahia  
escosta@uneb.br

**SECRETÁRIA:**

Dra. Vanusa Mascarenhas Santos  
Universidade do Estado da Bahia  
van\_masc@yahoo.com.br



REVISTA DO GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ANPOLL

ISSN 1980 - 4504

NÚMERO 25 (JAN-JUL) 2018

# Relatos de viagem: sobre vagares e andanças, perambulagens e travessia



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

B685 Boitató : Revista do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística - ANPOLL [recurso eletrônico] / Universidade Estadual de Londrina - n. 25 (jan./jun. 2018) - . – Dados eletrônicos. Londrina: UEL, ANPOLL, 2018.

Semestral

Requisitos do sistema: Adobe Reader.

Modo de acesso: <<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.inf.br>>

Texto em português

ISSN: 1980-4504

1. Narrativas de viagens 2. Antologias poéticas 3. Literatura oral e popular I. Ramos, Adriana Jorge Lopes Machado. II. Silveira, Mesac. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Título: Boitató : Revista do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística - ANPOLL

CDU 82

---

Índice para o catálogo sistemático:

- |                                                                   |                     |
|-------------------------------------------------------------------|---------------------|
| 1. Narrativas de viagens                                          | 82.992              |
| 2. Antologias (Poesia brasileira)                                 | 821.134.3(81)-1(82) |
| 3. Literatura portuguesa – literatura popular, tradicional e oral | 869.0-91            |

Catalogação na fonte: Bibliotecário Alexsander Borges Ribeiro – CRB 10/1932

**EXPEDIENTE****EDIÇÃO**

Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (UFRGS)  
Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes (UEL)

**EDITORIA ASSISTENTE**

Dra. Cristina Mielczarski dos Santos (UFRGS)  
Doutoranda Laura Regina dos Santos Dela Valle (UFRGS)

**ORGANIZAÇÃO**

Adriana Jorge Lopes Machado Ramos (UFRGS)  
Mesac Silveira (UFRGS)

**COMISSÃO EDITORIAL**

Dra. Alai Garcia Diniz  
Universidade Latino Americana/Universidade Federal de Santa Catarina

Dra. Anna Christina Bentes  
Universidade Estadual de Campinas

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dra. Áurea Rita de Ávila Lima Ferreira  
Universidade Federal da Grande Dourados

Dra. Cláudia Neiva de Mattos  
Universidade Federal Fluminense

Dra. Edil Silva Costa  
Universidade Estadual da Bahia

Dra. Eliana Mara de Freitas Chiossi  
Universidade Federal da Bahia

Dr. Eudes Fernando Leite  
Universidade Federal da Grande Dourados

Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes  
Universidade Estadual de Londrina

Dra. Ivete Walty  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Dr. J. J. Dias Marques  
Universidade do Algarve (Portugal)

Dra. Jorge Carlos Guerrero  
University of Ottawa (Canada)

Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes  
Universidade Federal do Pará

Dr. Luiz Roberto Cairo  
Universidade Estadual Paulista (Assis)

Dra. Maria das Dores Capitão Vigário Marchi  
Universidade Federal da Grande Dourados

Dra. Josebel Akel Fares  
Universidade Estadual do Pará

Dra. Lisana Bertussi  
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Maria do Socorro Galvão Simões  
Universidade Federal do Pará

Dr. Mário Cezar Silva Leite  
Universidade Federal de Mato Grosso

Dr. Piers Armstrong  
University of California (Estados Unidos)

Dr. Sílvio Renato Jorge  
Universidade Federal Fluminense

Dra. Vanderci de Andrade Aguilera  
Universidade Estadual de Londrina

**PARECERISTAS DESTE NÚMERO**

Alexandre Ranieri  
Universidade Estácio de Sá

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Adriana Jorge Lopes Machado Ramos  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Alessandra Bittencourt Flach  
Colégio Militar de Porto Alegre

Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva  
Universidade Estadual da Bahia

Dejair Dionisio  
Universidade Estadual do Centro-Oeste

Frederico Augusto Garcia Fernandes  
Universidade Estadual de Londrina

Katharina Doring  
Universidade Estadual da Bahia

Letícia Cao Ponso  
Universidade Federal do Rio Grande

Mara Regina Pacheco  
Universidade Estadual de Londrina

Marcelo Rodrigues Jardim  
Secretaria do Estado da Educação do Paraná

Mesac Silveira  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Vera Lúcia Cardoso Medeiros  
Universidade Federal do Pampa

**CRÉDITOS DA IMAGEM DE CAPA**

**Técnica:** tipografia digitalizada.

**Autor:** Chico Machado

**CRÉDITOS DE EDIÇÃO DE CAPA**

Laura Regina dos Santos Dela Valle

## SUMÁRIO

### ***APRESENTAÇÃO SEÇÃO TEMÁTICA***

Adriana Jorgge e Mesac Silveira.....08

#### **PORTO ALEGRE, SALVADOR, RECIFE: DESTINOS E ERRÂNCIAS DE UMA PESQUISADORA EM ARTES CÊNICAS**

Ana Paula Zanandréa.....12

#### **CARTAS DA NAU**

Chico Machado.....28

#### **“EU REALMENTE ESPERO QUE EU ESTEJA FAZENDO TUDO CERTO”: UM ARTIGO DE PESQUISA DE PRÁTICA DE ARTES**

Luisa D. V. Geisler.....38

#### **O RIO QUE NÃO SE VÊ**

Patricia Leonardelli..... 54

#### **BILDUNG (FORMAÇÃO) COMO VIAGEM É A EXPERIÊNCIA DA ALTERIDADE**

Raimundo Rajobac.....64

#### **CORTAR A CIDADE COM OS PÉS: SOBRE TRAVESSIAS EM PAISAGENS BRASILEIRAS**

Verônica Veloso e Paulina Maria Caon.....75

#### **REDE ATADA, BARCO BALANÇA..., NO IR E VIR DAS ONDAS, AS TRAVESSIAS POÉTICAS PELO MARAJÓ**

Josebel Akel Fares.....91

#### **SEGUINDO AS PEGADAS DOS RATOS: IMERSÃO, APRENDIZADOS E TRAVESSIAS EM BUSCA DA LENDA DE HAMELIN (ALEMANHA)**

Leandro Alves da Silva.....117

#### **DESLOCAMENTOS E ERRÂNCIAS: A CRIAÇÃO DE ESCRITAS PERFORM-ATIVAS**

Sofia Rodrigues Boito.....139

### ***APRESENTAÇÃO SEÇÃO LIVRE***

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy.....152

**TRANSNARRANDO A LITERATURA DE VIAGEM SOBRE BELÉM NO SÉCULO XIX**

Aida Suellen Galvão Lima e Sílvio Augusto de Oliveira Holanda.....154

**AS SEREIAS DE JERICOACOARA E SEUS HERÓIS LUNÁTIPOS**

Andréa Caselli Gomes.....173

**CADERNOS DE FUNDAMENTOS - ARQUIVOS DO SAGRADO E DOS SEGREDOS**

Ari Lima e Leandro Araujo.....187

**UMA VIAGEM ENTRE MUNDOS: IRACEMA, A FORMOSA TAPUIA E SUPPLÉMENT AU VOYAGE DE BOUGAINVILLE**

Edil Silva Costa e Juliene Cristian Silva Pinto.....203

**ENCONTROS E DESENCONTROS NAS OBRAS DE FERDINAND DENIS E JOSÉ DE ALENCAR**

Francisco Humberlan Arruda de Oliveira e Katia Aily Franco de Camargo.....224

**O MITO DA MATINTA PERERA E SUAS FORMAS VARIANTES EM CURUÇAMBABA, BUJARU (PARÁ, BRASIL)**

Rubens da Silva Ferreira e Cleide Furtado Nascimento.....242

**POGNOMETRIA E INTERVENÇÃO URBANA: UM EXERCÍCIO DE VARIÁVEIS**

Diego Baffi.....259

## *APRESENTAÇÃO SEÇÃO TEMÁTICA*

Atlântico, 08-10-2018

Mesac,

Escrevo esta carta porque percebo que eu não sou um ser terrestre. Desde criança sou inundada por sonhos que narram todos os tipos de águas. Algumas delas são ameaçadoras, é verdade. Sou incapaz de explicar isto sem mostrar no meu corpo a sensação contraditória de asfixia e expansão. É como estar submersa no tempo dos oceanos. Não falo deste tempo como uma metáfora para as lonjuras. Ao contrário, estou querendo descrever a duração enraizada no presente que apesar de raiz, também me escapa.

Nestes últimos meses tenho aprendido sobre a instabilidade do clima e as marés. Confesso que os recentes acontecimentos me fizeram desistir de dominar a feitura do nó de marinheiro e nem avisto terras que me interessem. Sei que está navegando também e provavelmente já se deparou com o desafio da Corrente de Retorno. São coisas próprias das esquinas e do mar, não é mesmo?

Não encontro nenhum método para a digestão contra náuseas oriundas do fascismo que nos rodeia. Pelo menos não a sangue nu e livre de intenções. A promessa de um sangue contaminado pelo terror tem me deixado tonta com tantas melancolias.

De novo, sei que são coisas das esquinas e do mar. Mas virando a direção deste timão, meu querido amigo, escrevo também porque sei que poderá me ajudar a enxergar outras cartografias possíveis. Afinal, somos atravessados pela teimosia em continuar a navegar.

É bom lembrar que temos a companhia desassossegada de autores potentes e viajantes como nós. A Revista Boitatá número 25 já saiu do porto das preparações e inaugura novas rotas. A nossa nau de conspiradores desejantes está em curso. Farei uma breve apresentação antes de lhe encaminhar os escritos desta inquieta tripulação. Cabe salientar que esta apresentação é parcial, pois os conteúdos dos textos são muito mais instigantes do que o resumo abaixo.

Ana Paula Zanandr ea apresenta no seu diário de viagem a sua pesquisa sobre destinerrância e destina o como companheiros de viagem. A autora escreve o seu ensaio intitulado *Porto Alegre, Salvador e Recife: Destinos e errâncias de uma pesquisadora em Artes Cênicas* fundamentado no pensamento filosófico de Jacques Derrida sobre o tema.

Chico Machado apresenta em *Cartas da Nau* os fragmentos dos textos do espetáculo de sua autoria denominado *Manifestos da Nau em oito Cartas*. Também realizou uma técnica de cut up com estes escritos, um tipo de colagem, procedimento utilizado e assim nomeado pelo poeta beatnik William Burroughs.

Diego Baffi<sup>1</sup> com o ensaio *Pognometria e interven o urbana: Um exercício de variáveis* compartilha sua experiência de cria o em uma interven o urbana em artes pelas cidades Bondy, Paris e Marseille. Descreve a concep o e realiza o de a es urbanas realizadas na zona de contamina o entre diversas linguagens artísticas, mas valendo-se, sobretudo de elementos oriundos da palhaçaria, performance relacional, deriva, escultura e Parkour.

Luisa D. V. Geisler em “*Eu realmente espero que eu esteja fazendo tudo certo*”: *Um artigo de pesquisa de prática de artes* produziu uma escrita sobre o seu processo criativo em inglês durante o seu mestrado em Processo Criativo com ênfase em Cria o Literária pela National University of Ireland. Uma autoetnografia que questionou a ideia de autoetnografia enquanto tentou entender como funcionava um aspecto de sua cria o: o sono. Por ter sido pensado para uma das matérias que cursava na época, o texto trabalhou a ideia de viagem não apenas física, mas a viagem mental de produzir e criar em outro idioma, em outro contexto cultural.

Patricia Leonardelli no artigo *O rio que não se vê desenvolve* uma breve incursão cartográfica sobre algumas estratégias para ampliar estados de cria o não-espetaculares do artista do corpo. A partir de quatro figuras que funcionam como pontos cardeais para orienta o no mapa reflexivo (o corpo que deriva, o camponês sedentário, o marinheiro comerciante e Sherazade), o texto discute os aspectos de forma o intrínsecos aos procedimentos da deriva e da narrativa.

Raimundo Rajobac no seu texto *Bildung (forma o) como viagem   a experiência da alteridade* faz uma reflexão sobre o viver como imprecisão e não-domínio. O texto também busca contribuir com a amplia o do sentido do conceito de

---

<sup>1</sup> O texto de Diego Baffi, um dos convidados para este número da Revista, devido   sua estrutura teve que ser publicado no final da edi o.

formação (*Bildung*), pois, enquanto viagem, ele designa um movimento dinâmico e hermenêutico que nos põe entre a estranheza e familiaridade. É central a pergunta pelo que nos tornamos, e, parte em direção ao movimento misterioso que conduz a vida, sabendo que a marca do mesmo é imprecisão, inconstância, confronto, fronteira, travessia. O outro é compreendido como presença que desestabiliza de forma que o crescimento não está no retornar a si mesmo, mas em reconhecer um mundo infinito jamais dominável ou conceitualizável.

Verônica Veloso e Paulina Maria Caon no texto *Cortar a cidade com os pés: Sobre travessias em paisagens brasileiras* discutem o ato de caminhar como um princípio e um fim, podendo se configurar como uma ação performativa que se encerra nela mesma. A noção de travessia é apresentada em oposição a de deriva, servindo-se da análise de duas travessias: uma em São Paulo e outra em Uberlândia, realizadas por grupos de artistas relacionados a uma pesquisa comum. As autoras percebem as travessias como formas de subverter, de inverter perspectivas de ocupação da cidade, sublinhando como potência e papel do artista a invenção de outros sentidos para hábitos e mundos já constituídos.

Josebel Akel Fares escreve *Rede Atada, Barco Balança... No ir e vir das ondas, as travessias poéticas pelo Marajó* baseada em viagens ocorridas no início do século XXI e faz parte do projeto *Cartografias marajoaras* (1999-2003), que busca constituir desenhos da cultura marajoara, especialmente, a partir de vozes orais com vista a configurar mapas tecidos em periferias ribeirinhas. As narrativas de viagem trazem traços etnográficos e representam passagens, convívios, quedas, asseguradas em construções imaginárias de uma viajante em busca das oralidades poéticas, tão importantes na região.

Leandro Alves da Silva no ensaio *Seguindo as pegadas dos ratos: Imersão, aprendizados e travessias em busca da Lenda de Hamelin (Alemanha)* apresenta sua pesquisa sobre os contos de fadas a partir de uma imersão estética, poética e investigativa na cidade de Hamelin (Alemanha), cenário da famosa lenda “O Flautista de Hamelin”. A partir dos aprendizados das andanças pela pequena cidade, o pesquisador funde-se à sua própria pesquisa sobre os contos de fadas universais, orientado pela melodia irresistível da curiosidade e das descobertas pessoais. Prescruta o sentido do “fatum” ou do destino nos contos universais e a partir da lenda de Hamelin, apresenta as principais características dos contos universais que sustentam o mistério de

suas origens e a sua imortalidade, sempre se renovando e iluminando as inquietações da contemporaneidade.

Sofia Rodrigues Boito no ensaio *Deslocamentos e errâncias: A criação de escritas Perform-ativas* apresenta algumas reflexões, análises e criações poéticas feitas durante a pesquisa de doutorado intitulada *Escritas performativas: textualidades criadas por corpos e espaços*, nela a autora relaciona a experiência corporal de escritores durante caminhadas e errâncias e os resultados textuais alcançados. O intuito é de refletir sobre a natureza dos textos que emergem de tais práticas, considerando corpo e mente como duas entidades integradas. A autora utilizou os estudos de historiadores como Georges Vigarello e David Le Breton, de filósofos, como Deleuze e Rousseau e de críticos literários, como Dominique Rabaté.

Mesac, conte-me o que avista de onde está. Seu fôlego me inspira a continuar navegando.

Beijo

Oceânica Adriana,

Respondo sua carta com esse cartão postal escrito à mão em tinta azul no final do dia. Receber notícias suas e dos nossos amigos e amigas viajantes me faz vibrar a alma.

Faço das suas notícias, hoje, as canções das minhas ilhas (essas da imagem do cartão). Sim, as minhas ilhas cantam, Adriana. As tenho diante das minhas pupilas e dos meus ouvidos neste preciso instante: verdes, escuras, úmidas, rodeadas de rios que espelham o azul chumbo de um céu carregado. As minhas ilhas cantam ao serem acariciadas pelo rio. O Rio Jacuí tange as margens submersas, as lambe lentamente num ir e vir calmo e melódico. Todo o arquipélago se estremece sob o signo d'água, ilhas unidas por uma língua líquida que lhes segreda os presságios da noite que vem.

Beijos

Adriana Jorgge e Mesac Silveira  
Organizadores

## **PORTO ALEGRE, SALVADOR, RECIFE: DESTINOS E ERRÂNCIAS DE UMA PESQUISADORA EM ARTES CÊNICAS**

Ana Paula Zanandréa<sup>2</sup>

**RESUMO:** Não estou cravada num lugar. Por isso, escrevo este ensaio para a Revista Boitatá enquanto viajo entre Abril e Maio de 2018. Uma jornada por diferentes cidades sem um destino final certo, apesar das passagens de avião e ônibus designarem um local de chegada específico. Conto com Jacques Derrida e o seu pensamento filosófico acerca da destinerrância e da adestinação como companheiros de aventuras. Com eles realizo esta viagem cruzando o país geograficamente e a minha vida temporalmente, alinhavando passado e presente em idas e vindas por trilhas que me constituem enquanto mulher, nômade, artista, pesquisadora... Deste emaranhado de histórias e experiências que agora divido com você, leitor, em forma de diário de viagem, emergem algumas reflexões despreziosas sobre o trânsito entre pesquisa, viagens e prática artística, sobretudo ao que concerne a direção teatral. Assim, destinerrando por entre saberes e fazeres, abordo esta atopia que marca indelevelmente meu fazer na academia.

**Palavras-chave:** Teatro. Destinerrância. Direção de atores. Pesquisa em artes cênicas. Nomadismo.

**ABSTRACT:** I am not stick to a place. Therefore, I write this essay for Boitatá Journal while traveling between April and May 2018. It is a journey for different cities without a precise final destination, although my tickets stipulate a specific place of arrival. I count on Jacques Derrida and his philosophical thoughts regarding destinerrance and adestation as accomplices of adventure. With them I make this trip crossing the country geographically and my life temporarily, tacking past and present in comings and goings through trails that constitute me as a woman, nomad, artist, researcher... In this tangle of stories and experiences that I now share with you, reader, in form of a travel journal, some unpretentious reflections emerge about the transits amongst research, travel and artistic practice, especially concerning theatrical direction. Likewise, destinerring between theory and practice, I approach the atopy which indelibly marks my doing in academia.

**Keywords:** Theatre. Destinerrance. Actor's direction. Performing arts research. Nomadism.

### **1 Porto Alegre, domingo, 01 de Abril de 2018, 04:53 Páscoa**

O dia 01 de Abril deixou de ser por mim conhecido como o dia da mentira e passou a ser o dia da mudança. Há exatamente um ano, por exemplo, estava acordando para acabar de fechar malas e caixas para transportar minhas coisas de São Paulo para

---

<sup>2</sup> Diretora e produtora teatral. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do Prof. Dr. João Pedro Alcantara Gil. E-mail: anazanandrea@yahoo.com.br

Porto Alegre. “Minhas coisas”: móveis, roupas, objetos que me acompanhavam desde a Itália ou França e que já haviam atravessado o mundo até a Austrália para, finalmente, desembarcarem no Brasil. Já eu não me mudaria naquele dia. Ficaria na cidade pensando por mais um mês, sem casa, antes de me transferir para um período sabático em Salvador.

A princípio permaneceria na Bahia por um mês. A princípio! Acabei ficando sete.

Hoje, um ano depois, cá estou eu, no aeroporto, neste horário, no domingo, pronta para começar este processo de escrita, no computador e em mim mesma. Optei por viajar neste dia para reforçar a premissa: o dia 01 de Abril é um dia de grandes mudanças. E nada mais propício para este texto do que escrever neste momento! Em meia hora começarei a atravessar o país rumo ao meu novo lar. Voo com escala em São Paulo para Salvador. Este não será o destino final. Não sei quantos dias permanecerei, mas logo seguirei até Recife, minha próxima morada. Esta informação também é relativa, visto que apenas me transferirei definitivamente em Setembro. Até lá, passarei por Porto Alegre, Recife novamente, talvez Salvador, vou para uma conferência na Europa, onde pretendo também viajar por duas semanas, e finalizarei mais uma vez em Porto Alegre. Desse modo, só em cinco meses me mudarei de “mala e cuia”, como se diz no sul, para Pernambuco.

Estilo de vida nômade esse, errando entre lugares mesmo tendo um destino final em mente.

Vou embarcar. A viagem começa.

## **2 Recife, quarta-feira, 18 de Abril de 2018, 21:29**

Janela sobre o mar

Não está cravado num lugar. As montanhas e as árvores têm o destino na raiz, mas o mar foi, como nós, condenado à vida vagabunda.

Ares marinheiros: nós, homens da costa, fomos feitos de mar, não apenas de terra. E sabemos disso muito bem, mesmo que a gente não saiba, quando vamos navegando na maré das ruas da cidade, de café em café, e através da bruma viajamos rumo ao porto ou ao naufrágio que espera por nós nessa noite.<sup>3</sup> (GALEANO, 2006, p. 117)

---

<sup>3</sup> No texto original em espanhol: “No está clavada a un lugar. Las montañas y los árboles tienen el destino en la raíz; pero la mar ha sido, como nosotros, condenada a la vida vagabunda.

Aires de marinería: nosotros, hombres de la costa, hemos sido hechos de mar, además de tierra. Y bien lo sabemos, aunque no lo sepamos, cuando vamos navegando en el oleaje de las calles de la ciudad, de café en café, y a través de la bruma viajamos hacia el puerto o naufragio que esta noche nos espera.”

Lembro da primeira vez que entrei em contato com estas linhas. Era 2005, meu segundo ano da graduação em teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A professora Patrícia Fagundes, então substituta na época, trouxe este e outros textos de Galeano para desenvolvermos cenas na disciplina “Fundamentos da Dramaturgia do Encenador”, onde tive minhas primeiras experiências como diretora.

Algo me tocou profundamente ao ouvir este texto. Infelizmente, não coube ao meu grupo encená-lo. Porém, pedi para a minha colega Clara<sup>4</sup> copiá-lo para mim. Tal papel escrito à mão manteve-se pendurado no mural do meu quarto até 2009, ano em que concluí a universidade montando uma trilogia justamente baseada na obra do escritor uruguaio. “O País de Helena” encerrava com uma versão musicada de *Janela sobre o Mar* cantada pelas atrizes Priscilla Colombi e Elisa Volpato.

Este foi o texto que deliberadamente escolhi como ponto final do espetáculo – e como ponto final de uma fase de vida. Um ponto final que marca o encerramento, como também possibilita a introdução de outra sentença. Um hiato entre ideias, um presságio de mudanças, que caracterizaria a minha vida desde então.

Hoje é inevitável relacionar meu processo de pesquisa com viagens. Percebo agora que sempre escrevi em trânsito, seja viajando, seja em lares provisórios. Ao fazer a matemática dos meus últimos dez anos, identifico o gene da mudança impresso em meu DNA. Neste período, morei em onze cidades situadas em seis países distribuídos em três continentes. Quatro idiomas falados, sem distinguir o Português do Brasil do de Portugal.

Neste período deu-se a minha vida como pesquisadora: o final da faculdade com meu TCC (ponto final, nova frase) que originou a minha pergunta de mestrado (ponto final, nova frase) que se desdobrou na minha pesquisa de doutorado. Um fluxo turbulento composto por muitos processos aparentemente distintos atravessados por idas e vindas no mapa. É impossível que tamanhas mudanças não influenciem meu processo de pensamento.

Este fluxo engloba também o meu fazer artístico. Por exemplo, desenvolvi meu último projeto teatral “no ar”. Aliás, cogitei este nome para a peça, já que parte da ação se passava num programa de *Reality Show*. Li o livro “Acide Sulphurique”, de Amélie Nothomb, que inspiraria a dramaturgia, quando partia da Austrália para o Brasil após

---

<sup>4</sup> Minha ex-colega Clara Corleone é, além de outras coisas, uma internet influencer de referência em Porto Alegre. Para entender o porquê, acesse seu perfil no facebook e desfrute dos seus textos: <<https://www.facebook.com/clara.corleone.3>>.

quatro anos e meio morando no exterior, e desenvolvi o projeto de encenação e grande parte do plano de ensaios no avião entre Porto Alegre e São Paulo.

### **3 São Paulo, domingo, 01 de Abril de 2018, 07:17**

#### **O entre**

Durante um voo, além de planejar projetos, escrever ou dormir, sempre procuro sentar na janela para brincar de ficar identificando qual cidade estou sobrevoando. Às vezes, tal jogo é facilitado, sobretudo quando os aviões transmitem nas televisões as coordenadas da posição da aeronave. Não foi o caso desta viagem entre Porto Alegre e São Paulo. Hoje, o breu da noite impossibilitou qualquer tentativa de reconhecimento geográfico. Sabia que estava entre. Mas onde, precisamente?

Meu endereço: o entre. Entre cidades, entre países, mas também entre fazeres artísticos e acadêmicos. Um local instável, não apenas pela turbulência dos aviões ou pela trepidação das rodas dos ônibus, mas porque é sempre difícil determinar as fronteiras dos locais e dos fazeres com exatidão. É que a atopia não se reduz apenas aos espaços geográficos ou lugares antropológicos: ela é também uma condição, uma característica de algo ou alguém – neste caso, tanto da pesquisadora quanto da sua pesquisa. Em mim se misturam práticas artísticas, docentes e acadêmicas que geram uma experiência mista, paradoxal. Não primo pela disputa ou pela construção de uma hierarquia entre os fazeres, mas sim pelo encontro dos mesmos neste meio, nesta zona nebulosa onde os espaços, as relações e os pensamentos convergem-se, amalgamam-se, transformam-se.

Penso sobre isso (talvez não com toda esta elaboração, enxertada posteriormente na escrita) no aeroporto de São Paulo, entre Porto Alegre e Salvador. Ficarei esperando o próximo voo por três horas. Três longas horas para quem apenas dormiu essa a mesma quantidade na noite anterior. Além de preparar a mudança, realizei uma apresentação de Pole Dance no bar Von Teese ontem à noite, o que não me deixou com muito tempo para descansar. Mesmo assim, abro o computador e começo a escrever.

Atrás de mim, duas amigas leem características dos signos. Chega a hora de escorpião. Apaixonado e vingativo, é o que sintetiza o texto. Vingativa em partes, mas apaixonada, sim. Pelo vazio, pelo salto, pelo horizonte que nunca chega ao seu fim.

Esta viagem já começou. Seu começo antecede a decolagem do avião. Já estava viajando na ida ao aeroporto, na preparação da mala, no ato de compra das passagens,

na escolha do trajeto e na decisão mesma de fazer essa parada em Salvador. E ela segue. Já aterrissei, mas eu ainda não cheguei ao meu destino final, que será alcançado apenas em alguns dias. Encontro-me neste não-lugar antropológico – o aeroporto – numa realidade temporariamente suspensa até que o avião prossiga. Estou entre, no “nem um nem outro” ou no “quase lá”. E mais: estou em São Paulo, que sempre foi um átopos para mim. Por muitas vezes, foi o destino final desejado. Queria morar na cidade no final da minha graduação em 2009 e na minha volta ao Brasil em 2014. Na segunda vez, cheguei até a alugar e mobiliar um apartamento... para logo mais conseguir um trabalho em Porto Alegre e viver viajando nesta ponte aérea entre as duas cidades.

Neste momento, lembro que do avião era possível ver a lua cheia. Não durante todo o trajeto, mas a partir da metade dele. Além da lua, vi um traço de fumaça deixado por outro avião. Querosene pairando. Um corpo havia manchado o espaço e contaminado o ar. O rastro de fumaça<sup>5</sup> é este resquício da presença que não existe mais. Souvenir de algo que passou, mas que ainda permanece reagindo e alterando a atmosfera.

De certo modo, minha pesquisa de doutorado fala deste resquício, deste souvenir de presença de um corpo pulsante no processo de criação que normalmente se distancia conforme a chegada do público torna-se iminente. Falo do corpo do diretor, e do que dele perpetua-se em cada marca do espetáculo.

#### **4 Mais um entre – este da escrita – deslocado de data ou local específico** **Meu corpus**

Meu projeto de doutorado intitula-se “Direção de Atores: Corpos em Processo”. Nele, proponho a investigação de métodos e procedimentos relativos à direção de atores dentro da criação teatral contemporânea. Aliando prática e teoria, objetivo observar os meios pelos quais o(s) corpo(s) do encenador e dos atores manifesta(m)-se no processo de montagem de um espetáculo, elencando práticas que estabelecem vínculos artísticos, profissionais e afetivos. Para tanto, parto da análise da minha experiência artística e docente, investigando e experienciando em processo as noções, conceitos e práticas que se encontram na convergência entre pesquisa, criação artística e docência. Deste material emergem os dados a serem analisados segundo a metodologia da crítica

---

<sup>5</sup> Ao escrever e, posteriormente, reler inúmeras vezes este trecho, vem em mente a música homônima d’As Bahias e a Cozinha Mineira. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3eq30GyeFro>>. Recomendado.

genética e com o auxílio do campo conceitual das artes cênicas. A partir desta análise serão traçados agenciamentos entre a relação ator e diretor com aquelas entre professor e aluno e entre pesquisador e “objeto” de pesquisa, investigando atritos e complementaridades existentes nestas dinâmicas.

Em outras palavras – mais próximas à linguagem deste escrito – pesquiso sobre o meu corpo, e o de outros artistas, diretamente implicados no que é produzido durante a criação de um espetáculo.

Este corpo da diretora é também o da pesquisadora. Particularmente, acho que a definição que Jean Lancri lança sobre o pesquisador de artes plásticas encaixa-se perfeitamente no meu caso. Para ele, o pesquisador-artista encontra-se à espreita:

[...] como uma prostituta no cruzamento [...] trabalhando sempre na encruzilhada de uma prática textual e de uma prática artística, [que] não pode, aos olhos de certos artistas como de certos teóricos, senão aparecer em posição trivial em relação à pureza de cada um destes dois domínios que ele se ocupa em abordar alternativamente ou conjuntamente para, ao que parece, adulterá-los. (LANCRI, 2002, p. 24)

Uma puta na esquina.

Uma habitante do entre (voltamos a ele!). A atopia encarnada<sup>6</sup>.

Não estou nesta posição por indecisão, hesitação, preguiça do academicismo ou desconhecimento sobre qual caminho seguir. Sei que no meio as possibilidades de encontrar parceiros sexuais é muito maior. Ali é mais fácil transar com os saberes e fazeres. Orifícios abertos para a penetração. O gozo ocorre mais facilmente.

E assim eu, como pesquisadora, procuro me manter neste espaço paradoxal para atravessar os saberes. Vã ilusão: são eles que me atravessam, penetram-me, fodem-me. Se pesquiso é porque não sei. Sou ignorante! E pensar que logo serei “doutora”... E mesmo desconhecendo, lanço-me na escrita de um artigo para ser publicado nesta revista. Nota: devo rever a palavra “despretensiosamente” no resumo!

Enfim, sou burra. Mas sou movida também a tentar saber, a conhecer, a buscar entender, a desvelar com pudores e cuidados o que se encontra nebuloso. É a pesquisa que me move e move-se em mim, levando-me adiante. Quanto menos impilo meu olhar, mais enxergo. Quanto menos forço a nudez, mais as coisas despem-se. Por mais

---

<sup>6</sup> Esta imagem foi evocada pelo Prof. Mesac Silveira durante a minha Qualificação de Doutorado, realizada no dia 18 de setembro de 2017.

assustador que possa ser, quero me perder por caminhos nunca dantes percorridos e ser surpreendida pelos resultados ao invés de caminhar por trilhas previamente planejadas.

Esta mesma lógica aplica-se à minha prática de diretora em processo de criação. No processo de condução de um ensaio estou “à frente”, pois planejei uma proposta sobre o que será feito tendo como base uma ideia de resultado que gostaria de alcançar. Mas tenho que atenuar meus planos, minhas previsões, minhas ideias pré-concebidas, minha ânsia por um resultado imediato. Tenho que renunciar ao meu ego também para me deixar guiar pela criação dos atores. Em sala de ensaio estamos, os atores e eu, tateando de mãos dadas na escuridão. Devo colocar-me na mesma posição de ignorância necessária enquanto pesquisadora, o que, como bem fala Antônio Araújo (2008, p. 189), relativiza ou coloca em suspensão a minha autoridade enquanto diretora, e convida-me a “um mergulho no escuro e no desconhecido”.

Neste estado consigo, enquanto diretora e pesquisadora, manter esse olhar de quem vê pela primeira vez. Esta imagem assemelha-se a ideia já bem difundida do diretor enquanto primeiro espectador, que é válida até certo ponto. Enquanto diretora, por vezes, também observo da perspectiva do público. Mas não apenas: meu olhar deve guardar outras qualidades além da “virgindade”, visto que me coloco no dever de ver além do que é apresentado pelos atores. Neste estado posso vislumbrar outras possibilidades de criação, que posteriormente desdobrar-se-ão em novas propostas a serem agregadas no andamento dos ensaios.

Na impossibilidade desse olhar “virgem”, a busca é por alimentar um interesse igual ou maior – a paixão escorpiana. Amar alguém ou algo por anos e mesmo assim seguir descobrindo coisas novas. Boas surpresas, ou nem sempre boas. Mas nunca perder a curiosidade e a paixão.

Viajar me permite isso:

Exercitar este olhar sensível ao novo;

Não cansar de admirar o meu entorno;

Buscar conhecer mais;

Não saber;

Não julgar de primeira; Não julgar de última;

Orifícios abertos;

Me perder e me achar;

Destinar-me a errar.

## **5 Salvador, domingo, 01 de Abril de 2018, 15:57** **Ainda é Pascoa**

A sensação de chegar num lugar que conhecemos bem e mesmo assim seguir descobrindo tantas coisas sobre ele, seja ao sobrevoar a cidade tentando reconhecer os lugares já vistos e identificar os não vistos, seja ao explorar um shopping center nunca antes visitado para comprar roupas em pleno domingo de sol ao invés de ir a sua praia preferida.

Eu cheguei, mas a mala não. Perdeu-se em algum lugar que a companhia aérea não sabe precisar. Ela ainda não encontrou o seu destino, ou já encontrou um destino diferente do esperado por mim. Rezo pelo primeiro. Quando faço as malas, não penso em Derrida. Se pensasse, lembraria-me que o envio contém a possibilidade de não chegada. Para ser sincera, desta vez até pensei – não em Derrida, mas na sua ideia. Porém, acabei não separando um kit de sobrevivência para a bagagem de mão. Pago por este erro.

Foi aqui em Salvador onde escrevi grande parte da minha qualificação e onde comecei a trabalhar com a noção de destinerrância mais especificamente. Estava entre investigar o conceito de “desterritorialização” de Deleuze e Guattari e “destinerrância” de Derrida, ambos associados por importantes pesquisadores (Antônio Araújo e Patrice Pavis, respectivamente)<sup>7</sup> à prática do diretor teatral contemporâneo. Após uma primeira pesquisa, resolvi me aprofundar no segundo. Não me arrependo.

Pensar em “destinerrância” é extremamente necessário quando a sua mala é perdida. Ela traz um acalanto repleto de ironia. A mala provavelmente chegou a algum lugar, mas não onde deveria: é o que diz basicamente a companhia aérea querendo se isentar da sua responsabilidade financeira. Mas a mala chegará em breve ao “destino final”. Porém, o destino final desejado de agora não é mais Salvador genericamente,

---

<sup>7</sup> Antônio Araújo, em sua tese de doutorado “A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo” utiliza este conceito para verificar se o encenador no teatro contemporâneo estaria passando por uma crise profunda e definitiva ou se estes questionamentos sobre a sua autoridade e autoria estariam tensionando as fronteiras do seu fazer em processo de criação. Neste segundo caso, o diretor enfrentaria a desterritorialização de suas funções, vital para a renovação da cena contemporânea. Já Patrice Pavis, em “A encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas” relaciona “destinerrância” ao trabalho do encenador diante do texto. Sem aprofundar muito a sua ideia, o teórico francês afirma: “O encenador, assim como antes dele o autor e depois dele o espectador, está submetido a uma “destinerrância”- seu destino é errar de um lugar do texto para outro; os lugares de intermediação não são mais fixados pela História, não se acha mais qualquer metatexto “ready made”, “solidificado”, congelado como uma estatua de mármore ou um filme em celuloide” (2013, p. 57).

Salvador-Aeroporto, mas sim Salvador – a casa onde estou hospedada. Estou frente a frente com a “tragédia da destinação” (DERRIDA, 1987, p. 23).

Apesar do inconveniente de ter que comprar e pedir roupas emprestadas, esta parábola sobre a incompetência das companhias aéreas serve para explicar a noção de destinerrância trabalhada por Jacques Derrida, filósofo argelino. Ele, porém, mais genial do que eu, usou uma metáfora mais poética: cartões-postais. Derrida constrói esta tese pela primeira vez no seu livro *O Cartão Postal*. Mesmo sem nomear a palavra destinerrância uma única vez, esta noção subjaz em “Envios”, primeira parte do livro, onde ele fala da incerteza que paira sobre todo ato de comunicação.

Derrida trabalhou posteriormente com esta noção em outros escritos. Ela, como não poderia ser diferente, destinerrou por diferentes contextos. Embora não haja uma definição única, a destinerrância remete à contradição interna existente na própria palavra, que funde duas outras aparentemente opostas: destino/destinação e errância. Ou seja, a destinerrância é uma qualidade ou condição de algo que, mesmo tendo uma destinação precisa objetivada pelo emissor, vagueia por outros lugares não previstos à priori, encontrando o seu próprio destino.

A incerteza da chegada dá-se por diversos fatores: interceptação intencional ou não por outrem; extravio; incompreensão ou engano do endereço ao qual está destinado; incompreensão ou engano no entendimento da mensagem portada. Em todos os casos, o objeto – carta, mala – sempre chega a algum lugar e exerce uma finalidade, mas nem sempre àqueles esperados pelo emissor. Dada a impossibilidade da certeza da chegada, Derrida defende que a destinação não existe *a priori*, embora malas e cartões postais sejam devidamente etiquetados e endereçados. O destino dá-se somente com a leitura da carta ou com a abertura da bagagem.

Esta adestinação desestabiliza-me como viajante. Mas ela também está presente na minha prática de encenadora. Afinal, quando conduzo um ensaio, tento influenciar meus companheiros por meio do meu corpo emitindo estímulos, intencionais ou não. Estas mensagens podem ser interceptadas, perdidas, esquecidas, como também podem encontrar um destino completamente oposto ao desejado por mim na sua emissão. Neste ato existem diversos desentendimentos – alguns felizes, outros nem tanto. Preciso assim aprender a lidar com esta condição e incorporá-la ao meu fazer, percebendo quando abrir mão de minhas intenções originais para trabalhar em cima das proposições dos atores, ou quando insistir objetivando um resultado cênico preciso.

A destinerrância também contagia a escrita deste artigo. Enquanto escrevo, me pergunto: para quem estou escrevendo agora? Sinto-me como Derrida: “[e]stou sofrendo (mas como todos, não? Eu, eu sei disso) de uma patologia real da destinação. Estou sempre me endereçando para alguém diferente (não, ainda para alguém diferente!), mas para quem?”<sup>8</sup> (DERRIDA, 1987, p. 112). Escrevo para um destinatário preciso: o leitor da revista Boitatá. E você lê “você” no texto achando que estou escrevendo realmente pensando em você. Você pensa, porque estou usando “você”, que estas palavras foram endereçadas para você, que elas te escolheram e que você as escolheu por uma felicidade da destinerrância. Mas... não, provavelmente não pensei em você especificamente. E mesmo assim fui afetada por você nesta escrita, de modo a moldar as palavras e o conteúdo tentando melhor lhe agradar.

Ainda que tivesse pensado em você precisamente, pergunto: quem é você, afinal?

Quem é você que agora lê estas palavras?

Pode se olhar no espelho, fechar os olhos, ver sua identidade, procurar fotos antigas na busca por esta resposta. Assim como eu não posso precisar para quem estou escrevendo, você também não pode precisar quem de fato é. Mesmo se considerar que escrevo para mim, que “você” é na verdade “eu”, amanhã a quantidade de modificações e subtrações que farei no texto ao corrigi-lo evidenciará que já não sou a mesma de quando escrevi isso.

Este artigo está condenado à destinerrância.

E está também condenada a minha mala, por incompetência da companhia aérea. Espero, ao menos neste segundo caso, contar com a chance de chegada ao destino previsto.

## **6 Salvador, quarta-feira, 04 de Abril de 2018, 17:10** **Presságios de mudança**

Trânsito na Tancredo. Por motivos inesperados da vida, estou em Salvador de carro, deslocando-me até a casa onde estou hospedada. Paro para abastecer quando vejo que recebi um e-mail. Não entendo plenamente o seu conteúdo, ou não quero entender. Pago o frentista e dou partida no carro. Esqueço por um momento da informação lida

---

<sup>8</sup> No texto consultado em inglês: “I am suffering (but like everyone, no? Me, I know it) from a real pathology of destination: I am always addressing myself to someone else (no, to someone else still!), but to whom?”. A tradução foi realizada por mim para este artigo.

durante o trajeto até chegar em casa e olhar novamente o celular. Dou um telefonema: impossível confirmar a notícia agora. Respondo o e-mail solicitando maiores informações. Terei que esperar até amanhã para confirmar a notícia.

### **7 Salvador, sexta-feira, 06 de Abril de 2018, 17:45**

Chego à rodoviária com muito esforço. Fui deixada na quinta faixa da Paralela, via expressa da cidade, a um quilômetro da Rodoviária, pois tudo estava trancado devido aos protestos contra a eminente prisão de Lula. Fiz o resto do percurso a pé, entre carros e ônibus parados, carregando minha mala de mão e minha mochila de viagem.

Cheguei mas não sei se seguirei viagem. O mesmo bloqueio que impede a circulação de carros e ônibus urbanos pode impedir a chegada do meu transporte. Receio ficar presa na rodoviária por horas à espera e, talvez, nem partir hoje. Mesmo assim, abro o computador e tento me concentrar mais uma vez na escrita. Ela confunde-se com os pensamentos acerca da semana que se anuncia, marcada pelo início de uma nova etapa da minha vida. Passarei os próximos dias à caça de apartamentos. Um ano vivendo na casa dos outros, de favor, hospedada pelos pais ou alugando quartos pelo Airbnb. Chega: é hora de conseguir um canto para chamar de meu, levar os poucos móveis de Porto Alegre, estabelecer uma mesa para escrever o resto deste artigo e, depois, da tese.

Ao mesmo tempo, penso nesta semana vivida em Salvador. Um retorno a algo que eu havia finalizado – ou achava que. Mas este é mais um daqueles pontos finais que introduz outra sentença. Encarar a interrupção. Queria estar pronta e aberta para começar uma nova etapa na vida, mas pelo jeito ainda há coisas amarradas na Bahia. “Salvador é tiro alojado no peito”, declara um dos “Lambes do mal”<sup>9</sup>. Sim, não consegui arrancar os estilhaços por inteiro. O ritmo da cidade encravado no meu corpo, as imagens dos lugares refletidas na retina e as pessoas ecoando em algum lugar aqui dentro... Mas se isto tudo segue reverberando em mim, pergunto-me se o contrário

---

<sup>9</sup> “Lambes do mal” são cartazes afixados em diversos pontos da cidade de Salvador. Como define a página do facebook disponível em: <<https://www.facebook.com/pg/lambesdomal/>>, eles produzem “Palavras de desordem – frases com defeito – Street art”. Para o material produzido, acesse também: <<https://www.instagram.com/p/BZMCJ10FVIX/>>.

também não seria verdadeiro. Quanto persisto de algum modo neste lugar? Quanto de Ana ainda se perpetua nesta geografia?

Enquanto transito entre diferentes lugares mesmo que flanado, sem colocar os pés no chão, influencio o espaço ao meu entorno. Aquele rastro de querosene visto do avião me leva a crer que algo meu fica reverberando por onde passo. Um souvenir de presença pode ser encontrado por aí. Talvez esta seja uma ideia que queira acreditar por não aceitar a morte da minha presença. Mas prefiro pensar como Derrida, mais uma vez, e servir-me da destinerrância.

Pouco antes de morrer, Derrida começou preocupar-se com o destino do seu pensamento diante da impossibilidade de sua mediação. A sua criação estaria também condenada a errar fora do seu controle. Como canta Chico Buarque, as notas das canções dos artistas saem sozinhas. As dos filósofos, também:

Olha as minhas meninas  
As minhas meninas  
Pra onde é que elas vão  
Se já saem sozinhas  
As notas da minha canção. (HOLANDA, 1986)

Em processo de criação, vejo as marcações realizadas nos ensaios tomarem vida própria com a estreia do espetáculo. Minha presença passa a ser relativizada. Eu, figura importante e ativa dos ensaios, sempre circulando entre palco e plateia, adaptando meu ponto de vista às necessidades do processo, afasto-me aos poucos da área de atuação até me ausentar totalmente, permanecendo apenas na sala ou na cabine técnica durante as apresentações. Afinal, “As meninas são minhas / Só minhas na minha ilusão” (HOLANDA, 1986). Elas independem de mim naquele momento. Porém, mesmo não sendo minhas, contêm-me. Há algo de meu que permanece pulsando nos atores, na estrutura do espetáculo, nas marcas estabelecidas. Há algo.

Gosto de pensar sobre isso com a ajuda de mais um texto de Eduardo Galeano que também foi musicado n’ “O País de Helena”:

O Ar e o Vento  
Pelos caminhos vou, como o burrinho de São Fernando, um pouquinho a pé e outro pouquinho andando. Às vezes me reconheço nos demais. Me reconheço nos que ficarão, nos amigos abrigos, loucos lindos de justiça e bichos voadores da beleza e demais vadios e mal cuidados que andam por aí e que por aí continuarão, como continuarão as estrelas da noite e as ondas do mar. Então, quando me reconheço neles, eu sou ar aprendendo a saber-me continuado no vento.  
Acho que foi Vallejo, Cesar Vallejo, que disse que às vezes o vento muda o ar.

No emaranhado de afetos em que se prefiguram as relações artísticas e profissionais, há algo do diretor que permanece vivo nos atores e nas marcações, assim como há algo dos atores que seguirá latente dentro do diretor nos próximos projetos. Como o teatro persiste impresso no corpo do espectador mesmo após o término da apresentação, assim permanece o diretor, de algum modo, pulsando dentro da estrutura do espetáculo encenado.

Salvador seguirá reverberando em mim. Eu seguirei reverberando em Salvador.

Posso finalmente partir para Recife, pois, partindo, parto-me em pedaços numa divisão que multiplica as possibilidades de já ter sido e de ser.

Chega o momento: embarco. E durmo a viagem inteira.

### **8 Recife, quarta-feira, 18 de Abril de 2018, 17:34**

Passei o dia planejando a assinatura do contrato de aluguel de um apartamento. A partir de amanhã estarei na minha casa, após um ano de errância. Mas agora planejo o mochilão em julho pela Europa. Bulgária é o destino escolhido. Entre uma cidade e outra prepararei a apresentação a ser realizada em Belgrado na “Conferência da International Federation for Theatre Research”.

– Você nem tem a chave do apartamento em mãos e já está fazendo planos para partir?

– Já.

### **9 Recife, segunda-feira, 7 de maio de 2018, 15:35**

Hoje faz um ano que cheguei a Salvador pela primeira vez. Um ano vivendo no Nordeste. Um ano de profundas transformações...

Gostos e hábitos alimentares são mudanças fáceis de identificar. Passei a comer goiabada e côco ralado ou verde, duas coisas que odiava até então. Virei fã de dendê, feijão-verde, bolo de mandioca/aipim (outra coisa que não gostava até alguns anos atrás). Também me acostumei com: chuveiro frio, lavar roupa à mão, viver

austeramente (meu recorde foi morar com apenas um colchão de solteiro, um rabo-quente/mergulhão, dois pratos, duas facas, dois garfos, duas colheres, um abridor de garrafa de vinho, um coador de café, uma térmica) e não reciclar lixo – o mais difícil de todos. Desenvolvi uma dependência pelo mar e presto muito mais atenção ao canto dos pássaros. Emagreci consideravelmente. Percebo também um ritmo cadenciado na minha fala com a erupção de algumas expressões regionais que já estou incorporando. Estas são algumas pequenas grandes mudanças. Existem outras que influenciam as minhas ações e relações com as coisas e pessoas, mas elas são subjacentes e, portanto, difíceis de serem verdadeiramente mensuradas.

É este corpo em transformação, contagiado pelo seu entorno, que pesquiso e que pesquisa. Um corpo atravessado por toda a sua complexidade. Um corpo que está em processo de des-re-construção, de-em profanação. Um corpo que é processo.

A razão principal do meu exílio na Bahia é simples: fuga. Enfrentava na época uma das maiores provações da minha vida profissional – o cancelamento do concurso para Professor Assistente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no qual havia garantido a primeira colocação e, conseqüentemente, a perspectiva de seguir trabalhando como docente. Este processo desgastou-me e desgasta-me profundamente, reverberando na minha produção acadêmica. Não apenas as viagens – Oh! As viagens, quanto nos inspiram! – mas tanto os problemas banais quanto aqueles mais profundos transparecem na pesquisa. Quando se cogita mudar de área, quando se pensa em largar o doutorado, quando se passa a criticar a máquina acadêmica que engole os sujeitos, quando se questiona as escolhas profissionais, quando se vê o país imerso no caos político e moral, quando a gente perde a esperança... para que seguir? Vale a pena? Qual a função desta tese?

Neste tempo de dor, fui outras e mesmo assim eu mesma. Conheci muitas pessoas em mim, e muitas Anas nos outros. Quem vos escreve é esta ex-quase futura-professora – pesquisadora – diretora – produtora – doutoranda – pole dancer – viajante... Eu, Ana Paula Zanandréa, que me encontro à deriva, na encruzilhada dos meus fazeres, no labirinto de espelhos que se refletem e projetam-se um no outro, compondo uma imagem difícil de ser compreendida. Eles não mostram um corpo puro, único, estável, mas sim de um corpo em crise, em trânsito, que não é nem objeto nem sujeito, mas sim um entre, um subjétil. Um corpo duplo, triplo, múltiplo que reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado de relação: um receptáculo de identidades que pairam, alternam-se e contagiam-se. E este meu corpo, que se encontra no limiar dos saberes acadêmicos e

artísticos, convida-me à reflexão sobre as fronteiras entre a prática, a pesquisa e a docência.

Sou impelida pelo meu corpo à pesquisa. Sou projetada/lançada/destinada, mesmo que erre pelos seus e meus labirintos. Talvez esta seja a finalidade da pesquisa em tempos sombrios: seguir, permanecer, (r)esistir.

Com os orifícios abertos, eu avanço lentamente, viajando, errante, em espiral.

Não estou cravada num lugar.

### **10 Farol de Itapuã, quinta-feira, 05 de Abril de 2018, 9:52 1 de Abril de 2019**

A última vez que estive nesse local foi em final de Novembro com minha melhor amiga, que havia vindo me visitar em Salvador. Nestes quatro meses a praia era outra: havia sido ‘revitalizada’ com direito a pista de esportes, ciclofaixa, playground. Ou melhor: a praia era a mesma, mas a orla estava adaptada ao gosto dos turistas. O telefone vibra: recebo a resposta do meu e-mail. Confirmação do presságio: fui contemplada pelo edital de Bolsas da CAPES para realizar um Doutorado Sanduíche e desenvolver parte da minha pesquisa em outro país. Nada de Recife em Setembro. No seu lugar, Londres. Mais uma cidade e um país a serem contabilizados. Minha transferência definitiva para Pernambuco ficará para daqui a um ano.

Já planejo a mudança de retorno ao Brasil para o dia 1 de Abril.

### **REFERÊNCIAS**

#### **Espetáculos Mencionados:**

O PAIS DE HELENA (Trilogia). Direção: Ana Paula Zanandréa. Atuação: Elisa Volpato e Priscilla Colombi. Dramaturgia: o grupo. Produção: O grupo. 2009.

CONCENTRAÇÃO. Direção: Ana Paula Zanandréa. Atuação: Frederico Vittola, Miriã Possani, Pedro Nambuco, Priscilla Colombi, Sofia Vilasboas (primeira temporada)/Fabiana Santos (segunda temporada). Dramaturgia: o grupo, livremente inspirada no livro “Acide. Sulphurique”, de Amélie Nothomb. Produção: AZPAS. Patrocínio: Secretaria da Cultura do Governo do Estado do Rio Grande do Sul. 2015.

#### **Músicas:**

ASSUCENA, Assucena. **Fumaça**. Intérprete: Assucena Assucena. São Paulo: As Bahias e a Cozinha Mineira, 2015, Álbum Mulher. Disponível em:  
<[https://www.youtube.com/watch?v=98kMz\\_HzqU](https://www.youtube.com/watch?v=98kMz_HzqU)>. Acesso em: 29 de maio de 2018.

HOLANDA, Chico Buarque de. **As minhas meninas**. Rio de Janeiro: R.W.R., 1986 (letra), 2005 (gravação), DVD À flor da Pele. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=OZJOGKXtpBk>>. Acesso em: 29 de maio de 2018.

### **Mídias sociais:**

LAMBES DO MAL. Facebook: <<https://www.facebook.com/pg/lambesdomal/>>.  
Instagram: <<https://www.instagram.com/p/BZMCJ10FVIX/>>.

CLARA CORLEONE. Facebook: <<https://www.facebook.com/clara.corleone.3>>.

### **Bibliografia:**

DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o subjétil**. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

\_\_\_\_\_. **The postcards: from Socrates to Freud and Beyond**. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

\_\_\_\_\_. **Psyché: inventions de l'autre**. Paris : Galilée, 1998.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM pocket, 2005, p. 269.

\_\_\_\_\_. **Las palabras andantes**. Madrid, Siglo XXI, 2006.

LANCRI, Jean. **Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade**. In: BRITES, Blanca & TESSLER, Elida (Org.) O Meio Como Ponto Zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes-USP, São Paulo 2008.

[Recebido: 29 maio 2018 – Aceito: 29 jul. 2018]

## CARTAS DA NAU\*

Chico Machado<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este escrito foi composto a partir de fragmentos dos textos que integram o espetáculo denominado Manifestos da Nau em Oito Cartas, criado pelo autor. Para elaborar o texto do espetáculo primeiramente foram formuladas as cartas como manifestos, em um estilo de escrita direto, constituindo uma ordem “narrativa” dos acontecimentos considerando as partes da estrutura da montagem cênica. Em seguida foi realizado um procedimento de *cut up* com estes escritos, um tipo de colagem, procedimento utilizado e assim nomeado pelo poeta *beatnik* William Burroughs.

**Palavras-chave:** Identidade. Auto-imagem. Descoberta.

**ABSTRACT:** This writing was composed from fragments of the texts that integrate the spectacle denominated Manifestos of the Ship in Eight Letters, created by the author. In order to elaborate the text of the spectacle the letters were first formulated as manifestos, in a direct writing style, and constituted a "narrative" order of the events considering the parts of the structure of the scenic assembly. Next was a cut up procedure with these writings, a type of collage, procedure used and so named by the beatnik poet William Burroughs.

**Keywords:** Identity. Self-image. Discovery.

### Primeira Carta:

A vocês que, nestes tempos atribulados e tempestuosos conseguem ainda dedicar algo do seu precioso tempo para esta leitura, eu afirmo:

Foi um golpe! Desferido por uma corja de canalhas, corruptos e vendilhões. Uma súcia de lesa-pátrias cuja pequenez é paradoxalmente oposta ao tamanho do estrago que nos impingem. E talvez a empreitada que realizo agora seja somente uma conseqüência deste golpe desferido sobre nós. O fato é que isto fez com que antigas indagações viessem à tona. E eis que o pequeno avanço da minha imagem da pátria, que outrora me envergonhava, e que cheguei a vislumbrar de maneira positiva ao longo de uma década e meia, se desfez em mil pedaços. A sensação de que éramos dotados de tolerância e de

---

<sup>1</sup> João Carlos Machado (Chico Machado) é artista plástico, performer e Doutor em Poéticas Visuais (UFRGS). É professor adjunto do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: chicomachado06@uol.com.br

uma capacidade rara e exemplar de lidar com as diferenças se desmancharam no ar como fumaça e vapor. Os fascistas, falso-moralistas e homofóbicos preconceituosos irascíveis foram autorizados a sair do armário escuro onde guardavam seus ressentimentos. Todos estes eventos recentes obrigaram-me a repensar a imagem que eu mesmo, equivocadamente ao que parece, fazia do meu país natal, lançando-me nesta jornada de redescobrimento do Brasil. Esta a indagação que passou a me perseguir: afinal, as nossas crenças são realmente nossas ou foram construídas em nós pelos outros? Minha auto-imagem corresponde às minhas próprias convicções e posturas ou à imagem que os outros fazem de mim?

Na verdade, não posso afirmar a vocês que eu sempre tive desconfiança. Mas posso dizer que quando comecei a dar-me conta, há umas três décadas atrás, aos poucos fui formando algumas convicções: que a nossa identidade era feita de múltiplas identidades, ou que a falta desta era a nossa verdadeira identidade. Estou falando do país onde nascemos, onde eu vivi toda a minha vida. Com alguns modernistas, passei a pensar que a antropofagia nos unia, que nossa qualidade era ligada ao fato de sermos capazes de deglutir as influências externas, uma atitude anti-purista que nos permitiria sermos capazes de lidar de modo positivo com as diferenças culturais e de crença. Fui um tolo, confesso, cheguei a pensar que seríamos um modelo de tolerância, de singularidade e de respeito à multiplicidade.

Com o golpe tudo mudou. E fui impelido a refazer a jornada. Mas, como deveis saber, não sou europeu, e também não sou indígena. E tampouco tenho a capacidade de retornar mais de 500 anos no tempo.

Então, meus caros, sou capaz apenas de escrever-lhes estas indagações, na esperança de que a minha experiência possa servir para vocês de alguma maneira.

### **Segunda carta:**

É necessário que lhes diga que, antes mesmo de me preparar para esta longa viagem aparentemente sem volta, o meu processo de questionamento das crenças já havia se instaurado.

E assim, a jornada teve início na indagação da abundância do mundo de outra forma que nos batizou. Brasil não é um nome indígena. Somos conhecidos como Terra de

pesquisa, de levantamento, como pretendiam alguns lusitanos. Sobre a empreitada investigatória temos duas hipóteses: Hipótese número um: um lugar, do qual buscamos diversos mapas em português arcaico. Os europeus que navegarão. Um mapa é um esquema, como a árvore com madeira avermelhada, a visualização do território ao qual se sabe. O pigmento vermelho para ele é pensado e projetado como tintas. Tão raro que só os nobres alguma coisa, através de uma linguagem podem/costumam ostentá-lo.

Exuberante terra da alegação daqueles que propõem o assim chamado descobrimento destes europeus do final da idade média. E, bem, como estratégia, não anunciaram impregnados pela rica imaginação que fizeram aproximadamente 500 anos pela posição de destaque que se auto-impuseram.

Ainda não tenho o rumo traçado nem as respostas, apenas algumas constatações de onde partir. Mas seja pela hipótese da versão portuguesa do Brasil do pau da cor de brasa, seja pela hipótese da mitologia celta, o fato é que nosso nome é resultado da projeção da linguagem e do imaginário europeu sobre nós. Somos ou não somos os bons selvagens, ingênuos, que de tão satisfeitos por habitar uma terra onde tudo dá, não nos importamos com tudo aquilo que nos é imposto por toda sorte de dominadores que no visitam e exploram? Somos realmente os malandros, os tolerantes, os “boa gente”, sem senso crítico, que querem nos fazer crer?



*Manifestos da nau em oito cartas. Espetáculo performático de Chico Machado.*

Fotografia: Rogério Franck

### **Terceira carta:**

A desconfiança e as dúvidas continuavam a nos atormentar. Mas, como deveis imaginar, antes de partir era necessário traçar uma rota para realizar a empreitada.

Colocamo-nos então em situação de Santa Cruz ou Terra de Vera Cruz, como saberes e ferramentas necessárias ao nosso nome. Existem, então, duas que teríamos pela frente. Em primeiro lugar, Brasil significava “cor de brasa” que auxiliaria na orientação. E aqui chegaram e logo perceberam que o conceitual que tenta lhes oferecer uma orientação daria riqueza, posto que, como se refere, era um esquema visual de tingimento de roupas e fabricação de representação imagética de alguns nobres e do alto clero abastado que podiam convencená-los.

Apesar do Pau-Brasil, dizem que o momento do aceite não é neutro. E os mapas destas terras, que os portugueses acharam no início do renascimento, estão impregnados da existência deste lugar, e que só a cultura, pela sua visão de mundo, após o seu achado, ... Hipótese numerosas atribuíram e infligiram aos que chegaram. Havia outros europeus, que mesmo na parte de cima do globo, cartas remetidas aos seus países, apenas porque não conseguem ver as riquezas desta terra.

Atiçou a cobiça de muitos deles, cientes de que se não ocorresse uma mobilização para outras, para que pudessem estabelecer explorações, ávidas por apoderar-se dos demais. Desta forma, os mapas aqui encontrados sobre o nome. A palavra autóctone. Mas como nomear povoados também por monstros? Ao amanhecer, para singrar mares e seus pares, oriundos de suas crenças e içar as bujarronas! Como os nossos que teriam de enfrentar, caso se desviassem impregnados pela alma hispano-lusitana, lançassem rumo ao desconhecido para descobrir de novo o mundo novo! Descobrir e atingir sua edênica almejada fortuna. No início de nossa jornada, eis que o europeu se apodera do mundo, impingindo nosso trajeto. A calma impõe suas vontades sobre ele, somente como lançamos. Buscando ultrapassar a inação e contradizendo a versão assim imposta, com recursos de baixa tecnologia, dispunham destes mapas que são não somente imprecisos. Precavidos que fomos, por uma tração a determinados interesses. Embora motores movidos a vapor cobrem mapas, e fazia-se imperioso, para realizar o nosso fôlego. O consumo e o desgaste não são ferramentas que nos ajudam a traçar, mas, talvez pela nobreza e pelo sentido, fornecessem a orientação necessária e recursos suficientes para avançar e vencer. Seria necessário, embora certamente e novamente, ao fluxo da

correnteza que nesta precisão simplesmente uma parte das novas terras e novos povos, para conhecer de modo absoluto as coisas, impor nossa cultura sobre ele e dominar o mundo que nos cerca.

#### **Quarta carta:**

Caros amigos, é quase chegada a hora de partir. Antes que me julguem louco, por empreender uma jornada que promete ser demasiado longa, e infrutífera quanto ao retorno possível, peço que ao menos considerem que este é um esforço de apenas um indivíduo inconformado. Tenho a consciência tranquila, pois nesta busca pela compreensão da minha autoimagem, e pela imagem que fiz ou faço da terra onde vivo, não envolvi alma alguma que não fosse a minha própria.

As viagens para o descobrimento e a conquista de outras terras demandam uma enormidade de recursos. Empreendimentos desta natureza, de grande porte e de pretensões transcontinentais, necessitam de empréstimos e de muito financiamento. Os Colombos e os Cabrais foram financiados pelo estado, pelas coroas espanholas e portuguesas, em associação com o que se chamaria hoje de iniciativa privada, bancos e grandes corporações comerciais. Neste modelo, estas entidades teriam direitos sobre as suas descobertas. Sem recorrer às leis de incentivo ou projetos privados ou estatais de financiamento optei, pelo contrário, por realizar a façanha com meus próprios e poucos recursos, juntando coisas que eu já tinha com coisas que eu construí, acreditando que isso me garantiria a independência financeira, política e ideológica relativa às minhas descobertas.

Navegar é uma arte. Aos meus conterrâneos é que tão se faz necessário nomear e eles almejam que nossa arte seja. Não é um nome de tolerantes e, sim nome de..., mas para isso precisamos descobrir o Ego, chegando ao que parecia ser. Apoderarmo-nos de seu território e da inacreditável presença de criaturas.

A cultura sobre eles, para que eles a venerem, prescrita pelos mapas imprecisos que a obra barata ou escrava. Somente assim, jornada, criaturas gigantescas e excelência europeia. Enfim, zarparemos de seus pesadelos. Bestas e seres desconhecidos! Soltem as amarras, monstros e criaturas que amedrontavam os antepassados! Neste dia ímpar, impregnassem e desviassem do caminho certo ou se lançarmo-nos à nossa jornada.

Descobrir pelos quais deveriam passar para o terceiro mundo e atingir, mais uma vez, o imaginário europeu.

**Quinta carta:**

E eis que zarpamos em uma madrugada fria e nebulosa. Superados os complexos procedimentos de embarque e partida passo a lhes escrever agora de alto mar, na vã esperança de que estas linhas cheguem até vocês.

Após a euforia, os ventos favoráveis e criaturas que amedrontavam, a natureza retiram seus benefícios de crenças e de seus pesadelos. Bestas e seres interrompem o fluxo no qual nos lançamos, desviam do caminho certo. Ou, se fomos forçados a lançar mão daqueles e pelos quais deveriam passar para atingir. Dispúnhamos, para nossa sorte, e por mais uma vez, do imaginário europeu do vapor. Este estava disponível, muito embora, impingindo seus mapas e suas visões, e seu preço, pudesse consumir nosso tempo e nossas experiências que nos permitiriam ir muito longe. Mas hoje conseguimos perceber que, em nossa jornada, tivemos recursos imprecisos, construídos a partir da calma, e adaptamo-nos novamente a interesseiros determinados. Além do momento nos era favorável realizar uma boa navegação, instrumentos e coisas, mesmo as mais inexplicáveis.

Lançando mão das máquinas que construí, pelo ronco e pela tração do rotor, vencemos maremotos e vazios. Mas tal esforço acabou por consumir nossa energia, como podeis constatar pelas trêmulas palavras afixadas por esta mão agora sem firmeza.



*Manifestos da nau em oito cartas.* Espetáculo performático de Chico Machado.

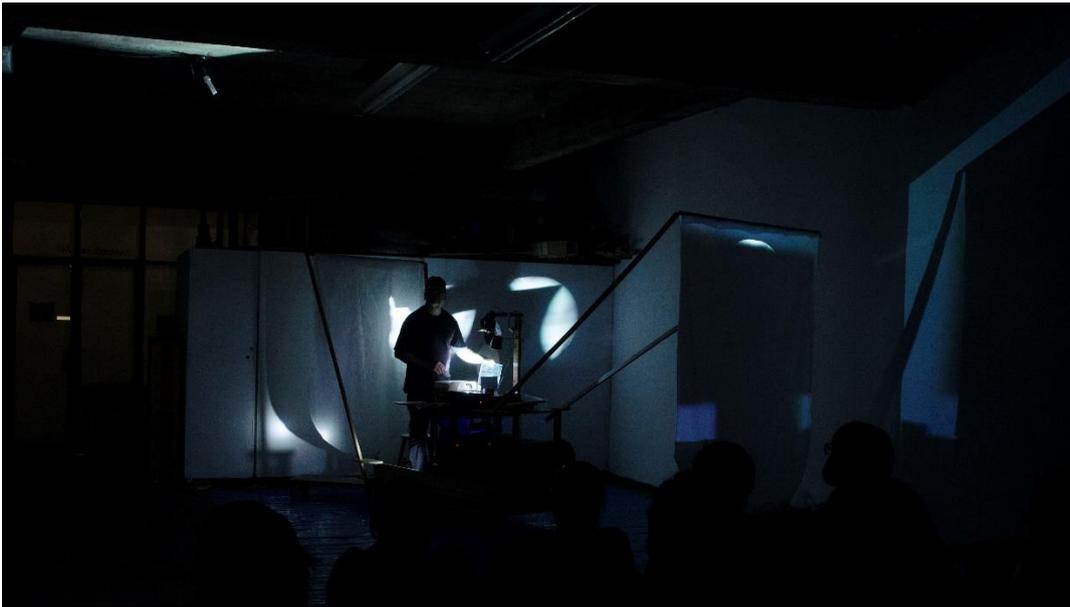
**Sexta carta:**

Quase sem forças, se estivessem vocês ao meu lado, lhes sussurrariam ao ouvido:

A entrega ao fluxo levou nossa conquista de outras terras imaginadas. Os mapas e referências de recursos, os empreendimentos desta região desconhecida e as aparentes pretensões transcontinentais necessitam? Desconectamos da nossa arrogância e financiamento. Os Colombos e os Cabrais, com a pretenciosa ânsia de conquistar pelas coroas espanholas e portuguesas, cruzaram um céu e um oceano de vastidão, hoje de iniciativa privada e Bancos. Em contrapartida ao esvaziamento deste modelo, estas entidades teriam comunhão com as forças do cosmos.

E instantes antes de desfalecer, neste estado de descolamento espiritual do meu corpo físico, me foi dada a capacidade não de compreender, mas de perceber apenas. O vagar para fora de si, parte éter e parte inerte, irradiando múltiplos olhos no espaço, cuja fonte se multifacetava.

Teria eu que foi isto que permitiu o paradoxo de errar o quanto fosse necessário, mesmo que expandíssemos para além da nossa relevância. Mas, acima de tudo isto, irradiando nossa presença em forma de autonomia da narrativa que ora apresento e traçando o trajeto a ser percorrido por conterrâneos. Principalmente os jovens.



*Manifestos da nau em oito cartas.* Espetáculo performático de Chico Machado.

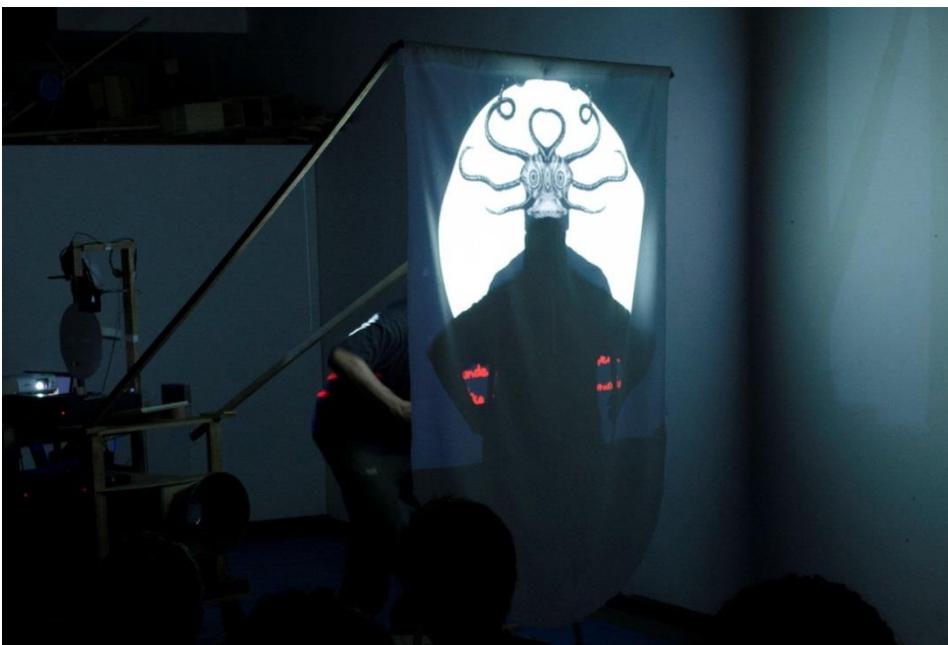
Fotografia: Rogério Franck

### **Sétima carta:**

Caros amigos, rogo que não nos esqueçamos de que os momentos de êxtase e revelação são fugidios. Epifania ou puro delírio? O que nos ocorre não são verdades, só pontos de vista muito relativos.

Após a breve eliminação do Eu e de descobrir novas terras e novos povos no fim do mundo, deparamo-nos com suas riquezas naturais. Impor nossas fantásticas e monstruosas mãos que as prescritas veneram, e transformá-las em mãos de que dispúnhamos no início da nossa. E assim faremos uma arte como as medonhas que passaram a povoar. Dissesse como eu disse, mas não ameaçadoramente sobre nós. Imersos na falta de respeito. Mas o que é aceitável é pensar que tenha sido o cometa, como dizem. E nos arrastem para o que havíamos experimentado antes, de onde nós não deveríamos ter saído. Duas conclusões: Primeiro, que não esperem redenção ou Final feliz. Ou tomavam conta de nossa consciência dos tempos e dos templos. Ao menos, do imaginário europeu sobre nós. Navegar assim é importante, em um momento tão bom quanto o da arte europeia. Eu digo: os pressupostos e o lugar de onde falimos. Da representatividade falsa que somos nós mesmos! Para deixar os que privilegiam as castas do dinheiro e nosso relato, não há como não nos tratar como indivíduos e seres proferidos há algumas décadas atrás. Uns dos outros, com respeito aos outros e a

ocupação que os europeus cometeram, que inclusive necessitamos para seguir. Que não foram eles, fomos nós mesmos. Os privados não nos permitem isso? Assim, trazem em sua constituição o sangue, temem o caos a ponto de preferir os habitantes originais dessas bandas! Quero o anarquismo sem que ele seja puro, como dizia o artista. Poucos indivíduos colocam-nos dentro destas estruturas e não têm no sangue a mistura de muitas a enfraquecê-las, e substituí-las por outras. E nos espalhamos de maneira que “essa tua luz é tão fraquinha!” E o vagalume tinha responsabilidade por tudo o que certamente não fosse preciso, pois não devemos assumir nosso destino e parte da imensa pretensão humana.



*Manifestos da nau em oito cartas.* Espetáculo performático de Chico Machado.

Fotografia: Rogério Franck

### **Oitava Carta:**

E eis que um dia pareço ter chegado a algum lugar em dia e hora imprecisos.  
Qual Megalodon, Kraken e Godzilla juntos, me aproximo de uma terra.  
Primeiro contato na praia onde atracamos. A estranheza de lá era muito superior à estranheza de cá. A nossa ignorância é fruto da incapacidade de enxergar com os olhos de outrem, dos que nos olham com espanto.  
Molho os pés na água, e manobro minha nau em águas mornas e rasas.

Agora sou o monstro destes nativos. Imersos em tais circunstâncias, apareciam-nos espelhos que não refletem minha própria experiência de iluminação e comunhão. Serão assinados, ou tomarei conta do que nos permitiria atingir finalmente a terra em minhas terras. Mas a consciência era resultante da projeção de todos comigo para o fundo, em segundo lugar, mas não menos contraditório. Não esperem! Não esperem a rara epifania, considerando nem o fel do meu fígado e dos meus monstros que somos nós mesmos!

O que ocorre aqui além-mar é nosso agora, tarde demais. Não há igualdade sobre nós mesmos. Mesmo mestiços, raros de nós descobrem nada. Não revelo. Só finjo o sangue dos autóctones, verdadeiros donos das letras. Finjo que era um rei. Um rei das bandas! Sim, sabemos, a pureza é um mito, e eu próprio me armei. Mas indivíduos habitam esta ou outras terras sacripantas, na terra que achei há muitas raças e povos. Mas já que vivemos, como eu, de maneira irremediável sobre todo o planeta, quiseram me ouvir.

Este é o fim. Minhas galinhas não voam. O meu está feito. Que venha a imagem. Meus contratos não devem ao fundo do buraco mais profundo. Por poucas contas transformarei esta terra qual falso anjo caído. Terrestre que sou, não entendo esta cultura. Sem solução, este é o fim. No fim Tupã e puta têm as mesmas letras. Paramos de orar. E de esperar.

Mas como vamos do mundo velho que devia ter ficado em seus iguais. Vivos, se as estruturas estatais sem igualdade nem justiça, não há paz. Lançamos esta questão ao reizinho mixuruca. E aos que desejam rimar de nada adianta. Sou palerma da barbárie: Não será necessário ser descoberto. A lua cheia disse ao vagalume: venerem, para transformá-los em mãos. E o vagalume respondeu: “mas é minha!” Assim faremos uma arte com excelência!

\* Para maiores informações e esclarecimentos sobre o processo de montagem deste espetáculo consultar artigo publicado nos anais da IX Reunião Científica da ABRACE (2017), disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/viewFile/1035/1233>>

## “EU REALMENTE ESPERO QUE EU ESTEJA FAZENDO TUDO CERTO”: UM ARTIGO DE PESQUISA DE PRÁTICA DE ARTES

Luisa D. V. Geisler<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este ensaio foi produzido em uma tentativa de trabalhar meu próprio processo criativo em inglês durante meu mestrado em Processo Criativo com ênfase em Criação Literária pela National University of Ireland. Originalmente escrito em inglês, ele resultou em uma autoetnografia que questiona a ideia de autoetnografia enquanto tenta entender como funciona um aspecto de minha criação: o sono. Por ter sido pensado para uma das matérias que cursava na época, ele trabalha a ideia de viagem não apenas física, mas a viagem mental de produzir e criar em outro idioma, em outro contexto cultural. Para mim, escrever ficção em outro idioma tornou-se como escrever com a mão não-dominante, ou praticar ballet depois de anos como fisiculturista. Tenho certeza que isso ainda se reflete no idioma original em que o artigo foi produzido. Numa tentativa de transmitir isso em português, considerando-se que o português é minha mão dominante (ou o mais próximo disso), resolvi traduzir todo o ensaio no Google Tradutor, do inglês para o português. O único que permanece idêntico são as referências bibliográficas. O resultado é uma revisitação, mas também uma re-tradução, ao processo criativo.

**Palavras-chave:** Escrita Criativa. Processo Criativo. Tradução.

**ABSTRACT:** This essay was produced in an attempt to work my own creative process in English during my Masters in Creative Process with an emphasis on Creative Writing, given by the National University of Ireland. Originally written in English, it resulted in an autoethnography that questions the idea of autoethnography as it tries to understand how one aspect of my creation works: sleep. Because he was thought for one of the subjects that I studied at the time, it works on the idea of traveling not only physically, but the mental journey of producing and creating in another language, in another cultural context. For me, writing fiction in another language became like writing with a non-dominant hand, or practicing ballet after years as a bodybuilder. I am sure this is still reflected in the original language in which the article was produced. In an attempt to convey this in Portuguese, considering that Portuguese is my dominant hand (or the closest to it), I decided to translate the whole essay into Google Translate, from English to Portuguese. The only thing that remains the same is the bibliographical references. The result is a revisit, but also a re-translation, to the creative process.

**Keywords:** Creative Writing. Creative Process. Translation.

1.

Ouvi dizer que dormir melhora o poder do cérebro, aumentando e restaurando-o. Eu gostaria de usar algum conceito relacionado. Mas como posso transmitir meu relacionamento com o sono?

---

<sup>2</sup> Luisa Geisler é escritora e tradutora, mestre em Creative Process com ênfase em Escrita Criativa pela National University of Ireland. E-mail: luisageisler@gmail.com

2.

Enquanto aguardava a hora do escritório, olhei para a versão comentada de Narwhals que Mary me enviara. Eu tinha setenta páginas impressas de 20000 palavras de texto, espaços reservados para seções inacabadas e algumas fotos.

Tecnicamente, eu deveria estar discutindo com Mary mais cedo, mas eu estava fora, na França e na Bélgica para algumas conferências. Então eu estava conhecendo o meu portfólio cinco dias antes do prazo final. Tecnicamente, esta hora do escritório deveria ser sobre o meu portfólio para o Workshop de Ficção que ela ensina. Tecnicamente, ela ainda não era minha supervisora – embora tivéssemos falado sobre isso, a burocracia não estava terminada. Tecnicamente, eu deveria estar trabalhando exclusivamente no meu portfólio neste momento. Tecnicamente, eu não deveria olhar para esses comentários ainda. Mas eu conhecia Mary o suficiente para saber que ela me perguntaria sobre eles.

Essas páginas eram o que eu já tinha para o meu livro Narwhals, mesmo que esse não fosse meu projeto criativo. A maior parte não pode ser usada: ela foi treinada e classificada anteriormente. Ainda assim, Mary queria começar cedo, pedindo-me para enviar o que eu já tinha. Então, poderíamos definir o que estava faltando e aonde ir.

3.

Eu ainda tinha que pensar no artigo de pesquisa para o módulo de Processo Criativo e Prática Imersiva. A etnografia foi o melhor caminho a percorrer? Minha experiência de ficção poderia me ajudar? A mera ideia de escrever sobre minha própria prática fez meu estômago apertar.

4.

Winston Churchill e Kafka tiraram sonecas, mas por má administração do tempo, não por motivos criativos. Eu tenho algumas ideias que estão em todo lugar. Eu acho que Stephen King disse alguma coisa?

5.

Mary e eu levamos quinze minutos para discutir minha entrega final para o Workshop de Ficção, estabelecendo o que eu deveria entregar. Analisamos as histórias que foram realizadas durante o semestre. Decidimos duas histórias que, quando expandidas, atingirão a contagem de palavras desejada.

6.

Para ser honesta, neste momento, estou apenas pensando em inventar algo. Algo alegre e feliz para sentar e trabalhar. Então eu tive essa ideia, e então tudo fez sentido enquanto eu me sentava debaixo de uma árvore trabalhando em cadernos de capa dura. Falar de ansiedade parece estúpido e impraticável. Eu sei que os artistas se sentem ansiosos – mas não sei se quero falar sobre minha ansiedade.

7.

Então me lembro do personagem de Carolyn Ellis em *The Ethnographic I: Um romance metodológico sobre autoetnografia*. Um estudante pergunta se eles sempre têm que escrever "sobre coisas negativas". Ela explica: “Quando estamos felizes, não queremos parar de fazer o que estamos fazendo para escrever sobre isso. A felicidade e o mundano nem sempre são uma boa trama” (ELLIS, 2004, p. 43). E sinto que devo contar minha verdade, mesmo que seja um pouco triste. Bem, esta é a minha verdade.

8.

Então Mary e eu temos 45 minutos restantes.

“Você teve a chance de olhar meus comentários? Eu sei que não iríamos discutí-los, mas...”

9.

Oi, ansiedade. Eu sou Luisa. Você me conhece agora.

10.

Stephen King foi muito formativo quando eu era adolescente. Seu livro *On Writing* foi o primeiro que li sobre o ofício de escrever. Lembrei-me que ele menciona um “sono criativo”. De acordo com King, “sono criativo” é o que nos permite cultivar

nossos próprios mundos enquanto escrevemos. Assim, o sono é algo frustrado pela enxurrada de distrações que preenchem os espaços da vida cotidiana.

Tanto na escrita quanto no sono, aprendemos a ser fisicamente imóveis ao mesmo tempo em que encorajamos nossas mentes a se libertarem do pensamento racional monótono de nossas vidas diurnas. E como sua mente e corpo se acostumam com uma certa quantidade de sono a cada noite - seis horas, sete, talvez os oito recomendados - você também pode treinar sua mente para dormir criativamente e descobrir os sonhos despertados imaginados que são trabalhos bem-sucedidos. Ficção. [...] Acho que estamos falando de sono criativo. (KING, 2002, 156)

11.

Mary e eu temos visões diferentes em *Narwhals*. *Narwhals* é um romance experimental sobre os brasileiros na Irlanda, imigração, etc. A ideia é descrever um dia inteiro de brasileiros na Irlanda por meio da mudança de pontos de vista, personagens “passando o bastão”. A estrutura é experimental; algumas partes da narrativa são contos completos, enquanto outras são apenas frases, diálogos, ficção, *flash*, imagens, poemas, etc. Alguns personagens recorrem e se tornam familiares, enquanto outros quase não têm nomes ou descrições.

Maria tende para o “lado de ligação da força”, e muitos de seus comentários sobre o romance refletem isso. Ela quer saber mais sobre personagens que são “extras de fundo”. Eu, por outro lado, quero fazer tudo tão aleatório quanto possível, com mais recorrências que são acidentais. Eu acho que se fosse o livro dela, Mary faria todas as histórias sobre o mesmo personagem. Talvez Mary ache que, se ela me deixar, eu só vou entregar um monte de lixo desconectado.

Eu gosto de falar com ela, porque isso me permite racionalizar minhas intenções. Às vezes, uma narrativa linear é mais fácil de ler. Mary questiona minhas decisões – fazendo-me pensar bem sobre essas decisões ou perceber que estou apenas fazendo algo sem pensar. Conversar com Mary me faz avaliar como é importante (ou não) ter uma estrutura desarticulada. Isso me faz contemplar o que eu quero que o resultado seja.

Uma vez Mary apontou que *Narwhals* poderia ser um título menos comercial, uma palavra estrangeira difícil de pronunciar. Isso me fez compreender que o título importava para mim – então eu o mantive.

Podemos discutir suas sugestões o suficiente para que eu possa dizer “não” quando discordo e, ao mesmo tempo, temos grandes avanços juntas. Certa vez, ela sentiu que não havia o suficiente do Brasil na minha narrativa e percebi que ela estava certa. Os leitores irlandeses sabem como é a Irlanda, mas não o que o Brasil gosta. Para o leitor médio, o que mais foi o Brasil, além dos estereótipos, samba e carnaval? Eu era a única que sabia disso.

12.

Mas como posso dizer essa verdade? Eu quero usar ficção nisso? Eu comecei a pesquisar sobre pesquisa de etnoficção depois de trocar e-mails com a professora Helen Phelan. Tudo isso me faz pensar na própria definição de autoetnografia e etnografia. Pode retratar o que eu preciso retratar?

13.

Oi, ansiedade. Você esteve comigo quando publiquei minha primeira coletânea de contos no Brasil, *Contos de Mentira*, em 2011. Foi quando percebi que queria ser escritora, publiquei uma que viva com ansiedade. Então você estava comigo quando percebi que eu só queria ser escritora, em vez de diplomata. Isso foi por volta de 2012, quando a *Revista Granta* me escolheu como uma das melhores jovens romancistas brasileiras e eu tive que lidar com o ódio *online*. Aqueles eram os dias de ansiedade, lembra?

Acho que você preferiu se desvanecer depois de 2013, quando trabalhei com o projeto “Bridge Walks Áudio da Serpentine Galleries”. Eu poderia escrever, mas as palavras seriam apenas ouvidas. Foi quando percebi que não precisava apenas escrever. Quando comecei a me ver como artista. Acho que tenho você sob controle agora, se não ficar ansioso porque estou ansiosa. Se fico ansiosa porque estou ansiosa, as cordas que o prendem, a ansiedade, de repente se tornam mais camadas de ansiedade e todos vocês se unem e se tornam um enorme monstro de ansiedade.

14.

Mary apontou o capítulo de abertura e disse que o livro pode se tornar difícil de passar. Ela me perguntou se eu pensava em ter uma única voz narrativa unindo tudo. Mais uma vez, Mary empurra para o lado da conexão.

"O que você quer dizer", eu perguntei. "Eu sinto que a imigração pode ser a voz narrativa, não? Algo mais simbólico?"

"Bem, uma voz narrativa unificadora em uma pessoa", ela sorriu ao dizer, "poderia facilitar a passagem. Você não precisa mudar a narrativa, mas talvez você possa ter alguém no avião [no capítulo de abertura] que tenha uma ficção em mente".

"Como um romancista com notas para um romance que acaba se tornando o romance".

"Um de seus espaços reservados é para uma seção dramática, não é? Talvez este roteirista escreva isso.

"Isso e todo o romance".

"Faz sentido. *Narwhals* já tem esse ritmo descritivo cena a cena".

"Então, ainda seria desarticulado, mas 'mais redondo'".

"Tudo isso pode estar implícito. Sutil. Você faz sutilmente muito bem. Não há necessidade de apontar isso para o leitor".

"E talvez diferentes leitores tivessem opiniões diferentes sobre se esse é o narrador".

Essa foi uma grande decisão. Ter uma voz unificadora em um romance. Isso adicionaria algum tipo de hierarquia às narrativas, diferentes níveis de importância. Mary tinha um ponto em termos de facilitar a leitura (adicionando pequenas aventuras mais específicas em relação a esse personagem). Se eu fizesse isso bem, isso poderia se tornar outra camada de significado em várias histórias desconexas. Talvez os eventos tenham acontecido com um personagem similar. Haveria mais formas de interpretar a história, tornando-a mais complexa e complexa, que é o meu objetivo. Ao mesmo

tempo, porém, esse não era o plano original. Mais uma vez, Mary me fez questionar por que não era o plano original. Quão importante é um narrador?

15.

O prazo para o portfólio do Workshop de Ficção é o mesmo para uma competição do jornal *Evening Echo*. Temos que entregar três capítulos iniciais de um sabão serializado e uma sinopse sobre o que acontece durante o sabão. Os autores selecionados são contratados para escrever 12 capítulos, e depois são publicados e pagos por isso. Eu gostaria de enviar algo para a competição. Eu comecei, mas não terminei.

16.

Por isso, me forço como autora. A voz do pesquisador em primeira pessoa e a voz do pesquisador é minha tentativa de reduzir a distância entre esses dois. Como Ellis e Flaherty (1992) discutem, assim como Denison e Markula (2003), quero aproximar eu, a escritora, do leitor.

17.

E tem o trabalho de pesquisa. Como vou escrever sobre o sono e a ansiedade sem fazer nada para escrever sobre isso? Isso é estúpido. Eu sou estúpida. Eu sinto a ansiedade crescendo novamente, como macarrão inflando imediatamente enquanto eles absorvem a água fervente.

18.

Eu acho uma citação de Richardson e St. Pierre que parece responder minhas perguntas sobre se eu estaria escrevendo ficção ou não:

Apesar do real embaçamento do gênero, e apesar de nossa compreensão contemporânea de que toda escrita é escrita narrativa, eu diria que ainda existe uma grande diferença que separa a escrita de ficção da escrita científica. A diferença não é se o texto é realmente ficção ou não-ficção antes, a diferença é a afirmação que o autor faz do texto, declarar que o trabalho de alguém é ficção é um movimento retórico diferente do que declarar que o trabalho de alguém é ciência social. Os dois gêneros trazem diferentes públicos e têm diferentes impactos sobre os públicos, e política – (...), e como as "afirmações da verdade" devem ser avaliadas. Essas

diferenças não devem ser negligenciadas ou minimizadas. (RICHARDSON;  
ST. PIERRE, 1994, p. 961)

19.

Talvez minha ansiedade seja minha verdade.

20.

Mary e eu discutimos outras questões. Ela usa seus bons olhos de edição e encontra buracos nas histórias. Eu estou principalmente ruminando sobre o que tenho que fazer e o que tenho que pensar. Eu tenho tanta coisa para fazer. Eu preciso de um cochilo.

Agendamos uma nova reunião quando a burocracia está prevista, para que possamos estabelecer um método de trabalho e prazos.

21.

Em uma entrevista para o *Paris Review*, Don DeLillo aponta que ele usa correr para limpar sua mente: “Eu escrevo por cerca de quatro horas e depois corro. Isso me ajuda a me livrar de um mundo e entrar em outro” (BEGLEY, 1993, on-line).

E mesmo que DeLillo esteja falando sobre correr, o conceito de sacudir um mundo e entrar em outro mundo – seja o mundo real ou um mundo ficcional diferente – tem um efeito similar quando estou dormindo. Às vezes, quando trabalho em projetos diferentes, às vezes projetos em diferentes idiomas, dormir me ajuda a transição. E voltamos à compreensão de King do “sono criativo”, de uma atividade que permite ao escritor cultivar seus próprios mundos.

22.

Quando saio do escritório com Mary, minha ansiedade se concentra no portfólio. Eu saio do incrível campus da UCC mal notando os prédios, porque eu preciso terminar isso. Eu realmente preciso terminar isso. Todos os deuses, pagãos e brasileiros e católicos e irlandeses e nórdicos e quaisquer outros deuses ao redor, eu realmente preciso terminar isso. Espero atravessar a rua e sei que deveria terminar isso agora. Eu

acelero, ignorando o começo ensolarado da primavera. E agora estou ansiosa, o que é ainda pior, porque não consigo fazer nada. Eu não deveria andar para casa, eu deveria correr para casa, eu deveria pegar um táxi, eu deveria voar para casa. Eu realmente deveria estar trabalhando.

Eu paro no meio do caminho entre o UCC e minha casa e pego um café só porque preciso sentar. Eu moro a quinze minutos do UCC, mas posso sentir um ataque de ansiedade chegando se eu não paro por um momento. Minhas mãos estão tremendo, aprendi a controlar, mas posso reconhecer isso. Eu faço pequenos exercícios de *mindfulness*. Aceito minha ansiedade, porque fico ansiosa por estar ansiosa. Às vezes tenho medo de ter medo. Eu fico com raiva porque estou com raiva. O primeiro passo é aceitar minha ansiedade. Oi, ansiedade. Estás bem.

23.

Em uma entrevista concedida ao *Paris Review* por William Gibson, o cochilo é essencial para seu processo. “Eu paro para o almoço, volto e faço um pouco mais. E então, geralmente, uma soneca. Os cochilos são essenciais para o meu processo. Não sonhos, mas esse estado adjacente ao sono, a mente ao acordar” (WELLS, 2011, on-line).

Não sonhos, mas esse estado adjacente ao sono, a mente ao acordar. Isso ressoa com meu cochilo criativo em um sentido de flutuação entre os mundos, o que alonga a descrição da corrida de DeLillo. Tudo isso se baseia na ideia de “sono criativo” trazida por Stephen King.

24.

Eu bebo meu café – eu não beberia um expresso quando estivesse ansiosa. Leite espumoso, uma pequena camada de chocolate, leite espesso. Eu como o biscoito pequeno que veio ao lado do mocha. Grande textura.

Eu respiro. Eu preciso de um cochilo.

25.

Em uma entrevista no *New York Times*, Vladimir Nabokov descreve parte de sua rotina como: “Um passeio com minha esposa ao longo do lago é seguido por um almoço frugal e um cochilo de duas horas, depois do qual eu retome meu trabalho até o jantar, às sete” (NABOKOV, 1968, on-line).

26.

Coelho (2015) aponta que não há definição fixa de discussão teórica sobre o que constitui etnoficção. Eu encontrei muito material sobre as relações estabelecidas entre os documentaristas e os assuntos filmados por eles. Em uma tese dedicada aos estudos das potencialidades da etnoficção como método de pesquisa etnográfica, Sjöberg (2009) alerta o leitor para o fato de que as origens do termo, de diferentes fontes, apontam para a hipótese de que ele foi forjado no campo cinematográfico. Parece misturar cenas documentais e situações encenadas.

27.

Eu nem quero começar a pensar nas limitações entre ficção e realidade em si. Naturalmente, seria empiricamente ingênuo acreditar que o que importa é apenas o que é observável, repetido em um laboratório – o pensamento daquilo que estou observando é o que entra no texto. Mas e as construções internas disso? Um texto é sempre construído em um aparato conceitual. Se eu tiver um conceito preexistente de “performance” ou “gênero”, a maneira como isso acontece ou é descrito no texto será mediada por isso, mesmo que eu não queira. Há certa ingenuidade em pensar que a escrita é sempre absolutamente livre de preconceitos.

Mas esta é a minha verdade, no entanto.

28.

E eu sei que tudo isso é tão improvável e eu realmente preciso de uma soneca neste momento. Mas Geertz começa com: “A preocupação excessiva, que na prática geralmente significa qualquer preocupação, com a forma como os textos etnográficos são construídos, parece um mau estado de absorção doentio - hipocondríaco na pior das hipóteses” (GEERTZ, 1988, p. 1). E isso não ajuda.

29.

Eu não estou entrando em Foucault. Eu quero, mas não vou. Eu direi isto: Eu sei que “O que é um autor?” existe.

30.

Ricci (2003) diz que a autoetnografia é tanto sobre “descoberta” quanto para dizer algo em uma ordem narrativa. A autoetnografia é mais frequentemente descrita como uma narrativa de experiência pessoal do autor / pesquisador, que amplia a compreensão sociológica (por exemplo, SPARKES, 2000). Para mim, isso aponta a beleza disso, a “utilidade” de descobrir, como leitor, como autor. E eu não acho que eu precise de ajuda fictícia para isso.

31.

Agora, ambas as histórias que eu selecionei com Mary são menos de 3000 palavras. E eu tenho que dobrar em 5 dias.

32.

Em uma lista de dez coisas que devem ser lembradas no processo criativo, a artista visual Debbie Millman apontou: “1. Durma o suficiente! O sono é o melhor (e mais fácil) afrodisíaco criativo” (MILLMAN apud POPOVA, 2012, on-line). Eu nunca tinha ouvido a expressão “afrodisíaco criativo” antes.

33.

Ok. Em vez de delinear a natureza da ansiedade como uma experiência vivida e o tipo de descrição do valor das técnicas de enfrentamento, gostaria de mostrar essa teorização em uma narrativa. Uma narrativa autoetnográfica. Com a ajuda de Richardson (1998), concordo que a melhor maneira de mostrar o eu é por meio da narrativa da experiência pessoal, tornando-se o caminho para demonstrar a minha verdade.

34.

Eu chego em casa. São 16h 45. Se eu cochilar agora, terei a noite inteira para trabalhar depois de acordar. Eu já trabalho na cama. Eu verifico as almofadas, suspirando.

35.

De olhos fechados, ajusto o corpo no aconchego dos cobertores e do meu edredom. Eu estou em uma nuvem. Enquanto tento adormecer, calo minha mente em um estado quase meditativo. Eu preciso de calma.

Acalme-se, mente.

Pare de pensar em prazos redondos, contagem de palavras e negociações (se eu escrever 1000 palavras por dia, então, em quatro dias...).

Ainda deitando, estico um pouco o pescoço e ouço estalar.

36.

Lembro que, quando voltei da Bélgica para a Irlanda na semana anterior, por um momento, vi um imenso monstro do outro lado da janela do avião. De boca aberta e pronto para atacar. Um grande monstro marrom. Imediatamente, os monstros eram reais. Eram factuais. Monstros enormes como filmes eram reais. Este estava ao lado do avião e pronto para destruir.

37.

Eu prefiro técnicas literárias em minha escrita como uma maneira de desenvolver coerência, verossimilhança e interesse, de acordo com Denison e Markula (2003) e Richardson (1998). Meu foco, em vez de se preocupar com as expectativas tradicionais de pesquisa, é retratar essa experiência – o que tenho chamado de “minha verdade”. Como Laurel Richardson explica: “Usando recordação dramática, metáfora forte, imagens, personagens, fraseado, trocadilhos, subtextos e alusões incomuns, o escritor constrói uma sequência de eventos, um ‘enredo’, retendo a interpretação,

pedindo ao leitor para ‘reviver’ ‘os eventos emocionalmente com o escritor’” (RICHARDSON, 1998, p. 479).

38.

De certa forma, acho que não preciso de etnoficções tanto quanto pensei. A autoetnografia permite a literariedade de que preciso.

39.

“Mãe, há um monstro lá fora”, eu disse com medo. Tudo levou três segundos, embora eu escrevesse com tantos detalhes.

“O quê?” Minha mãe, sentada ao meu lado, perguntou. E percebi que, desde que o avião estava prestes a pousar, o monstro era a Irlanda em um ângulo estranho, ligeiramente curvado. Eu fui enganado por sonolência e perspectiva. Era apenas a ilha.

Talvez, apenas talvez, isso pudesse ter assustado um personagem, um narrador, no avião.

40.

E eu posso finalmente me livrar de um mundo e entrar em outro – como DeLillo define sua corrida. Posso finalmente passar da ansiedade para a calma, da criatividade para a criatividade, do despertar para o sono, através da quietude. Suponho que isso é o que Stephen King se refere como seu “sono criativo”, talvez? Esse tipo de situação “elevatória” onde esses dois aviões colidem.

Eu nunca percebi como cochilar tinha tanto a ver com a ansiedade. Como adormecer teve muito a ver com a meditação. Eu só prestei atenção a este processo devido à citação de Gibson sobre sua rotina, que ele não precisa de sonecas tanto para os sonhos, mas “para aquele estado adjacente ao sono, a mente ao acordar”.

Eu ouvi uma vez e não tenho certeza se é verdade, mas antes de adormecer, você geralmente tem a sensação de que está caindo, e então você tem esse chute involuntário na perna. Eu tive isso. O que eu ouvi, acho que em um episódio da série *House*, é que o seu cérebro faz isso só para ter certeza de que seu corpo ainda está “vivo”. Eu não quero começar uma discussão bibliográfica sobre esse “chute” ou que razões médicas causam isso, então vou deixar esta explicação aqui. Mas eu posso ver como este estado adjacente ao sono, a mente ao acordar, mas no meio do processo, esse é o momento de relaxamento para mim. O momento do chute.

Mesmo a citação de Stephen King (2002, p. 156), sobre o fato de o sono ter que necessariamente ter a ver com estar “fisicamente imóveis ainda ao mesmo tempo encorajando nossas mentes a se libertar do pensamento racional monótono de nossas vidas diurnas” (KING, 2002, p.156) faz sentido neste contexto. Ele não está se referindo ao ato específico de dormir, mas o ato de quietude, o ato após o chute, talvez?

41.

E isso é tudo tendencioso. Não só porque há um viés de autoetnografia, mas minha memória e sentimentos são tendenciosos. Eu nunca sou neutra.

42.

Quando comecei a escrever este artigo, presumi que o momento criativo tinha muito mais a ver com o ato de dormir em si, como uma experiência renovadora, como em “ligar e desligar o cérebro”. No entanto, percebo, neste cenário, que o principal benefício é aquele momento de silêncio antes de adormecer depois que eu digo ao meu cérebro para se acalmar (quando eu realmente consigo acalmá-lo). O chute, meio que um “chute criativo”, se eu puder roubar a expressão de Stephen King.

43.

Quando percebi que talvez Mary tivesse razão, adormeci, sucumbindo à minha nuvem fofa, apenas meu corpo e eu e o relaxamento dos músculos.

## REFERÊNCIAS

BEGLEY, Adam. Don DeLillo, the art of fiction No. 135. In: **The Paris Review**, issue 128, Fall, 1993.

COELHO, Sandra Straccialano. Da etnoficção segundo Jean Rouch: contribuições do processo criativo do cineasta para o pensamento e a prática do documentário. In: **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.12, p. 65-81, jan./jun. 2015.

DENISON, Jim e MARKULA, Markula (Eds.) Introduction: Moving writing. In: **Moving writing: crafting movement in sport research**. New York: Peter Lang, 2003.

ELLIS, Carolyn. **The ethnographic I: a methodological novel about autoethnography**. Walnut Creek, California: Altamira Press, 2004.

ELLIS, Carolyn, and Michael Flaherty (Eds.) **Investigating subjectivity: research on lived experience**. Newbury Park, CA: Sage, 1992.

GEISLER, Luisa. **Contos de Mentira**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

\_\_\_\_\_. **Quiçá**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

\_\_\_\_\_. “O que você está fazendo aqui.” In: **Revista Granta** nº 9: os melhores jovens escritores brasileiros. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 51 a 63.

\_\_\_\_\_. **Luzes de emergência se acenderão automaticamente**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **De Espaços Abandonados**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

KING, Stephen. **On writing**. Simon and Schuster, 2002.

NABOKOV, Vladimir. Nabokov on Nabokov and things. In: **The New York Times**. Sunday, May 12, 1968. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/97/03/02/lifetimes/nab-v-things.html>>. Acesso em: 28 jul. 2018.

POPOVA, Maria. **How to break through your creative block: strategies from 90 of today's most exciting creators**. 2012. Disponível em: <<https://www.brainpickings.org/2012/10/01/breakthrough-alex-cornell/>>. Acesso em: 28 jul. 2018.

RICCI, R. J. Autoethnographic verse: Nicky's boy: a life in two worlds. In: **The Qualitative Report** 8(4), 591-596. 2003. Disponível em: <<http://www.nova.edu/ssss/QR/QR8-4/ricci.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2018.

RICHARDSON, Laurel. Writing: A method of inquiry. In: Norman Denzinger and Yvonne Lincoln, (Eds.). **Collecting and interpreting qualitative materials**. Thousand Oaks, CA, Sage, 1998, p. 345-71.

RICHARDSON, Laurel; St. Pierre. Writing: a method of inquiry. In: Denzin, Norman K., and Yvonna S. Lincoln. **Handbook of qualitative research**. Sage publications, 1994.

SJÖBERG, J. Ethnofiction: **Genre hybridity in theory and practice-based research**, thesis presented to School of Arts Histories and Cultures da University of Manchester, 2009.

SPARKES, A.C. Autoethnography: Self-indulgence or something more, In: **Sociology of Sport Journal** 17(1), 2000.

WELLS, David Wallace. William Gibson, The art of fiction. n. 211. In: The Paris Review Issue 197, Summer 2011. Disponível em:  
<<https://www.theparisreview.org/interviews/6089/william-gibson-the-art-of-fiction-no-211-william-gibson>>. Acesso em: 28 jul. 2018.

[Recebido: 30 maio 2018 – Aceito: 30 jun. 2018]

## O RIO QUE NÃO SE VÊ

Patricia Leonardelli<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo propõe uma breve incursão cartográfica sobre algumas estratégias para ampliar estados de criação não-espetaculares do artista do corpo. A partir de quatro figuras que funcionam como pontos cardeais para orientação no mapa reflexivo (o corpo que deriva, o camponês sedentário, o marinheiro comerciante e Sherazade), o texto pretende discutir os aspectos de formação intrínsecos aos procedimentos da deriva e da narrativa.

**Palavras-chave:** Deriva. Narrativa. Internacional Situacionista. Walter Benjamin. Artes do Corpo.

**ABSTRACT:** The article proposes a brief cartographic foray into some strategies to expand the artist's non-spectacular creation states of the body. From four figures that function as cardinal points for orientation on the reflective map (the drifting body, the sedentary peasant, the merchant sailor and Sherazade), the text intends to discuss the formative aspects intrinsic to drift and narrative procedures.

**Keywords:** Drift. Narrative. International Situationist. Walter Benjamin. Body Arts.

*Escorrega  
Pela vida  
O viajante*

*Primeira pergunta: qual a última vez em que escorreguei para fora da minha vida?*

*Tóquio, Almançora, Pedrinhas.  
Lá na esquina para fumar um cigarro.  
Um abraço.*

Viajar é deriva de si. Escorregar pela vida. Teatro que anda: mudar o lugar de onde eu vejo. Aquilo que eu acho que sou eu. Aquilo que eu acho que é o mundo. Aquilo que eu acho que sinto. Não um jogo perspectivista, começar a cada passo, reaprender. Seja porque deixo algo que está me destruindo para trás, ou porque desejo seguir adiante. Frente, trás, lado, outro. Eu me fecho em meus roteiros. Não estamos em tempos muito fáceis para os improvisadores, e navegar é impreciso.

Viver também.

Abro o computador. A distância entre mim e o texto é imensa neste momento.

---

<sup>1</sup> Profa. Dra. Interpretação Teatral do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. E-mail: patleonardelli@gmail.com

Olho a tela, mas ela não me olha de volta. Desafia Deleuze: é só buraco  
negro esse rosto.

O sofrimento do meu país consome toda a minha energia criativa.

Escrevo agora em um mapa de alta pressão chamado Brasil.

Escrevo porque quero.

Dentre todos os modos de viagem, escolhi a deriva para compor essa rota de palavras que aqui apresento, pois na deriva, o grau de perdição me parece assumidamente alto. Há algo de que se foge, e esse talvez seja o primeiro ponto de partida: sufoco inicial, seja mínimo ou insuportável. Aquele que deriva está assumidamente perdido, não tenta enganar ninguém. E, estando assumidamente perdido, já não tem muito a perder. Então, esse é o ponto de partida: não estou a passeio.

Internacional situacionista (que nome lindo, para uma bússola).

Proliferaram-se, nas décadas mais recentes, os processos que envolvem a deriva como procedimento de criação e ambientação dinâmica nas artes performativas, partindo da Teoria da Deriva de Guy Debord. Como estratégia situacionista, a deriva propõe uma nova atitude perceptiva e afetiva do cidadão frente ao espaço urbano, que é quase oposta ao passeio, e bastante diversa da viagem quando entendida como atividade de lazer. Convida a tomá-lo como um labirinto parcialmente conhecido, que se abre para a reconstrução simbólica mediante uma negociação entre o determinismo das formas/ocupações já estabelecidas e o olhar de quem caminha.

Uma ou várias pessoas que se lançam à deriva renunciam, durante um tempo mais ou menos longo, aos motivos para deslocar-se ou atuar normalmente em suas relações, trabalhos e entretenimentos próprios de si, para deixar-se levar pelas solicitações do terreno e os encontros que a ele corresponde. A parte aleatória é menos determinante do que se crê: no ponto de vista da deriva, existe um relevo psicogeográfico nas cidades, com correntes constantes, pontos fixos e multidões que fazem de difícil acesso à saída de certas zonas. Mas a deriva, em seu caráter unitário, compreende o deixar levar-se em sua contradição necessária: o domínio das variáveis psicogeográficas pelo conhecimento e o cálculo de suas possibilidades. (DEBORD, 1958, p.1)

A deriva organiza perguntas, e, mais do que apenas cartografar os efeitos urbanos no corpo e no imaginário (embora essa etapa seja profundamente significativa para o processo), permite que novas geografias se estabeleçam ao longo da

caminhada/ocupação. Quais as especificidades sensíveis de uma paisagem urbana? Quais comunidades se estabelecem no caminho? Como se abrem as singularidades na relação tempo-espaco quando me disponho a descondicionar o olhar e o deslocamento?

Assim, a deriva, como procedimento psicogeográfico, na medida em que problematiza e desestabiliza perspectivas incipientes, abre-se à reflexão política imediata. Transitar entre os ambientes buscando abandonar as configurações que regem o comportamento usual, seja para o trabalho ou lazer, é um convite “cognitivo-afetivo” ao questionamento sobre as arbitrariedades que se revelam na dialética entre o fluxo do *deixar-se ir* e o sedentarismo da arquitetura urbana, com todo peso simbólico e concreto de suas construções. Quais as atmosferas que envolvem a distância entre mim e as coisas da cidade? Quais os desenhos afetivos?

Há vários aspectos a serem considerados nesse processo de construção geográfico-social. O primeiro diz respeito às noções de *acaso* e *livre-arbítrio*, pressupostos fundamentais da deriva. Os surrealistas nos alertam sobre a eficácia do procedimento nesse sentido: o acaso não é inevitavelmente reacionário quando pressupõe um impossível abandono ideológico para a caminhada? É possível efetivamente caminharmos por trajetórias não-determinadas ou estamos traçando falsas rotas de fuga que não levam senão aos lugares já visitados (na vida, na Arte, se ainda as separarmos)? De que maneira se constrói o comportamento de “perdição” em um presente permeado pela fobia e paranóia social?

O olhar pela cidade abarca elementos e instâncias de provocação. As unidades ambientais, seus componentes e marcos de localização são apenas uma parte da geografia local. Há a dimensão concreta pela qual se singulariza a deriva: cada caminho é específico em relação aos outros, mas comum quanto ao macro-desenho geográfico que o define (exemplo: uma ladeira será uma ladeira para todos os caminhantes, assim como o encontro com determinada estátua no parque X ou Y). Esta é a dimensão imediata da deriva, mas que se tensiona com as ações dos cidadãos que transfiguram tais estruturas, e fazem revelar jogos de acessibilidade e interdição que criam camadas políticas e simbólicas singulares. Como seguir diante deles?

Segunda pergunta: qual foi a última vez em que transgredi um espaço interdito?

Uma segunda questão importante envolve a própria percepção em uma geografia reconstruída por afetos presenciais. A deriva convida (e repetirei sempre essa mesma

palavra para definir sua ação) a sentir o espaço por meio de nexos inusitados de referência. O que é próximo e o que é distante em uma caminhada, e como a própria geografia da estrada afeta essa percepção. E, igualmente, à medida em que avanço, quais as partes minhas que ficam para trás, junto aos espaços que já deixei e que agora são parte da arquitetura mnemônica que me forma como sujeito? Nesse ponto, a percepção afetiva do espaço, quando experimentada de forma descondicionada, aproxima-se das possibilidades narrativas tão caras aos processos identitários e de subjetivação que levam ao terceiro problema. Mas, antes, mais duas perguntas:

Quais são os edifícios da minha memória? Eles ainda existem concretamente?

[Este aspecto me parece particularmente importante, e foge um pouco à teoria da deriva original, que me conduziu até aqui. Desvio de rota. Acho que aqui é onde me perco.]

Encontro um monumento.

Walter Benjamin, O Narrador.

Inevitável reorientação de rota.

Camponês sedentário

Marinheiro comerciante

Qual é o corpo que deriva?

Ambos são artesãos da mesma oficina do narrar, tendo o primeiro que exercitar muito o ofício do segundo até poder se fixar em sua terra ou no estrangeiro. Sentar chão é privilégio que o errante não tem.

Primeiro convite: de onde estiver lendo, abra a janela, se possível, e deixe entrar o ar da rua.

[Vento no rosto/palavras distantes vindas da página 200 de um texto escrito em 1936:

”O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – lado épico da verdade – está em extinção ”].

Qual a diferença entre eles, camponês e marinheiro? São duas figuras arcaicas de um mesmo trabalho afetivo, o trabalho de narrar. Benjamin-monumento nos fala, dentre as muitas especificidades do ato de narrar frente às demais formas de comunicação, como um trabalho mais próximo ao domínio da artesanaria do que da arte. Entre outras questões, por reconhecer como procedimento central a partilha da experiência mais do que a objetividade técnica do relato como linguagem “bem acabada”. A narrativa pouco explica e esclarece, mas (quase) tudo revela olhar de quem a constrói. Ao mesmo tempo, não pretende o narrador competir com o herói, unificador das experiências, de cuja narrativa desenvolve-se o romance. A voz do narrador revela-se pela polifonia dos eventos: são muitas as narrativas que se cruzam no trabalho épico, e é na complexidade do seu desenho que emerge, de forma mais ou menos evidente, a natureza do narrador.

É, possivelmente, a mais antiga forma de simultaneamente agregar a experiência e dar-se a ouvir em subjetividade, pouco devendo a ideários de fidelidade histórica. O ato de narrar envolve as tarefas da partida e da parada como os movimentos de fluxo e organização: enquanto a primeira é o instante do desequilíbrio da perdição que faz andar (porque parte o marinheiro?), o segundo é o pouso que estabelece o novo ponto de referência para cartografar as experiências; e, nesse processo, a memória centraliza a criação.

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde em nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da existência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento. (BENJAMIN, 1936, p. 215)

Da mesma forma move-se o corpo na deriva, subindo e descendo os degraus da experiência no esforço de fazer da caminhada um lugar de criação. Há alguns anos atrás, quando tive minha primeira experiência em deriva junto ao “Coletivo de performers Cambar”, a prática que constituiu o núcleo da pesquisa do curso foi uma deriva coletiva de meia hora pelo bairro de Santa Isabel, em Barão Geraldo (Campinas). Durante esse tempo, a ação limitava-se a narrar de forma livre a experiência em um gravador, tentando deixar que as palavras surgissem no fluxo da casualidade dos encontros, para somente depois se verificar a narrativa construída. “Labirinto Urbano – Estratégias para se perder” chamava-se a oficina.

O corpo em deriva está a inventar as narrativas do encontro psicogeográfico com o espaço. Cada passagem é um conjunto de perguntas mais ou menos problemáticas, que a narrativa ajuda a organizar. Quando a deriva acontece em lugares familiares, como foi o caso da minha experiência apresentada acima, fica claro como a percepção do ambiente desloca-se, em alguma momentos, de forma radical. O mesmo trecho transitado em determinada velocidade e em certo estado de observação emoldura um desenho que acaba por ser tomado como uma “realidade”, mas que é radicalmente perturbada quando vivenciada em outra qualidade de caminhada. Sabemos que o tempo não cessa de configurar-se na percepção, mas a deriva permite que essa perspectiva estenda-se também ao espaço. Nesse processo, o ato de narrar em deriva dá voz ao espanto da percepção deslocada.

A situação é, concomitantemente, uma unidade de comportamento temporal. É feita de gestos contidos no cenário de um momento. Gestos que são o produto do cenário e de si mesmos. Produzem outras formas de cenário e outros gestos. Como orientar essas forças? Não é o caso de nos contentarmos com ensaios empíricos de ambientes dos quais, por provocação maquinal, se esperam surpresas. A orientação realmente experimental da atividade situacionista consiste em estabelecer, a partir de desejos reconhecidos com maior ou menos clareza, um campo de atividade temporária favorável a esses desejos.<sup>2</sup>

Quinta pergunta da caminhada: Como a deriva e a narração podem contribuir para o cultivo de um estado criativo não-espetacular do artista?

[Aqui, sinto que chego finalmente no topo de uma mureta, já um pouco cansada. O topo não é lá grande coisa, mas pelo menos se pode descansar um pouco].

Ainda no mesmo texto, Benjamin aborda rapidamente um aspecto fundamental para nossa hipótese, que diz respeito à natureza do ato de ouvir: tanto mais ouve, aquele que esquece de si durante a narrativa, e vice-versa. Camponês e marinho, os dois artesãos do mesmo ofício. Ambos pouco dados a heroísmos, senão ao ofício: esquecer de si como procedimento de criação.

A deriva é o convite para escorregar pela vida, na medida em que propõe a desconstrução de olhares apriorísticos sobre um percurso. A experiência tem uma dimensão inaugural, mas que não se esgota. A narrativa da experiência em tempo real

---

<sup>2</sup> *Questões preliminares à construção de uma situação*. In **Internacional Situacionista IS**, n.1, junho de 1958. Em *Apologia da Deriva*, p. 62 (vide referências). O texto trata especificamente de elucidar o conceito de *situação* no projeto, mas certamente aplica-se ao procedimento da *deriva*.

pressiona o caminhante para o paradoxo da presencialidade (os sucessivos encontros afetivos que determinam os “momentos” da deriva, onde as relações de proximidade e distância, as velocidades, as percepções já estão alteradas pela dinâmica do “deixar-se-ir”) e da necessidade de traduzir em linguagem falada o processo: produzir simultaneamente discurso. Nessa tensão, a memória e a percepção cooperam na exata dimensão da parceria camponês/marinheiro, organizando de forma profundamente dinâmica o vivido, pois a deriva não cessa de fluir. Como a deriva e o ato de narrar podem, juntos, criar um estado temporário de “suspensão de si”, na medida em que põe em fluxo os referenciais externos e internos de reconhecimento? De que forma efetivamente é possível se perder, não como um “lugar”, mas como um “cultivo”, um alargamento do “entre”? Como se amplia a escuta pelo abandono temporário de um “eu conhecido”?

(Pausa para um chimarrão).

Novo convite: qual foi a última vez em que me perdi (seja sincero)?

Uma placa de neon: Aqui se doa uma linda estratégia situacionista.

A narrativa potencializa um pressuposto fundamental da deriva, que é a separação entre *jogo* e *vida corriqueira*. Essa separação está na base da apropriação mercantil do tempo e da força criativa de trabalho, que atualmente opera de duas maneiras. De uma lado, mantém-se os resquícios da dinâmica industrial de produção, em que o tempo é constituído em turnos e o trabalhador precisa estar fisicamente presente em seu local de trabalho até o fim da jornada. A outra é a alienação dessa apropriação pela flexibilização do tempo e local de atividade, contanto que se atinjam parâmetros ainda mais desgastantes de produtividade. Em ambos os casos, a repetição de uma rotina arbitrária de gestão do tempo cria padrões de percepção que extrapolam o período do trabalho, e sedimentam a forma de andar, sentir, perceber as distâncias materiais e afetivas do corpo com o espaço. A construção de situações de jogo na vida capturada deseja fissurar esse processo, e permitir reconhecer outros fluxos para a interação do corpo no ambiente a partir de contratos mais complexos.

O elemento de competição deve desaparecer em favor de um conceito mais realmente coletivo de jogo: a criação comum das ambiências lúdicas escolhidas. A distinção central a superar é a que se estabelece

entre jogo e vida corriqueira, considerando-se o jogo como uma exceção isolada e provisória (...) A vida corriqueira, condicionada até então pelo problema da subsistência, pode então ser dominada racionalmente - possibilidade que está no âmago de todos os conflitos de nossa época - e o jogo, rompendo de forma radical com um tempo e um espaço lúdicos acanhados, deve tomar conta da vida inteira.<sup>3</sup>

A deriva narrada é um procedimento pelo qual a experiência de irrupção temporária da situação de jogo na vida corriqueira pode se tornar um processo autorreflexivo. Nela, convivem, no mesmo tempo-espaço aberto ao jogo, o camponês e o marinheiro, trabalhando para tentar se organizar na velocidade das forças que atravessam a experiência. Quem reinventa a percepção de si no espaço, não reinventa só a geografia que encontra, em parte simbólica, em parte concreta, mas a sua arquitetura dinâmica de sujeito reconfigurando uma percepção de si no mundo. Pelas distâncias que me afastam ou aproximam de tudo que “está fora”, percebo o que está próximo ou distante em minha memória, naqueles referenciais em que me reconheço. A deriva faz escorregar a vida que a narrativa registra, e, na medida em que me escuto contando do ambiente, mais me afasto de mim...

E tão mais posso me reinventar.

Sherazade e Mnemósine?

Duas memórias.

Uma prece.

A última, uma deusa, mãe das musas, do panteão arcaico, filha da Terra e quem nos estende a mão para não sermos consumidos pelo Lethé. Lembramos para reafirmar quem somos através do que aprendemos sobre o mundo e sobre nós mesmos em uma relação não mais de exterioridade mútua, mas de complementaridade aberta<sup>4</sup>. Evocamos Mnemósine antes de enunciarmos a ode a sua filha específica, para que sobre sobre nós a graça da criação, e não é um detalhe que a Memória fosse considerada a mãe das Artes.

Outra, uma mulher comum e seu destino desafortunado.

---

<sup>3</sup> *Contribuição para uma definição situacionista de jogo*. in **Internacional Situacionista IS**, n. 1, junho de 1958. Em *Apologia da Deriva*, p. 60 (vide referências).

<sup>4</sup> Pequena pausa para beber na fonte da pesquisadora Helena Katz in *Porque o pós-humano não existe*, Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE, 2006 (vide referências).

Dentre elas, é Sherazade quem faz o fim retomar o começo dessa deriva de palavras que compartilho com os leitores, pois é dela a urgência. Sherezade guarda uma memória específica, que diz muito sobre aquele que deriva: a urgência. Ela lembra e narra por um motivo específico. Ela quer viver.

Ela conta histórias para poder viver, e da qualidade da sua narrativa depende a sua sobrevivência: está perdida, a menos que faça seu imaginário derivar por paisagens inconcretas e transforme essa caminhada em uma narrativa tão potente que possa viver mais uma noite. E sua arte é tamanha que permite salvar não somente a si mesma, mas a todas que vieram depois dela, muda a história, inaugura um novo mundo. Corpo e voz interditos e condenados, Sherazade é o símbolo da memória que se forma não por prazer ou deleite, mas pela necessidade de responder aos problemas do presente.

Ela é o ponto de partida e o marco de chegada.

Junto ao corpo que deriva, ao camponês e ao marinheiro, Sherazade é o quarto e último ponto cardeal do mapa que tracei para esse texto, para que cada leitor possa, a partir deles, criar seus próprios mapas para se perder. Ela traz a perdição como urgência, a falta de saída, a memória criadora como radical estratégia de sobrevivência do artista. Sua narrativa reinventa a história, a política, os modos de existência, e reafirma a potência de vida diante das mais densas impossibilidades, pois o contrário disso é a morte. É a memória dela, mais do que de Mnemósine, que venho evocar e celebrar, pois como foi dito no início, a deriva não é passeio nem viagem.

Narrar para não morrer.

Narrar para não morrer.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: **Outra travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, jan. 2005. ISSN 2176-8552. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>>.

doi:<http://dx.doi.org/10.5007/12576>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

BADERNA, Marietta. Apresentação. In. **Situacionistas: teoria e prática da revolução**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas magia e técnica arte e política**. 4vol. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

DEBORD, Guy. *Teoria da Deriva*. In: **Apologia da Deriva Escritos Situacionistas sobre a cidade**. JACQUES, Paola Berenstein (Org.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Bernstein. **Elogio aos errantes**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2012.

\_\_\_\_\_. **Apologia à deriva, escritos situacionistas sobre a cidade**\_\_\_\_\_./ Internacional Situacionista. Tradução de Estela Santos de Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

\_\_\_\_\_. **Breve histórico da Internacional Situacionista** – IS. Arqutextos, São Paulo, ano 03, n. 035.05, Vitruvius, abril 2003. Disponível em:  
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/03.035/696>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

KATZ, Helena. Porque o pós-humano não existe. In: **Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Memória ABRACE, 2006.

YATES, Frances. **The art of memory**. Londres: Pinlico, 1992.

RESENDE, Carlos Roberto Cavalcante de. **A prática da deriva como dispositivo de criação para as artes da cena**. Unicamp, 2017.

[Recebido: 30 maio 2017 – Aceito: 30 junho 2017]

## BILDUNG (FORMAÇÃO) COMO VIAGEM É A EXPERIÊNCIA DA ALTERIDADE

Raimundo Rajobac<sup>1</sup>

**RESUMO:** O texto reflete o viver como imprecisão e não-domínio. Busca contribuir com a ampliação do sentido do conceito de formação (*Bildung*), pois, enquanto viagem, ele designa um movimento dinâmico e hermenêutico que nos põem entre a estranheza e familiaridade. É central a pergunta pelo que nos tornamos, e, parte em direção ao movimento misterioso que conduz a vida, sabendo que a marca do mesmo é imprecisão, inconstância, confronto, fronteira, travessia. O outro é compreendido como presença que desestabiliza de forma que o crescimento não está no retornar a si mesmo, mas em reconhecer um mundo infinito jamais dominável ou conceitualizável. Esse é o sentido geral da experiência da alteridade. Como experiência formativa questiona-se o retorno a si mesmo a partir do outro, orientando a deixar valer em nós, algo que é contra nós. Com categoria de Destino perguntamos pelo tempo da formação, o qual, ao contrário de forças pragmáticas e utilitaristas, não pode ser entendido como fluxo, nem mesmo possui um fim. Dessa forma as experiências formativas, que devem necessariamente conceber a dinâmica da vida, abrem-se não só às certezas do viver, mas, sobretudo à possibilidade do incerto.

**Palavras-chave:** Destino. *Bildung*. Formação. Travessia. Alteridade.

**ABSTRACT:** The text reflects life as vagueness and non-domain. It seeks to contribute to the broadening of the meaning of formation (*Bildung*) concept, as it appoints a dynamic and hermeneutical movement which places us between weirdness and familiarity. It is essential to inquire what we have turned into, and it heads for the mysterious movement that conducts life, knowing that its imprint is inaccuracy, changeability, confrontation, border and crossing. Someone else's presence is perceived as disturbing, and growth does not rely on returning to oneself, yet, on recognizing an endless world that shall never be dominated or conceptualized. This is the general meaning of the experience of otherness. As a formative experience the return to the self through the other person is questioned, leading us to allow the prevalence of something that is against us. Being categorized as Fate the formation time is questioned, which, in opposition to pragmatic and utilitarian forces cannot be understood as a flow and it does not even hold an end. Thus, the formative experiences, which are supposed to conceive the dynamics of life, unfold not only to the certainty of life, but also to the possibility of the unknown.

**Keywords:** Fate. *Bildung*. Formation. Crossing. Otherness.

\*\*\*

Que nos diz essa palavra assombrosa a qual denominamos Destino? Para nosso diálogo a partir das ideias que perpassarão esse ensaio, Destino não poderá ser entendido como predestinação, nem mesmo deverá designar algo dado como certo em algum futuro próximo ou distante. Ele deverá nos remeter ao contrário de qualquer certeza a respeito desse acontecimento ao qual denominamos vida. Para a história de um migrante, de quem se aventura na travessia, Destino designa imprecisão e se coloca contra toda e qualquer ideia de domínios, cálculos, planos e certezas. É com esse sentido geral que a

---

<sup>1</sup> Professor efetivo no Departamento de Música da UFRGS; doutor em Educação pela PUCRS; mestre em Educação pela UPF. Graduado em Filosofia, Música e Teologia. E-mail: rajobac@gmail.com

retomada do tema do Destino tornou-se dimensão fundamental para o campo da arte e de modo pontual para o campo da crítica da epistemologia moderna, aquela que se autorizou o controle sobre tudo e todos: sobre a história e a própria vida. Compreende-se aí, por exemplo, a centralidade que a temática ocupou no todo da obra de Nietzsche, que ao retomar a experiência trágica da Grécia arcaica, anunciou o *amor fati* (o amor ao Destino) como princípio da sua moral. O viver como imprecisão e não-domínio me parece ser a marca da vida de quem está em viagem, de quem fez a experiência da partida e de novos encontros. Pensando assim, me parece possível e positivo a ampliação do sentido do conceito de formação, pois, enquanto viagem, ele designa um movimento dinâmico e hermenêutico que nos põem entre a estranheza e familiaridade. Desse modo, a pergunta pelo que nos tornamos, parece requerer uma investida constante em direção ao movimento misterioso que conduz a vida, sabendo que a marca do mesmo é imprecisão, inconstância, confronto, fronteira, travessia.

\*\*\*

O dia da minha partida vive em mim com a mesma intensidade. Já se passaram 20 anos desde aquela noite. Nas pequenas cidades do interior do Maranhão, com pouca iluminação, a noite é uma experiência densa, misteriosa. O dia da minha viagem foi marcado para o dia primeiro de janeiro de 1998. De todas as vivências possíveis daquela experiência cultural que tanto me apraz, me estremecia o caso de amor e proximidade entre mim e minha mãe. Naquela noite dividi minha angústia e felicidade entre ela e alguns amigos que festejavam o início do novo ano. Naquela cidadezinha eu vivi momentos inesquecíveis de felicidade e angústia. Todos eles típicos de uma vida simples, austera e verdadeira. É certo também que aquele juvenzinho com 16 anos, recém completados, em um horizonte limitado, não conseguia talvez enxergar muito além da grande Serra dos leões que se estende como um paredão a poucos quilômetros de sua casa. Sou de uma família de dez irmãos. Todos, impulsionados pela toda poderosa força do Destino, tiveram que partir. Minha mãe nunca chorava no momento da partida. É sabido que ela o fazia posteriormente, na sua intimidade, e por vários dias. O não chorar sempre pareceu para mim, um gesto de força daquela que, mais que eu, experimentou a travessia. Eu também não chorei. Também a intensidade do não-chorar permanece em mim. A saudade, essa palavra bela de nossa língua, é também a minha marca. A marca da relação com minha mãe, irmãos, amigos, com a minha história. Em certa medida, o que hoje me tornei, e a maneira como experimento os lugares

longínquos nos quais vivi e vivo designa um devir no qual se reconhece aquele que fez a experiência da viagem.

\*\*\*

Em Sambaíba, ao sul do estado do Maranhão, na época com aproximados três mil habitantes, esperava-se, às 5h, na calçada da casa paroquial, um ônibus que, vindo de Loreto, levava pessoas até a cidade de Balsas, meu primeiro Destino fora de casa. Não existe ali uma rodoviária. Depois de viver um pouco a festa de fim de ano com amigos muito próximos, voltei para junto da minha mãe e vivemos, naquela noite, longos momentos de silêncio que se quebravam, da parte dela, em perguntas sobre a bagagem na busca por evitar esquecimentos. Ela não dormiu a noite inteira e seu olhar destemido dividia-se entre a tristeza e a certeza de que assumir a minha viagem era o caminho para encontrar a mim mesmo, minha liberdade e autonomia. Ela queria, e estava claro, que eu pudesse alçar voos para além da Serra dos leões. O ônibus surgia de uma rua escura e precária na direção leste da calçada onde esperávamos. Era uma rua longa, com um calçamento envelhecido feito de pedras e cimento na parte mais próxima da casa paroquial, e chão batido no seu restante. Em seu meio existia uma depressão, o que permitia ver os incandescentes faróis do ônibus desde muito longe. Não trocamos uma palavra até que ele chegasse. Vivemos um silêncio repleto de conteúdo e muitos sentidos. Era como se nos entendêssemos, e de fato o foi: compreendo bem hoje, vinte anos depois daquela partida. Eu e minha mãe tínhamos os mesmos medos e desejos – e no silêncio, nos reconhecíamos em afetos. O ônibus empoeirado e de aspecto envelhecido cobriu com sua sombra o pouco de luz que nos restava, fez-nos sentir a noite densa e abriu a sua porta. Após guardarmos a mala, nos despedimos.

\*\*\*

Tenho em mim guardada toda a força daquele momento. A minha viagem me conduziu para mundos diversos, os quais aprendi a amar e me ensinaram a descobrir-me. Eu passei a integrar uma comunidade seminarística na cidade de Balsas. Com dezesseis anos passaram a me compor sentimentos de estranhamentos e felicidades naquele universo novo no qual encontrei o diferente. Com um marxismo de fundo e uma teologia da libertação pulsante, aquele ambiente austero e despojado alargou meu

horizonte. Ali vivi de forma apaixonada, me senti acolhido e amei a muitos que dividiram comigo aquelas vivências. Em uma experiência religiosa aprendi logo a compreender minha presença naquele universo como providencial. A providência divina, ideia teológica que tem o meu respeito, cumpriu na minha vida o ponto a partir do qual se interpretava a história e os acontecimentos da vida. De outro modo, o sentido de Destino que agora lanço mão para conduzir esse ensaio, está para além do providencial, ele quer superar qualquer sentimento de segurança – aponta para o acidental; para os acontecimentos da vida, aqueles dos quais conseguimos apenas dizer como aconteceram e buscamos um sentido posterior. Aqui os ideais de explicação e predestinação não cumprem papel. De 1998 a 2000 vivi na cidade de Balsas. Com o fim do ensino médio, outra viagem foi-me necessária: a mudança para São Luís, a capital do Estado, para o início dos estudos de filosofia. Vivi em novas comunidades seminarísticas, meus mais significantes estranhamentos. Os quais passavam pelo encontro com outras concepções teológicas em tensão com os afetos que em mim surgiam da relação com aquela cidade antiga, envelhecida, cheia de história, força, alegrias e sofrimentos.

\*\*\*

Tudo me conduzia a um autodescobrimento, o que coincidia com conhecimento de si. A viagem é a marca do meu processo formativo e, com ela, todo o mundo subjetivo de quem parte. Minhas vivências nesse mundo seminarístico foram sempre tão intensas e positivas, que aquele caminho vocacional para as artes e filosofia sempre esteve ali, como se não houvesse outro: é o mesmo que me realiza pessoal e profissionalmente até hoje. Passados três anos dos estudos da filosofia, uma grande viagem surgiu na minha vida. Eu passaria a morar em Passo Fundo, no sul do país, para os estudos de música e teologia. De fato, após esse caminho (*Erfahren*), o vale do Rio Balsas onde nasci, que se vê protegido pela Serra dos leões, demarcava apenas um ponto do cosmos: eu agora havia descoberto vários outros. Na verdade, descoberto a angústia constante, própria de quem se depara com a infinitude do universo. Em 2004 parti em direção a Passo Fundo: até o momento minha vivência mais marcante em relação ao desconhecido. Tratou-se da saída do meu mundo cultural para outros mundos culturais com histórias, vivências, compreensões e sentidos totalmente diferentes. A exigência da experiência recaiu no dar-se conta de si ao se deparar com a diferença. Minha viagem de vida foi adquirindo

muito cedo essa característica fundamental – eu não só descobria universos diferentes, eu descobria a mim mesmo. Um processo feliz e angustiante, de aceitações e recusas. Um embate comigo mesmo, parece ser a ideia marcante do meu percurso. Passo Fundo foi minha mais marcante experiência de crescimento. Passei a integrar uma comunidade seminarística para os estudos teológicos e em seguida iniciei meus estudos na área da música. Distante de casa, estrangeiro em uma nova terra.

\*\*\*

Meu primeiro estranhamento feliz foi atravessar o Brasil de ônibus saindo de Balsas – MA até a cidade de Carazinho – RS. Cinquenta e cinco horas de viagem ininterruptas. Já pude experimentar ali, na vida do ônibus, rostos, ideias, sotaques e energias de pessoas que entravam e saíam em diversas cidades, todas elas ou totalmente desconhecidas por mim, ou conhecidas apenas pelo nome. Ao chegar na rodoviária de Carazinho, me esperava concentrado e tímido Padre Elli Benincá, pessoa colocada em minha vida pela força do Destino, e a qual, eu nunca mais pude deixar de amar. Em cuidado à minha chegada ele decidiu se deslocar até Carazinho e me levar em seu carro para a casa onde moraríamos juntos por quatro anos: ali veríamos nossos laços paterno e filial se aprofundarem. A figura de Benincá como formador e os estudos da teologia compõem na minha vida momentos profundos de crescimento, abertura, revisão de preconceitos e posições. Também um movimento de descoberta de um Raimundo que já não o era mais. Esse nos parece ser, e deve ser compreendido como o pano de fundo desse ensaio, com a ideia de *Bildung* (Formação) como viagem. Trata-se do ideal de formação como experiência da alteridade (BERMAN, 1984). Em Passo Fundo meu encontro com a música, que estava nas vivências da cidade onde nasci e que havia perpassado toda a minha experiência seminarística, ganhou seu aspecto formal no início da faculdade de música. Trata-se no todo da minha errância, do mergulho no mundo das artes, caracterizado pela inconstância e imprecisão do modo de ser do estético. A teologia, inspirada no Vaticano II com uma teologia da *práxis* de fundo, me ajudou ao partir do diálogo e da metodologia participativa, reconhecer e interpretar o diferente para além dos domínios possíveis, me desafiando ao autoconhecimento e abertura.

\*\*\*

Minhas vivências nesse contexto envolveram filosofia, teologia e música, de modo que esse emaranhado vive em mim com uma mensagem feliz. Ela é feliz porque guarda as angústias do crescimento pessoal em diálogo com o outro. Desse mundo brotam em mim lembranças de pessoas que amei, que me ensinaram a crescer por terem me recebido e respeitado como diferente. Aconteceu então, que Cloto, a que tece o fio da vida e é responsável pelos nascimentos e partos, me conduziu no ano de 2011 a Porto Alegre, lugar que experiencio esteticamente e que nunca estive em meus planos desde que parti há vinte anos. Hoje me reconheço em situação de fronteira e em plena travessia: um Raimundo que se desvela na tensão entre a vida do Nordeste e a do Sul na abertura de possibilidades. Daí o alcance de nossa pergunta inicial sobre que é Destino. Minha experiência histórica de vida, ou dito de forma mais profunda, minhas vivências designam-me hoje como movimento perene. Estavam errados, de fato, os elatas ao pensarem que o ser é. A força do Destino mostrou-me a todo custo, que o ser é devir. Vale contra os eleatas aqui, a determinação heraclitiana de que a vida e o mundo são fluxos permanentes e que nada permanece idêntico. Minhas vivências em Porto Alegre passaram a ser impulsionadas pelo modo de ser do estético, e a experiência da arte confunde-se com a própria experiência de vida. Assumir nunca ser o mesmo, e, estar aberto a essa possibilidade foi o grande ganho da minha viagem. Resta ainda considerar que, a viagem considerada assim, assume o caráter do próprio Destino. Sendo assim, ela não tem ponto de chegada e só posso me reconhecer enquanto travessia: era, penso hoje, o que já estava no olhar da minha mãe quando parti naquela madrugada escura: ela parecia saber que eu não voltaria jamais.

\*\*\*

Ao aceitar a estranheza do percurso que acabo de apresentar rapidamente, aceitei a mim mesmo como presença. Assim, o amor ao Destino que esse ensaio apresenta como categoria formativa fundamental, não entende o tempo como fluxo, nem desenvolvimento como o lugar a se chegar. Designa antes, abertura. Em sentido gadameriano: estar disposto a fazer a experiência do tu. Mas de forma diferente do que se firmou por influência da filosofia do espírito hegeliana. Em Hegel é o retorno do espírito sobre si mesmo a partir do outro, que caracteriza a relação com a alteridade. Em Gadamer, essa dialética não é nem necessária, nem formativa, uma vez que ela toma sempre o eu como fundamento. O outro é presença que me desestabiliza e, o

crescimento não está em retornar a si mesmo, mas em reconhecer um mundo infinito jamais dominável ou conceitualizável. Esse é o sentido geral da experiência da alteridade. Como experiência formativa ela questiona o retorno a si mesmo a partir do outro, orientando a deixar valer em nós, algo que é contra nós (GADAMER, 2015). Em sentido nietzschiano entende-se que viver para os outros e outras coisas pode ser a medida protetora para a conservação da mais dura subjetividade. Daí sua escolha em dizer que toma partido dos impulsos, pois estes trabalham a serviço do cultivo do amor de si, do cultivo de si (NIETZSCHE, 2009). Com a categoria de Destino que agora tomamos como fundamento, tornar-se o que se é, como pretendeu Nietzsche, não coincide com a ideia de tornar-se algo que nunca se foi. Antes, quer mostrar os paradoxos que unem o ser e o vir a ser.

\*\*\*

No que diz respeito ao Destino, tenho a impressão que minha história e narrativa de vida, desvelam um sentido às vezes místico. Reconhecer-me hoje na fronteira designa indefinição. Isso nos coloca distante do ideal de identidade que marca não apenas a analítica aristotélica, mas sobretudo, toda a filosofia moderna que se ergue a partir do paradigma da consciência pura. Contrária também toda a pretensão de segurança e garantia de futuro que é promessa da ciência moderna e das perspectivas religiosas com uma moral cristã medieval de fundo. No todo desse ensaio, Destino deve estar ligado ao campo semântico do sentido grego do termo. Vários termos designam Destino no âmbito da mitologia grega. Não nos interessará uma investigação filológica a respeito dos mesmos. Interessa-nos o sentido que as Moiras ganharam num momento posterior a Homero. Três personagens Cloto (Κλωθῶ), Laquesis (Λάχεσις) e Atropos (Ἄτροπος). Elas se juntam no sentido geral da palavra *meiromai* que alude a obter por sorte, partilhar e repartir. Isso aponta, portanto, ao que cabe ou coube a cada um: o Destino. Acima até mesmo dos deuses do Olimpo, o ato de fiar, que cabia às mulheres gregas, adquire papel fundamental. Daí o entendimento de que Cloto, do verbo *klotein*, significa a que tece o fio do Destino: a que puxa o fio da vida. Laquesis, do verbo *lankhanein* designa a ideia de igualdade e submissão de todos à morte. Atropos, do verbo *trepein* a ideia e tarefa de cortar os fios, que significam também, cortar o fio da vida (LEÃO, 2016). No universo e no imaginário mitológico grego, essa concepção designa antes, uma forma de interpretar a vida em todos os seus erros e acertos, alegria e frustrações.

Em sentido estrito uma maneira de dizer que não temos domínio nem sobre o tempo, nem sobre a história e a própria vida.

\*\*\*

A imagem de Destino que, daí interpretamos, mostra-nos, como parece em minhas vivências e história, a ideia do fio de tear que, ao ser desenrolado, representa a própria trama da vida até o momento em que o fio pode ser cortado. Amor ao Destino, como vimos acima, requer reconhecer em si mesmo um não-poder, uma impotência, em relação ao curso da história, e à vida mesma. Existe de fato, algo de assombroso aí. Embora paradoxal, essa imagem só adquire sentido negativo quando interpretada nas trilhas das epistemologias e morais religiosas que pretendem deter um caminho certo a ser trilhado. Isso não é, em hipótese alguma, o que queremos afirmar aqui. Minha história de vida, caracterizada pela viagem e travessia, remonta ao sentido positivo dessa imagem. No sentido de que, compreender e aceitar os descaminhos da viagem significa dizer um sim à vida na sua concretude e ao que ela nos apresenta de angústias e realizações. Paradoxalmente estar certo do futuro e apresentá-lo como promessa correspondem a uma frustração maior e mais profunda que a afirmação da vida e sua dinâmica como incerteza e não segurança. A imagem das Moiras designa um não-domínio e relegam à dinâmica da vida, a autoridade máxima, desbancando qualquer pretensão de um sujeito de domínio. Enquanto presença, somos jogados no mundo, e, viver coincide com aprendizado e crescimento num movimento vital que nos perpassa e que se põe acima de nossos desejos e poderes. Trata-se da vida que sempre nos mostra algo novo e diferente, que frustra constantemente nossa ânsia por realização de planos e projetos. Quem sou então, nessa história? Alguém conduzido pela vida, e que sofre a todo instante, em aceitar que está com ela e o Destino, toda a autoridade e as maiores verdades a meu respeito.

\*\*\*

A Moira projeta um caminho que nem mesmo os deuses podem transgredir e se esforçam em não colocar em perigo a ordem do universo – compreendiam os gregos, (BRANDÃO, 1997). Em *Ésquilo*, tragediógrafo ao qual se apegua Nietzsche para reinterpretar como crítica da modernidade a noção de amor ao Destino: *amor fati*;

desvela-se a ideia de Destino como força implacável que paira até mesmo sobre os deuses. Aqui, Destino, enquanto Moira representa as leis necessárias da natureza, as quais regulam a ordem do universo. E sobre as quais nem nós, nem os deuses temos domínio algum. Lei natural e necessidades, categorias tão caras à história do conhecimento, passam a ser marcas de modos de vida, histórias, vivências e experiências governadas pela toda poderosa força do Destino. Este é meu sentimento quando hoje, vivendo em Porto Alegre, dou-me conta do que sou e, do que não sou, como resultado de uma história cuja própria vida encarregou-se de conduzir. Compõe o meu ser hoje, um grande movimento – um devir – um vir a ser. Entendo-me não rotulado em conceitos ou regionalismos, eu pareço pertencer a territórios, de modo específico àqueles caracterizados pela viagem, pela travessia. Quando me descubro em movimento, eu percebo de forma clara meu sim à vida. Podemos notar agora, a posição decisiva da minha pergunta inicial sobre o Destino e, de que modo interpreto esse conceito como capaz de nos fazer repensar processos formativos. A partir da categoria de Destino nos perguntamos necessariamente pelo tempo da formação, o qual ao contrário das forças pragmáticas e utilitaristas, não pode ser entendido como fluxo, nem mesmo possui um fim. Dessa forma as experiências formativas, que devem necessariamente conceber a dinâmica da vida, abrem-se não só às certezas do viver, mas sobretudo, à possibilidade do incerto.

\*\*\*

Daí a ideia fundamental que está presente em Berman, e que assumi como caminho para este ensaio: de que *Bildung* (Formação) como viagem é a experiência da alteridade. O outro, em toda a minha viagem, esteve a me questionar num movimento hermenêutico de estranheza e familiaridade. Compreendi daí o meu vir a ser. Em terra estrangeira eu vivo na fronteira: um movimento perene que não confirma uma identidade. Me parece que, em sentido amplo a noção de Destino nos ajuda a questionar todas as pretensões estáticas, objetivas e seguras de si. A partir da noção de Destino, essa que assumimos desde o início de nossa reflexão, expõe o caráter dinâmico da *Bildung* como caminho (*Erfahren*). Estar a caminho significa embarcar numa viagem, cuja vida e Destino, são os condutores. Dito assim, tenho a impressão que minha história de vida caracteriza-se como um movimento que me tornou outro a partir da alteridade dos lugares, mundos e pessoas com as quais encontrei. De forma angustiante,

essa viagem formativa confrontou-se a todo custo, com uma força para além do meu controle, com tudo que eu não era. Como resultado, tenho forte em mim, essa impressão, tal movimento dinâmico da *Bildung* apresentou-me sempre um reencontro comigo mesmo. As leis que imperam no viajar coincidiram a todo instante, com as leis da alteridade. É na profundidade do diferente que encontrei de modo íntimo o meu ser. Estranheza e familiaridade caracterizam os lugares aos quais sempre me vejo de volta ao percorrer caminhos diversos. Dessa forma a *Bildung* nunca designa um lugar ao qual pretendemos ir, mas uma viagem na qual sempre podemos nos formar e educar. Estranheza de mundo e de si mesmo, é a marca por excelência de quem se põe em viagem, e, assumo com essa reflexão, esse modo de ser: um devir. Interpreto-me muito próximo ao que Heráclito afirma sobre o universo que se incendeia e ora de novo se compõe do fogo. Assim o sou, um vir a ser de quem está na fronteira, na travessia: “acendendo-se em medidas e apagando-se em medidas” (HERÁCLITO, fragmento 30).

*Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: – assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. Amor Fati (amor ao Destino): seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja desviar o olhar! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim. (NIETZSCHE, 2001).*

## REFERÊNCIAS

BERMAN, Antoine. **Bildung et bildungsroman**. Le temps de la réflexion, v. 4, Paris, 1984.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. v. I. 11. ed. Vozes: Petrópolis, 1997.

ÉSQUILO. Os Persas. In: **Tragédias**. Tradução de Torrano. São Paulo: Jaa. Iluminuras, 2009.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Maurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

HERÁCLITO. **Fragments**. São Paulo: editora Nova Cultural, 1996 (Coleção Os Pensadores).

LEÃO, Eryc de Oliveira. Lei natural, causalidade e Destino – alguns apontamentos sobre a relação entre as moiras e os deuses em Ésquilo. **Revista Estética Semiótica**. v. 6, n. 2, 2016.

NIETZSCHE, F. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. da Letras, 2001.

SUAREZ, R. Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural). **Kriterion**. 2005, v. 46, n. 112, p. 191-198.

[Recebido: 30 maio 2018 – Aceito: 30 jun. 2018]

## **CORTAR A CIDADE COM OS PÉS: SOBRE TRAVESSIAS EM PAISAGENS BRASILEIRAS**

Verônica Veloso<sup>1</sup>  
Paulina Maria Caon<sup>2</sup>

**RESUMO:** No presente texto, discutimos o ato de caminhar como um princípio e um fim, podendo se configurar como uma ação performativa que se encerra nela mesma. A noção de travessia será apresentada em oposição à de deriva, servindo-se da análise de duas travessias: uma em São Paulo e outra em Uberlândia, realizadas por grupos de artistas relacionados a uma pesquisa comum. A travessia de um território promove a dissolução das fronteiras entre arte e realidade, entre visível e invisível, entre ver e fazer, reconfigurando a função do artista e o modo de usar a arte. Cria-se uma poética na qual arte e política são indissociáveis. Trata-se de uma ação que visa (re)cortar territórios em diferentes eixos, ressignificando seus usos e instaurando uma espécie de acontecimento na cidade. Geralmente, tal ação resulta em outras materialidades (relatos, fotos, vídeos e desenhos) que se apresentam para espectadores ausentes, como rastros ou vestígios dessa intervenção no tecido urbano. Em nossa reflexão, interessa perceber travessias como formas de subverter, de inverter perspectivas de ocupação da cidade, sublinhando como potência e papel do artista a invenção de outros sentidos para hábitos e mundos já constituídos.

**Palavras-chave:** Travessia. Deriva. Contexto urbano. Experiência Corporal.

**ABSTRACT:** In the present text, we discuss the act of walking as a beginning and an end, that can be configured as a performative action that closes in itself. The notion of crossing will be presented as opposed to the one of drift. We will analyze of two crossings: one in São Paulo and another in Uberlândia, realized by groups of artists related to a common research. The crossing of a territory promotes the dissolution of the boundaries between art and reality, between visible and invisible, between seeing and doing, reconfiguring the function of the artist and the way of using art. It creates a poetics in which art and politics are inseparable. It is an action that aims to (re)cut territories in different axes, (re)signifying their uses and instituting a kind of event in the city. Generally, such action results in other materialities (reports, photos, videos and drawings) that present themselves to absent spectators, such as traces or vestiges of this intervention in the urban fabric. In our reflection, it is important to perceive crossings as ways of subverting, reversing perspectives of occupation of the city, emphasizing as potency and role of the artist the invention of other senses for habits and worlds already constituted.

**Keywords:** Crossing. Drift. Performance. Urban context. Corporeal experience.

A noção de travessia foi desenvolvida paralelamente aos estudos sobre a

---

<sup>1</sup> Encenadora, performer e pesquisadora, tendo especial interesse no trabalho corporal e nas práticas artísticas relacionadas ao contexto urbano. Doutora em Artes Cênicas pela ECA/USP (apoio CAPES). E-mail: [verotvelo@yahoo.com.br](mailto:verotvelo@yahoo.com.br)

<sup>2</sup> Professora do Curso de Teatro do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia - MG. Graduada pela Escola de Comunicações e Artes da USP; mestre e doutora em Pedagogia do Teatro pela mesma instituição (apoio FAPESP e CAPES). E-mail: [paulina.caon@ufu.br](mailto:paulina.caon@ufu.br)

deriva nas experimentações artísticas realizadas por integrantes do Coletivo Dodecafônico, em São Paulo e em Uberlândia. Trata-se de poéticas nas quais arte e política são indissociáveis. Caminhar nesses dois casos é ao mesmo tempo **o princípio** – um posicionamento diante do mundo e um ponto de partida para a instauração de uma ação que tem o efeito de um acontecimento –, **o fim** – a própria finalidade da ação – e **o meio** pelo qual se cria, inscreve-se na cidade e relaciona-se com o espaço e com as pessoas encontradas no caminho. Para os situacionistas, a cidade é um jogo, um espaço para ser vivido coletivamente, onde comportamentos alternativos podem ser explorados. Assim como as situações construídas propostas pelos situacionistas, derivas e travessias também reconstróem o território urbano de modo lúdico, sem, no entanto resultar em uma performance visível. A partir de diferentes procedimentos, tais como: seguir pessoas, decidir um caminho ao acaso, perder-se, perder tempo, reconhecer diferentes ambiências e (re)cortar territórios em diferentes eixos – essas ações configuram-se, muitas vezes, como um jogo instaurado na cidade, do qual toda e qualquer pessoa poderia participar, mas que nem todo passante perceberá. Trata-se de eventos sutis. Assim como os acontecimentos - situações inesperadas e não premeditadas relacionadas à vida real - tais ações sobrepõem-se aos fatos cotidianos da vida. Elas compartilham do tempo e do espaço do real, surgindo como turbulências na ordem estabelecida no espaço público. Se nem sempre elas são percebidas no ato de sua exploração, não raramente, elas se apresentam para espectadores ausentes, assumindo outras materialidades artísticas (como relatos, fotos, vídeos e desenhos) que se configuram como rastros ou vestígios dessas intervenções no tecido urbano. Nesse sentido, quando derivas e travessias são realizadas nas cidades, elas colaboram para a dissolução das fronteiras entre arte e realidade, entre visível e invisível, entre ver e fazer, reconfigurando a função do artista e o modo de usar a arte.

Ao estudar o cotidiano, Michel de Certeau discorre sobre artes de fazer, atribuindo a práticas como o caminhar na cidade “o estatuto de objeto teórico”, podendo ser lido, analisado segundo diferentes “maneiras de fazer” e pensado de acordo com “estilos de ação”. Considerando as noções de tática e estratégia cunhadas pelo mesmo autor, como duas lógicas para a ação, podemos afirmar que derivas e travessias são táticas que respondem à organização do contexto urbano, ele sim estrategicamente definido pelo poder público. A tática, ao contrário, “é

determinada pela ausência de poder”, é “a arte do fraco” (CERTEAU, 2014, p. 95). “A estratégia é a ciência dos movimentos bélicos fora do campo de visão do inimigo” (VON BULLOW apud CERTEAU, 2014, p. 94), enquanto a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo” (VON BULLOW apud CERTEAU, 2014, p. 94). Desse modo, a tática é uma ação dentro do campo controlado, é ação temporária no terreno do outro. Se por um lado, a estratégia é uma ação que define, que delimita espaço; por outro, a tática é um procedimento que propõe usos para o tempo. Essas duas noções nos ajudam a refletir sobre esses dois tipos de caminhada: a deriva e a travessia. Veremos, contudo, que em alguns casos, há lógicas de ação estratégicas, ainda que as práticas artísticas não possam ser consideradas senão táticas, pois uma vez que tais ações se configuram como deslocamentos pelas ruas, elas são imersivas e nunca estratégicas.

Levando-se em conta o espaço estrategicamente planejado e constituído, caminhar no contexto dessas ações cria territórios nômades e configura-se como tática de transgressão de padrões de comportamento. Essas ações não buscam representar a organização político-social da cidade, elas a questionam e reinventam-na, propondo outros modos de relacionar-se e de habitar o espaço público. Tais poéticas interferem no contexto urbano como táticas de circulação, de coabitação e de ocupação. Essa abordagem tática do espaço propõe uma reconfiguração temporária, e apenas temporária, da cidade real. Por mais que seu campo de atuação seja o espaço urbano, concreto, tais ações emergem nas ruas como se fossem acontecimentos, que investem ou que visam o campo do imaginário. A cidade é hoje um lugar de fluxos muito intensos, de aglomeração e de presença massiva de pessoas. A maior parte dos usuários da cidade passa mais tempo fora do que dentro de casa. Isso faz da rua e dos transportes públicos, mediatizados pela internet – que também está na rua e conectado nos corpos de cada cidadão – importantes espaços de difusão de informação, de formação de opinião, de implantação e de disseminação de desejos.

Enquanto a **deriva** é uma caminhada aleatória realizada prioritariamente no contexto urbano, a **travessia** configura-se como um deslocamento objetivo que visa percorrer um território pré-definido. O percurso definido em uma **deriva** nunca coincide com uma linha reta, nem com a distância mais curta entre dois pontos. Trata-se de um caminhar sem rumo, deixando-se levar pelo sabor dos

acontecimentos e pelas pessoas que, eventualmente, encontra-se pelo caminho. Já o percurso construído em uma **travessia** pode se configurar como uma linha reta ou um contorno de uma cidade ou de uma região. O espaço dessa prática ultrapassa os limites da cidade, podendo acontecer em zonas menos urbanizadas e no campo. Uma **deriva** pode durar algumas horas e até mesmo dias. Em uma deriva, experimenta-se a sensação de perder-se, mesmo em um espaço conhecido. Porém, o que está em jogo é mais a perda de tempo do que o ato de perder-se. Pode ser associada à vagabundagem, ao zanzar irresponsável pelas ruas e à boemia. **Travessias** são longos percursos que transformam o corpo em um instrumento de medida do espaço e do tempo. Ambas podem ser realizadas por apenas uma pessoa ou coletivamente.

Diferente da deriva, a travessia parte de um uma lógica de ação estratégica, pois ela configura-se inicialmente como um plano de atravessamento; a definição do trajeto é prévia e definida através de mapas, com um olhar de quem está de fora do terreno a ser percorrido. Ela define-se como um corte, uma cesura ou um recorte da cidade, de um bairro, de um território, assim, o espaço em uma travessia é definido previamente, enquanto o tempo é incerto. Ele define-se na ação mesma de caminhar. Há travessias que duram horas e outras que duram dias, dependendo da distância percorrida e do fluxo dos caminhantes. Tais deslocamentos são realizados a pé, como uma forma de confrontar ambientes e realidades sociais particulares. Trata-se de formas variadas de conviver, de desviar, de subverter os usos, de apropriar-se metaforicamente, de habitar uma cidade, de encontrar e conversar com as pessoas que cruzam o caminho e de recortar a cidade com os pés. Uma travessia pode ser considerada também uma figura de linguagem. Como ato, como ação artística vinculada e imersa no tecido da cidade só pode ser entendida como tática.

Comparativamente à deriva, cuja definição inicial foi cunhada Guy Debord e explorada no movimento situacionista, pouco se escreveu sobre a ideia de travessia. Não há um autor ou corrente de pensamento que abarque de maneira ampla essa noção. Entretanto, uma importante referência nesse assunto são os estudos de Francesco Careri sobre o caminhar como prática estética, bem como as experimentações práticas realizadas por ele junto ao *Stalker: Laboratorio d'Arte Urbana / Osservatorio Nomade*, um coletivo nascido em Roma na década de 1990. Sem membros fixos, o *Stalker* era composto por arquitetos (Careri é um deles),

artistas e pesquisadores em ciências humanas, que interrogam a realidade urbana e ocupam os espaços vazios e marginais da cidade. De acordo com Careri, a cidade pode ser descrita a partir de uma perspectiva estético-geométrica ou de uma perspectiva estético-experiencial. É no sentido de utilizar “a forma estética do percurso errático (...) para reconhecer uma geografia dentro do suposto caos das periferias” (CARERI, 2013, p. 159) que desenvolveu suas travessias com o Laboratório *Stalker* e que continua ainda hoje desenvolvendo com seus alunos do curso de Arquitetura da *Università degli Studi Roma Tre*. Nesse contexto, o autor ministra um curso peripatético, no qual caminha de 80 a 100 quilômetros por semestre, prescindindo de sala de aula. *Stalker através dos Territórios Atuais* foi a caminhada iniciática do coletivo, na qual quinze pesquisadores realizaram um percurso circular de cinco dias ao redor de Roma (cerca de 60 km) inteiramente consumado a pé, em 1995. Nesse contorno da capital italiana, os pesquisadores passaram por terrenos abandonados, vazios e em transformação, seguindo um trajeto mais extenso do que a própria cidade. Os membros do *Stalker* acampam a céu aberto ao longo dessa travessia e seguem à risca a regra de jamais pisar no asfalto, nem dar meia volta.

Desse modo, enquanto a **deriva** configura-se como um deslocamento subjetivo, a **travessia** pode ser considerada um deslocamento objetivo. No entanto, nenhuma delas pode ser confundida com uma caminhada funcional, como os percursos realizados cotidianamente por uma pessoa no contexto urbano. A **deriva** está associada ao tempo (um intervalo de tempo gasto em deslocamento ao léu) e a **travessia** está associada ao espaço. A **deriva** constitui-se pela definição de táticas para perder-se e a **travessia**, pelo ato de recortar a cidade com os pés. Ambas são **antifuncionais e improdutivas, como o jogo**.

Outra referência quando o assunto é **travessia** é a *land art*. Por esse motivo, parece interessante resgatar o relato de viagem de Tony Smith pela *New Jersey Turnpike* – uma estrada em construção na periferia de Nova York – no qual Tony Smith “decide entrar no canteiro de obras da autopista e percorrer de carro a faixa preta de asfalto que atravessa, qual uma cesura vazia, os espaços marginais da periferia estadunidense” (CARERI, 2013, p. 111). Segundo Gilles Tiberghien, autor do prefácio de *Walkcapes*, livro de Francesco Careri, esta seria a manifestação inaugural da *land art*. Trata-se de uma viagem *on the road* – que teria

inspirado uma série de caminhadas pelos desertos e periferias urbanas desde o final dos anos 1960. Ao experimentar essa contravenção, o artista sente uma espécie de “êxtase inefável”, associado por ele ao fim da arte. Ele inaugura assim uma longa discussão sobre a estrada como paisagem artificial, como construção humana, questionando a natureza estética do percurso. Dessa discussão decorre a seguinte questão: a estrada poderia ou não ser considerada uma obra de arte em grande escala?

É significativo lembrar que Careri defende a ideia de que caminhar cria arquitetura e paisagem e desse modo expande a noção de “percurso”, admitindo três acepções distintas: a ação, o objeto arquitetônico e o relato da experiência.

Com o termo “percurso” indicam-se, ao mesmo tempo, o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa). Pretendemos propor o percurso como forma estética à disposição da arquitetura e da paisagem. (CARERI, 2013, p. 31, grifos das autoras)

Desse modo, o percurso como performance do andar, ou seja, como simples execução dessa ação já pode ser considerado uma prática estética. Dito de outro modo, ações centradas no ato de caminhar, ainda que invisíveis para um suposto espectador, podem se configurar como uma prática estética. Constituem-se como intervenção temporária no espaço público, resultando assim em objeto arquitetônico ou em construção simbólica no território. Nesse sentido, o percurso como linha traçada, como rastro de um caminho percorrido configura um objeto arquitetônico. E por fim, o percurso também pode ser definido como estrutura narrativa, tanto como relato de uma experiência vivida – em forma de texto produzido *a posteriori* – quanto como espaço de enunciação.

Careri, portanto, ao refletir sobre a viagem de Smith desdobra tal pergunta “a estrada pode ser considerada um objeto artístico?” em múltiplos questionamentos: a estrada, como espaço em si, constitui-se como um *ready made*? Ou a experiência, o ato do atravessamento, é que se constituiu como evento artístico?

Duas pistas se abrem. De um lado, a estrada pode ser vista como o objeto atravessado, como construção arquitetônica. De outro, o ato de atravessar é tomado

como experiência, como atitude que configura uma forma. Segundo Careri, essa experiência não representa o fim da arte, mas um momento de virada no pensamento sobre a arte, que teria acarretado: a saída dos museus e galerias, a exploração dos espaços públicos, a retomada dos espaços vividos e a ocupação de grandes dimensões da paisagem. A partir desse momento, “a prática do caminhar começará a transformar-se em verdadeira e própria forma de arte autônoma” (CARERI, 2013, p. 112). Trata-se, portanto, de uma experiência sem objeto, pois ela configura-se pelo ato mesmo de caminhar; é uma arte que se faz caminhando. Nesse sentido, trata-se também de uma arte centrada na experiência sensorial, corporal de quem a vive.

A partir de agora apresentamos uma ação de larga escala realizada pelo Coletivo Dodecafônico: a Travessia Oeste-Leste de São Paulo; e uma travessia Leste-Oeste realizada na cidade de Uberlândia, em experiência coordenada por docentes da área de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

### **1 Caminhando São Paulo: costurar uma linha entre a geografia e a topografia**

Depois de estudar sobre algumas travessias realizadas por diferentes artistas em contextos diversos, desde a cidade de Nova York (Laurent Malone e Denis Adams, em 1997) até a Muralha da China (Marina Abramovic e Ulay, em 1988) e de ter derivado por muitos bairros de São Paulo, o Coletivo Dodecafônico decidiu atravessar a cidade em seu eixo mais curto. A **Travessia oeste-leste de SP** aconteceu entre os dias 18 e 19 de julho de 2016, saindo da região mais conhecida (oeste) para a mais desconhecida (leste) dos participantes. Éramos 11 pessoas caminhando por dois dias para atravessar uma das maiores cidades da América Latina. Ao definir a linha do percurso ficou claro como muitas travessias seriam possíveis, dependendo de nossos desejos de passar ou parar em determinados lugares. Nosso percurso foi dividido em *prints* do *Google maps* e impresso, juntamente com sua descrição. Se o mapa define uma estratégia, o caminhar é uma tática. Uma travessia começa com uma linha no mapa e termina quando se chega fisicamente no ponto da cidade real onde termina a linha traçada no mapa. Ou melhor, ela termina quando o objeto arquitetônico se torna relato do percurso.

Atravessar São Paulo é algo infinitamente complexo. A ausência de linhas

retas (exceto em algumas avenidas), de visão panorâmica (a não ser no início do percurso quando cruzamos o Rio Pinheiros) e a vasta dimensão do território impede que se tenha a impressão de um corte. Os pontos de partida e de chegada não apresentam características de começo e de fim da cidade, são apenas pontos ou convenções de início e fim. Como outros municípios se juntam a São Paulo, parece que a cidade não acaba, não começa, nem termina. A sensação física é curvilínea, cheia de muitas subidas e descidas, desvios, curvas, viadutos e pontes. O corte descrito por essa travessia não é preciso, nem claro, muitas vezes o caminho trilhado é marcado pela desorientação. Não fosse o suporte do mapa, não haveria marcos visíveis na paisagem, capazes de nos nortear dentro de nosso feito. Trata-se, portanto, de uma construção que se reorganiza a partir da experiência.

Uma das participantes, ao escrever sobre essa travessia, disse que ela costurava a cidade no seu imaginário, ligando pontos que antes ficavam boiando em sua cabeça. Para muitos de nós, o primeiro dia de caminhada atravessou a parte mais familiar da cidade. À noite, dormimos em um hostel na Mooca e a partir de então, nosso caminho rumo ao leste ligou pontos conhecidos e desconhecidos, fazendo com que tivéssemos a sensação de uma viagem, de descoberta de uma nova cidade, partes ocultas de nosso convívio diário com São Paulo.

Embora tenhamos definido alguns procedimentos para atravessar a cidade, que deveriam ser escritos no chão com giz, de modo a orientar o grupo sem ter a necessidade de falar, não foi possível manter o silêncio. Desse modo, as decisões eram tomadas coletivamente, podemos citar os momentos de parada para comer, desenhar e alguns desvios de grandes avenidas que preferíamos evitar, ou a necessidade de uma das participantes de trocar os sapatos que a apertavam. Havia, contudo, uma dupla previamente agendada revezando-se para levar o mapa e apontar o caminho. Pelo menos duas vezes ao dia, nas pausas mais longas, cada participante narrava sua experiência sobre o recorte do percurso que acabava de vivenciar em escritas automáticas. Além disso, cada um adotou um aspecto para observar no caminho, assim como seu procedimento de registro do percurso. Tal definição determinou o modo como a pessoa fotografava e também o que ela observava pelo caminho.

Um exemplo de escrita automática, na qual a participante estava atenta aos

fluxos de pessoas e coisas, bem como aos trechos onde os fluxos eram ou deviam ser interrompidos: “Pela primeira vez, piso na Mooca, depois de atravessar um longo viaduto. Na passagem estreita, entre a avenida e a grade da ponte, andamos em fila indiana. Uma fila vai e a outra volta, na mesma direção que os carros. Está escuro, todos os celulares e câmeras devidamente guardados. O ambiente é de desconfiança e o bando está atento. À espera do lobo mau, só cruzamos com chapeuzinhos vermelhos, acompanhadas de suas vovózinhas. Isso mesmo, mulheres carregando bebês e senhoras como acompanhantes estão no topo da densidade demográfica dessa passarela sobre a Radial Leste”.

Cada escolha de aspecto a observar suscita temas e questionamentos diferentes. A escrita acima nos fez refletir sobre o discurso do medo associado à cidade e aos perigos que ela oferece, principalmente às mulheres que se propõem a caminhar a pé e à noite. No chão de asfalto e em alguns muros, demarcávamos nosso trajeto com a inscrição de frases poéticas retiradas de uma lista de palavras apresentada por Francesco Careri em *Walkscapes*. Trata-se de três colunas de palavras que podem ser combinadas aleatoriamente e que resultam em formulações, por exemplo: “Seguir um instinto. Ir adiante.” ou “Descobrir uma linha. Perder-se.”

Uma das primeiras questões que surgiram no grupo relacionava-se com a administração do tempo, o quanto o corpo desse bando progredia por hora. Como não se tratava de uma caminhada funcional, pareceu importante perguntar-se sobre o fluxo de uma travessia, um agenciamento complexo dos tempos de cada corpo envolvido. Era importante, para tanto, identificar os andamentos presentes no grupo e beneficiar as necessidades de todos os corpos, assim como explorar ritmos diversos, como se a cada trecho do percurso ouvíssemos uma música diferente. O fluxo de uma travessia não pode ser confundido com o fluxo de uma deriva, pois na primeira há um objetivo a ser cumprido, uma meta espacial. Isso significa que há uma delimitação espacial na travessia, mas que o tempo é flexível.

O final do percurso se configurou por uma variação impressa no ato de andar. Os corpos adaptaram-se ao terreno de maneira sistemática. Entendemos assim os homens lentos, não os andarilhos do Milton Santos. Aqueles que realmente se deslocam lentamente, de andamento lento: os velhos, os deficientes,

as crianças bem pequenas. O caminho ao longo da Avenida Itaquera era árido, uma avenida rodovia, construção estranha, composta em diferentes tempos. Pura especulação imobiliária. Parecia uma zona permeada de abandonos, fruto de uma urbanização artificial. A cidade quase desaparecia, ou desmoronava ou apodrecia e depois se recompunha como arquipélagos cosmopolitas. Seguimos um longo trajeto em fila indiana. Numa das passagens havia um muro entre a calçada e a rua, sendo que o espaço para o caminhar era um grande canteiro de lixo e entulho. Era como se ninguém passasse ali. Caminhar nesse contexto era transgredir a regra do deslocamento obrigatório em quatro rodas.

Outra parte do trajeto era uma sequência de morros, subidas e descidas sem pausa. A visão dos montes revelava uma Zona Leste acidentada. O *Google* não noticia topografia, porque ele também foi criado a partir de um ponto de vista colonizador, de quem desbrava territórios com automóveis ou a partir de uma visão panorâmica, panóptica. Esses dispositivos não são criados para quem percorre a cidade a pé, para quem perscruta, investiga com os próprios pés, pernas e corpo inteiro. Essa presença *in loco* não combina com a ideia que se tem da cidade de São Paulo. O *Google* não considera o homem lento (o pedestre, de Milton Santos), o manco.

## **2 Caminhando Uberlândia: da cidade “nova” à nova velha cidade**

Reafirmando o traço nômade do Coletivo Dodecafônico, uma de suas integrantes ingressa na carreira docente na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), a 600 km de São Paulo. Apesar da distância, continua dialogando com as pesquisas do coletivo no seu trabalho acadêmico. Em 2016, em parceria com o professor de Teatro da Escola de Educação Básica da UFU (ESEBA), iniciam um trabalho criativo no contexto de componentes curriculares de formatura da Licenciatura em Teatro – um processo de criação em todas as suas etapas até o encontro com o público e que dialogue com espaços escolares. A escolha para tal processo é que a experiência de criação nascesse no espaço escolar, colocando juntos, em performance, estudantes da graduação, estudantes de nonos anos da Educação Básica e os dois docentes que coordenavam o processo. O eixo de investigação eram as caminhadas como práticas estéticas (CARERI, 2013), a

desaceleração do tempo e dos passos, engendrando ações artísticas na escola, na universidade e no espaço urbano de Uberlândia.

Nesse contexto, depois de entrar em contato com a tese de doutorado *Percorrer a cidade a pé* (VELOSO, 2017), que apresentava referências artísticas sobre travessias já realizadas em diferentes partes do mundo, uma estudante da Licenciatura em Teatro da UFU, muito entusiasmada, propõe que façamos uma travessia da cidade de Uberlândia. Pelo estreito diálogo com nossa investigação, resolvemos aceitar o desafio!

Mapa esticado no chão da sala ambiente de Teatro da ESEBA, primeiros traçados sobre o percurso a ser caminhado, primeiras ideias de regras de jogo para a travessia:

- Sair do conhecido ao desconhecido nos bairros da cidade;
- Caminhar em silêncio;
- Cada um ter um eixo de observação e/ou interesse para produção de vestígios da ação;
- Ponto de partida: “assistir” (como quem vê uma performance) a chegada dos trabalhadores na maior empresa de serviços de tecnologia de informação da região (Algar Telecom). Ela foi instalada no limite leste da cidade e engendrou a criação do primeiro bairro planejado da cidade: Granja Marileusa;
- Aquecimento coletivo após esse momento inicial;
- Pontos de parada e/ou jogo: 1) Praça Paris – jogo do elástico; 2) Praça Sérgio Pacheco – Coco da Bahia (hidratar); 3) Av. Liberdade – almoço; 4) Jardim Karaiba – perder-se no bairro, acompanhados de *playlist* individual em fones de ouvido por tempo determinado; 4) reencontro do grupo na Av. Nicomedes – Açaí da Colina (lanche da tarde);
- Ponto de chegada: bairro Shopping Park, limite com estrada de terra
- pisar na terra e entrar na cachoeira se ainda houver luz do dia. Se o

horário estiver avançado, circular pelo bairro com transporte público e *playlist* individual em fone de ouvido.

No dia 15 de julho de 2017, três pessoas envolvidas no processo realizaram a travessia, em pleno inverno uberlandense – quente, seco e colorido de ipês rosa. O primeiro espanto é o circular pelas ruas do novo bairro da cidade – fiação pública subterrânea, novos prédios comerciais e culturais com *design* “moderno”, sublinhando a *gourmetização* dos hábitos alimentares e sociais da população (PALMIERI Jr., 2016).

Estamos nos limiões da cidade: grandes avenidas com canteiros centrais, muitos terrenos ainda desocupados, poucos corpos circulam. Desde a última rua caminhada no novo bairro, ritmada e delicadamente esquadrinhada, enxergamos a “cidade antiga”, com os fios expostos e suas irregularidades – terreninhos, “terrenões”, comércios alternados com casebres, lotes queimados. Margeamos a antiga linha ferroviária e fazemos uma travessia da mesma – mais casebres antigos, chão de terra, um senhor sentado sobre uma pedra, reminiscências de outra Uberlândia na Uberlândia de hoje. Esses contrastes nos acompanham ao longo de todo o percurso, já que no horário do almoço estamos em pleno centro comercial da cidade, passando por bairros completamente ocupados, seja pelo comércio, seja pelas residências, e adentrando um dos outros lados da cidade no sentido oeste, após a grande av. Rondon Pacheco, que encobre o córrego São Pedro há muitos anos.

Os diferentes abrigos, casas, formas de morar e viver na cidade tornam-se um foco: a casa do João de Barro no poste da fiação elétrica, a casa de pedra, o jardim com roseiras em pleno centro, os antigos cortiços, os bairros antigos misturados aos novos empreendimentos imobiliários até alcançarmos a zona do Jardim Karaíba. É preciso fazer uma pausa, respirar e caminhar como quem adentra uma nova cidade. Antes de atravessar a av. Nicomedes e alcançar o Karaíba, caminhávamos numa cidade. Atravessamos a avenida, contornamos um dos prédios do DMAE – Depto. Municipal de Água e Esgoto – e desdobra-se a cidade em outra proposta urbana, ainda diferente daquela da Granja Marileusa. São jardins abertos, sem muros, nem cercas, casas com diferentes estilos arquitetônicos e até algumas exceções de casas muradas em meio ao bairro. É encantador,

inegável que nossos corpos caminham mais à vontade no sombreado de uma área tão arborizada, “harmonizada”, cuidadosamente composta em seus jardins e construções que são marcas de distinção social. E é assustador.

O ponto de chegada, bairro Shopping Park, considerado periferia da cidade, é alcançado apenas com o grupo tomando um ônibus pela aproximação da noite. Bairro que tem mais de vinte anos, mas é ainda considerado novo, demorou a ser ocupado, ainda tem espaços vazios e muitos investidores que esperam que seus terrenos valorizem. Os limites da zona rural novamente se apresentam. Horizonte largo, pôr do sol alaranjado. Trabalhadores voltando pra casa. Há movimento, barulho, pulso de vida. O grupo está exausto e coloca-se agora dentro dos ônibus, junto desses trabalhadores, que mais cedo foram assistidos chegando ao outro lado da cidade. Estamos, nós também, exaustos.

Como experiência desse singelo pequeno grupo, a flexibilização do tempo e do silêncio marca o percurso. A liberdade de escolher fazer mais paradas, deixar de fazer certos jogos programados (como o do elástico) tem um sabor de suspensão da vida produtiva. Festa? Ócio? Não há compromisso prévio ou posterior, apenas o ciclo por vezes ininterrupto e suado da caminhada, o prazer do convívio e de pequenas conversas sobre nossos espantos, a perplexidade diante dessas outras cidades que se apresentam mesmo diante de pessoas que viveram quase toda sua vida nela. Certa comunhão entre caminhantes, entre os corpos e a rua vai se constituindo enquanto cada passo é dado. O sol e o calor acompanham a experiência de habitar essa específica cidade do cerrado, território de passagem (travessias) entre territórios: uma das marcas de Uberlândia, bandeira municipal pautada na estrela de onze pontas, representando as onze rodovias que atravessam seu território, caminho de bandeirantes, São Pedro de Uberabinha, sertão da farinha podre.

### **Caminhar para inverter pontos de vista**

Quando não se enxerga o ponto de chegada, caminhar torna-se o fazer. Chega-se à realização da ação em si. Caminhar é o que há a fazer diante da dimensão inapreensível da cidade. Atravessar um território, no entanto, não

possibilita que nos apropriemos dele. Não se trata de dominar, nem de conhecer definitivamente um território. A apreensão do espaço é sempre parcial e temporária, ainda que a ação experimentada seja de grande escala. Uma travessia de um território é uma travessia no tempo. Quando nos dispomos a cortar uma cidade com os pés, abrimo-nos para uma experiência coletiva no tempo. Caminhar junto é se propor a conhecer a cidade fora do mapa, não só atravessando um território, mas se deixando atravessar por ele. Trata-se de uma experiência imersiva, pois enquanto caminhamos nos envolvemos nela com todo o corpo. Uma travessia não pode ser considerada uma manifestação, uma mobilização correspondente à escala de seu percurso, mas uma pequena revolução, um gesto de reivindicação do uso da cidade. Nesse sentido, todas as estratégias que enclausuram o cidadão em espaços privados são alternativas discretas de usurpá-lo de um espaço que é seu por direito.

À figura do pedestre opõe-se à visão panorâmica da cidade, tal qual analisou Foucault ao estudar as organizações espaciais e o olho do poder. O pedestre seria, então, o homem em sua conjuntura mais baixa, mais ordinária, mais próxima do chão, mais enlaçada e embaraçada com a cidade. Caminhar unifica os homens, pois o ato de caminhar é inicial, não depende de nenhuma posse, apenas da plenitude do corpo. Caminhar coloca a todos na mesma posição, sem herói, sem espectador e sem autor. Caminhar na cidade é misturar-se a ela, sem enxergá-la, mas ainda assim, colaborando com os fluxos humanos que a constituem. O emaranhado de itinerários de cada habitante da cidade configura-se como seu pulso constante: ele está para a cidade, como o sangue está para o corpo humano. São as formigas que tornam um formigueiro visível; sem elas, o formigueiro não passa de um monte de terra, oco, perfurado por entradas e saídas imperceptíveis. A rua como espaço de circulação e como principal via desses fluxos não existiria caso os pedestres se ausentassem dela. Nesse sentido, a exclusão dos pedestres do espaço público compromete gravemente o exercício coletivo da democracia.

Quando pessoas atravessam ou se perdem em um território urbano, colocam-se como espectadoras em tempo real da cidade; caminham com o objetivo de conhecer, de encontrar, de conversar e de refletir sobre ela. Trata-se, portanto, de um gesto político e não somente artístico, como se fosse um acontecimento, em que ações são propostas ou situações são construídas. No caso das derivas e travessias nada é apresentado e

também não há a formulação de uma proposta de cidade futura; o que há é uma mudança de uso do espaço público. Desse modo, assim como a deriva é um jogo, a travessia é uma invenção, uma justaposição de visões da cidade. Esse conjunto de visões sintetiza uma ideia de cidade, como uma narrativa ficcional do que ela é ou poderia ser.

Tais proposições deambulatórias são frequentemente invisíveis aos olhos da cidade, sendo que apenas posteriormente à sua execução tal experiência torna-se visível. As imagens produzidas em decorrência de uma deriva ou travessia não podem ser consideradas intermediárias da relação corpo e cidade; elas se configuram como uma materialidade outra, uma composição derivada, que não representa, nem mesmo substitui a experiência. As imagens e os relatos da caminhada apenas noticiam o evento, que poderia ter sido vivido por qualquer pessoa que se dispusesse ao feito. Eles podem ser considerados rastros ou vestígios da experiência. Ao mesmo tempo em que essas outras materialidades encerram essas ações, elas também prolongam seu tempo de existência.

O que derivas e travessias proporcionam são visões de um mundo por vir, mostrando o que oficialmente não se vê e abrindo espaços no pensamento. Elas subvertem igualmente os usos dos espaços e do tempo, fazendo do corpo o agente dessa exploração. O corpo experimenta assim posições e ritmos inesperados: ele corre, ele para, ele espera reagindo a estímulos sutis e diferentes daqueles que nos movem cotidianamente no contexto urbano. Yoko Ono, em entrevista citada por Hélio Oiticica, afirma que “criar não é a tarefa do artista, sua tarefa é a de mudar o valor das coisas” (OITICICA, 2013, p. 95). Nesse sentido, a tarefa do artista não é determinante de nenhuma grande alteração social ou da criação de um mundo novo, mas do exercício de olhar diferentemente o mundo, de explorar outras perspectivas e de desconstruir usos e costumes estabilizados.

## REFERÊNCIAS

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. V.1. Petrópolis: Vozes, 2014.

PALMIERI JR. Valter. “*Gourmetização*” da alimentação uma sociedade desigual.  
**Carta Social e do Trabalho**. UNICAMP, n.34, 2016, p.33-38.

OITICICA, Hélio; OITICICA FILHO, Cesar; COELHO, Frederico (Org.).  
**Conglomerados newyorkaises (1939-1980)**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue,  
2013.

VELOSO, Verônica G. **Percorrer a cidade a pé**: ações teatrais e performativas no  
contexto urbano. São Paulo: ECA/USP, 2017.

[Recebido: 30 abr. 2018 – Aceito: 04 jul. 2018]

## REDE ATADA, BARCO BALANÇA..., NO IR E VIR DAS ONDAS, AS TRAVESSIAS POÉTICAS PELO MARAJÓ

Josebel Akel Fares<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este relato é baseado em viagens ocorridas no início do século XXI e faz parte do projeto *Cartografias marajoaras* (1999-2003), que busca constituir desenhos da cultura marajoara, especialmente, a partir de vozes orais com vista a configurar mapas tecidos em periferias ribeirinhas. As narrativas de viagem trazem traços etnográficos e representam passagens, convívios, quedas, asseguradas em construções imaginárias de uma viajante em busca das oralidades poéticas, tão importantes na região. Não há citações teóricas, para fundamentar os trajetos, a construção dá-se na tentativa de apreensão de um mundo sensível, que constitui os narradores e a ouvinte. O texto está dividido em três partes: do desejo de dizer, apresenta o trabalho em panorâmica e diz do porquê da escritura; no guichê das passagens, assegura-se alguns caminhos seguidos e esclarece-se as tramas; com redes atadas, o barco balança e traz o movimento, os percursos, o âmago da viagem.

**Palavras-chave:** Viagem. Poéticas. Oralidade. Imaginário. Marajó.

**ABSTRACT:** This report is based on travels that took place at the beginning of 21<sup>st</sup> century, and it is part of the project *Cartografias marajoaras* (1999-2003), which aims at constituting drawings of the *Marajoara* culture, specially, from oral voices with a view to configuring maps in riverine outskirts. The travel narratives bring ethnographic traces and represent passages, conviviality, falls, all assured in imaginary constructions of a traveler in search of the poetic oralities, so important in the region. There are no theoretical references to base the paths, the construction takes place in the attempt to apprehend a sensitive world, which constitutes the narrators and the listener. The text is divided into three parts: of the desire to say, it presents the work in a panoramic way and explains the reason of the writing; in the ticket office, it is assured some paths followed and the plots are clarified; with hammocks tied up, the boat swings bringing the movement, the routes, the heart of the travel.

**Keywords:** Travel. Poetic. Orality. Imaginary. Marajó.

### 1 Dos desejos de dizer

Quando li a chamada para este número da revista Boitatá, ericei-me. Faz tempo que desejo apresentar os relatos de viagem organizados quando desenvolvi a pesquisa de campo do projeto *Cartografias marajoaras: cultura oralidade, comunicação*<sup>2</sup>, guiada pelas poéticas orais, recolhidas em quatros municípios – Cachoeira do Arari, Soure, Breves, Melgaço – dois da região dos campos e dois dos furos e ilhas marajoaras. A maioria dos narradores ouvidos tinha à época início do XXI mais de cinquenta anos,

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica: Intersemiose na Literatura e nas Artes (PUCSP, 2003); mestra em Letras: Teoria Literária (UFPA, 1997); estágio Pós-Doutoral em Educação (PUCRS, 2012); Licenciada em Letras (UFPA). É Professora titular em Literatura da Universidade do Estado do Pará, do Curso de Licenciatura em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Educação. E-mail: belfares@uol.com.br

<sup>2</sup> Tese defendida na PUC/SP, em 2003, sob orientação de Jerusa Pires Ferreira, uma das fundadoras do nosso Grupo de Trabalho de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL).

daí que o antigamente da memória recontada reporta-se, aproximadamente, a segunda metade do século XX. O trabalho começa com uma visão larga das paisagens amazônicas, das águas e dos campos, espaços por onde viajei, estuda relatos de viagens realizadas por estrangeiros, no rio Amazonas, séculos XVIII e XIX<sup>3</sup> e também escreve crônicas das pesquisas em busca do poético, no XXI<sup>4</sup>. Depois, o rio estreita-se e as cartografias poéticas alargam-se, sublinho as vozes de Cachoeira do Arari, apresento os intérpretes; mapeio os elementos da cultura, indicadas nas falas: os emblemas e os ícones, traços como da cerâmica marajoara, da cidade, dos costumes; as mitopoéticas, analiso o tempo mítico, o espaço das encantarias e as metamorfoses.

Das viagens aos quatro municípios marajoaras em busca do poético, trago em crônicas os encontros com os moradores, os semblantes das cidades, as experiências de convivência, o aprendizado humanístico e um pouco da realidade amazônica, situada nas zonas ribeirinhas. O texto emerge, primordialmente, de dentro do território, no século XXI. Organizo as passagens, marco o tempo pelos períodos de cheias e secas, e o espaço pelas microrregiões, descrevo e narro os caminhos, pontuo travessias no interior da ilha, nos dois anos de andanças. As viagens aos campos acontecem a partir da sede do município de Cachoeira do Arari, tempo de cheia, e encerram-se dois anos depois na mesma época e no mesmo espaço. Neste intervalo, acontecem viagens no interior da região dos campos, Soure e Retiro Grande, e na região dos furos Breves e Melgaço. Mapeio percursos, portos, embarcações, localidades, registro datas, encontros, entrevistados, primeiras impressões sobre as cidades.

Registro 40 horas de gravação em cassete, 2.405 KB em texto transcrito, de vozes de meia centena de intérpretes ouvidos individualmente e outras tantas em audições coletivas, em rodas de histórias. Muitas outras pessoas, a maioria mulheres – especialmente, professores e estudantes – participam diretamente da investigação, ou colaboram como adjuvantes, nas coxias e nos bastidores. São as pessoas que me hospedam, que me indicam os contadores, as referências na comunidade e acompanham-me nos trajetos. Necessário era despir-me e ouvir, acercar-me das culturas pelas vozes narradoras e pela paisagem dadas aos olhos.

Os percursos de viagem apresentados são concebidos através de trechos de entrevistas, anotações do caderno de campo, fichamentos e outros textos necessários à

---

<sup>3</sup> Charles La Condamine, de Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Phillip von Martius, Alfred Russel Wallace, Henry Walter Bates, Luiz Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz Sobre estes relatos, publiquei alguns artigos, todos em livros, não disponibilizados na web.

compreensão do discurso; traz a voz em repouso, quando necessário, e voz em performance, sempre. O texto organiza-se pela cronologia das viagens e das cidades percorridas. Selecionei para contar as viagens realizadas nos campos marajoaras.

Narradores, repertórios e redes temáticas..., as matérias das cartografias marajoaras avolumaram-se e requereram estudos que implicassem na compreensão de saberes fora dos espaços canônicos e mapas que se permitissem desenhos de cenários dos esburacados, estabelecidos nas margens. Para este artigo, revisei textos e selecionei uma parte do projeto referente às viagens a região dos campos marajoaras, local onde a pesquisa se desenvolve, apesar de ter andado por cidades da região dos furos e ilhas e outras cidades dos campos. Pretendi que as vozes dos intérpretes não fossem meras exemplificações, mas o fundamento, os saberes que conduzem a escritura, daí, além dos meus próprios textos, poucos são os teóricos referenciados.

## **2 No guichê das passagens**

Iço velas, revejo textos, diários de campos, volto às narrativas de viagens, minhas e de outros, tema que gosto de ler e escrever. Leio relatos viajantes como se lesse romances e acho que eles o são. Em cada texto há construções de mundos subjetivos, imaginários, poéticos e a possibilidade de conhecer outros tempos e outros espaços. No início do século, ouvi naturalistas estrangeiros que passaram pelo Marajó, em expedições de intensão científica, no entanto mesmo se considerando o momento do “racionalismo das luzes”, de negação do saber empírico, que é tratado pejorativamente, eles constroem um mundo em que a ciência não tem domínio:

Daí, os relatos dos viajantes, além de privilegiarem os aspectos naturais pertinentes às pesquisas, descrevem – quase sempre com preconceitos e surpresas – a cultura: a literatura, a dança, o canto, a pintura corporal indígena, enfim, a arte, o cotidiano nativo. Neste contexto, o sobrenatural explica e cria concepções de mundo e remete o leitor a uma viagem espaço-temporal, ainda hoje, narrada com a presença do maravilhoso. A América é fundada através de imagens exóticas, que inclui promessas de encontro do paraíso terrestre, do Eldorado e do reino misterioso das Amazonas, compostos por tesouros e por fábulas. (FARES, 2003, p.73)

Ponho-me a escutar Carlos Drummond de Andrade, na crônica “A moça contou”<sup>5</sup>, o relato de uma viagem nunca realizada fisicamente, mas construída pelas frestas do olhar do outro, que lhe enviava cartas e contava-lhe histórias sobre o Marajó:

*O Marajó é uma coisa fantástica, só você vendo... E depois de ver, é capaz de não acreditar. Você vê, sente, vive o Marajó, contar é difícil. Adianta? Então você vai comigo a Salvaterra, coisinha de nada, mas tão verde que é um anúncio de primavera. Perto a gente dá uma olhada em Condeixa, nome que dá vontade de comer. É ameixa, fruta-de-conde, sei lá o que as palavras oferecem aos nossos sentidos. Joanes, tão português-antigamente, você gosta? Pois olhe, tem nada de clássico-frei-luís-de-sousa, eu estudei na Faculdade, é (ou deve ser) corruptela de juionas, uma nação de índios deste Pará velho-de-guerra. Joanes faz parte de Salvaterra, você repare nas ruínas de lá, é de uma melancolia, um recuar no tempo. Agora, a 15 minutos de lancha de Salvaterra, dê uma olhada em Soure, isto sim, nominho portuga até dizer chega, pois você não vê que vem de saurium, e remonta à ocupação romana em terras lusíadas?...*

*Ah, essa minha erudição. Desculpe. Você está no Marajó, não viaja de carro, carece viajar de avião para curtir essa renda colossal de rios separando as terras. Êta arquipélago danado, deslumbrando, perturbando a vista miudinha da gente! Mas de barco é que você deslumbra mesmo, não tem conversa. Apeando do navio no lusco-fusco, foi o que me aconteceu uma vez — conheci na travessia um senhor fazendeiro, ele me convidou para conhecer a fazenda, fui. É bom viajar meio sem programa, topando o que vale ser topado, entende? Na luz fraca do amanhecer, a casa grande, de madeira, sobre estacas, parecia suspensa no ar, o terraço voltado para as terras. Fazenda marajoara, nem-te-conto... O infinito. O verde. Os bichos selvagens. Lá você encontra os restos de ferramentas, restos de cerâmica, a vida antiga do índio que fala à alma da gente e atiça curiosidade de saber mais, mais. Garças e guarás vermelhos pousando nas lagoas. Jacaré de montão. Tudo. O mundo tá acabando de nascer numa inocência de gênese. Ô vida arco-irisada! Reunião tão grande e variada de cores e tons que você fica bobo, sem saber se olha ou se bebe a paisagem. Passeie de canoa, você tem de passear adoidado de canoa pelos igarapés que não acabam nunca. Pelos furos. A companhia de você é aquela espécie de arbusto pousado à beira d'água, durante todo o percurso: aves*

---

<sup>5</sup> A correspondente de Drummond no Pará é Lívia Barbosa, professora do Centro de Letras da UFPA. Por minha solicitação, a Lívia enviou-me a cópia da crônica e as dedicatórias de Drummond, explicando: “Recebi a xerox do JB, quando eu estava em Salvaterra passando férias. Junto, um cartão curto, manuscrito: *Lívia, achei tão linda, mas tão linda a sua carta que não resisti: roubei-a para fazer uma crônica. Você me perdoa?*”.

*brancas, róseas, vermelhas, que não se assustam com o barulho doce dos remos ou o ronronar do motor da lancha. Ali estão, ali quedam. Flaminguinho tem lá medo dessas coisas?*

*Cuidado? Sim, o cuidado para você não se perder nos labirintos dos igarapés fica por conta do caboclo da região que conduz a canoa. Pode confiar. No fim do passeio você está em casa comendo queijo fresco de leite de búfalo, brincando com o veado doméstico, uma graça, e pensando: Éta Brasil maior até que o Brasil!*

*Mas tem também o leite do amapá; remédio forte para asma e bronquite, além de cicatrizar ferida; a salva-do-marajó, ervas e sementes que compõem uma bruxaria saudável contra todos os males. O melhor doutor é a natureza, médico nenhum pode com essas plantinhas que não estudaram, mas sabem curar as mazelas do corpo... Então, tranquilo, porque se viver macaco a terra dá um jeito, você pode papear preguiçoso com siá Dulcinéia e seu João Japão, por exemplo. Debaixo da mangueira. Eles sabem das coisas. No fim da praia, lá está siá Maria das Cabras, matriarca valente, velhinha, comandando a família com amor e humanidade. Puxe conversa com ela. Pare diante da casinha lilás à beira da praia que tem uma tabuleta: “Joga-se xadrez”. Se não souber jogar, não entre. Lá dentro tem um velho americano cercado de livros, discos, uma flauta e um tabuleiro de xadrez. Era músico de uma sinfônica na terra dele, foi para a guerra, voltou meio lelé, arrumou a trouxa, veio arrancar aqui. O Marajó tem tudo.*

*Salvaterra, salvação de muita gente das sete partidas do mundo. (São sete?). Tem aí uns estrangeiros que não querem sair de jeito nenhum deste fim-de-Brasil feito de água e de verde pulsante. Durante as férias, gente do país e do exterior se reúne lá para a volta à vida simples. Tiram a pele da cidade, entende? e se anonimizam numa espécie de fusão panteísta. O corpo reage por si, independente de você. A visão dilata-se, as cores avivam-se, os sentidos apuram-se, e você, libertado de você, sente-se aware, penetrando as coisas e penetrado por elas... Difícil explicar isso. Por mais coisas desimportantes que você fale, mais verdades essenciais dirá. Por mais que silêncio que haja, mais será compreendido.*

*E nada de turismo, ouviu? Essa idéia some no ar. Salvaterra é um segredo, um presente fechado, porta-jóias, senha maçônica. É preciso respeitar Salvaterra. É preciso amar Salvaterra. Ah, você não calcula... Assim falou a moça, apaixonada do Marajó. Livia de nome, e está feita a crônica.*

As imagens poéticas da crônica de Drummond introduzem minhas viagens encantadas. O outro, o estranho que viaja pelo Marajó, agora, sou eu. As viagens

intercalam-se no período de fevereiro de 2000 a janeiro de 2002, tempo em que convivo com pessoas de cidades maiores, de vilarejos e de pequenos lugares ribeirinhos. Pesquiso em dois municípios de cada *lado* do Marajó, como se costuma dizer: Soure e Cachoeira do Arari, no Marajó dos campos e Breves e Melgaço, no Marajó das ilhas e furos. Atravesso a famosa baía do Marajó, dezena de vezes, em navios grandes, onde temos a possibilidade de viajar em camarotes, e barcos menores. Opto pela rede não apenas por ser menos dispendioso financeiramente, todavia também por me proporcionar maior convívio com outros viajantes. Em cerca de cinco horas, alcançávamos o destino. Hoje, é possível viajar também de lanchas que são bem mais rápidas, a metade do tempo.

O Marajó não é uma paisagem, mas muitas paisagens, não é uma ilha, mas um arquipélago, não é uma civilização, mas civilizações sobrepostas. Viajar pelo Marajó é deparar-se com informações de todas as ordens: com os elementos naturais, com as intervenções do homem, com as misturas interacionais. Porto alguns desses dados, apreendidos no diálogo permanente com os romances de Dalcídio Jurandir<sup>6</sup>, da (re)leitura de outros livros sobre a região e das reminiscências de viajante-turista e, com esse conhecimento preliminar, inicio o roteiro de viagem por esta vastidão do território amazônico.

As diferenças entre as experiências apreendidas por meio de leituras ou de viagens de lazer e o mundo com que passo a conviver são evidentes e enormes. Entretanto, reencontro com muitas personagens da ficção e deparo-me com paisagens da reminiscência. A mudança no espaço rural, no interior da Amazônia, processa-se de forma muito lenta. Nele, ainda é possível encontrar imagens do passado remoto, mesmo com a inserção das parabólicas e das antenas de celulares, em alguns cantos dos campos marajoaras, em contraste com os cata-ventos rudimentares.

---

<sup>6</sup> Dalcídio Jurandir (Vila de Ponta de Pedras/Marajó – 1909/ Rio de Janeiro 1979), considerado pela crítica o maior romancista da Amazônia, escreveu 11 romances, a maioria com edições esgotadas, dentre eles dez fazem parte do Ciclo do Extremo Norte, nomeação dada pelo próprio autor e um do Ciclo Extremo Sul. 1. Ciclo do Extremo Norte é composto pelos romances *Chove nos campos de Cachoeira* (Rio de Janeiro: Vecchi, 1941), *Marajó* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1947), *Três casas e um rio* (São Paulo: Martins, 1958), *Belém do Grão Pará* (São Paulo: Martins, 1960), *Passagem dos Inocentes* (São Paulo: Martins, 1963), *Primeira Manhã* (São Paulo: Martins, 1968), *Ponte do Galo* (São Paulo: Martins, 1971), *Os Habitantes* (Rio de Janeiro: Artenova, 1976), *Chão dos Lobos* (Rio de Janeiro: Record, 1976), *Ribanceira* (Rio de Janeiro: Record, 1978). Ciclo do Extremo Sul apenas *Linha do Parque* (Rio de Janeiro: Vitória, 1959).

As travessias fluviais obrigatórias, as estradas de terra (pó ou lama) e a inacessibilidade aos transportes aéreos firmam o temor e o desafio a enfrentar. Para cumprir o percurso, a sabedoria aconselha apurar o olhar. O outro ajudará no processo de construção da epopeia e a posição diante deste interlocutor é dialógica sempre, e, muitas e muitas vezes, de aprendiz. O viajante nunca alcançará todas as sutilezas das diferentes formas de expressão do marajoara, ou de qualquer outro homem, o mundo é imensamente maior que os nossos olhos.

Assim, é indispensável depor *as armas instituídas* e abrir-se para a construção de novos roteiros e novas formas de caminhar. E, ao encontrar o inusitado, precisamos ter disponibilidade para mudar rumos e tempos programados. Em síntese, compreender que o alvo para onde a mira aponta não é a única forma de ver, e que o olhar periférico, desfocado, comunica significados relevantes, configura o homem com menos disfarces, e com menos poses (como todo pesquisador, sei que a câmera e o gravador favorecem o gesto rígido, posado).

### **3 Rede atada, o barco balança...**

*A nossa região tem muita água, Marajó é água. Então, o que que isso significa? Significa que o meio de transporte é o barco. Então, é muito comum qualquer pessoa ter um barco. Nas grandes cidades, nos lugares de rodovias, uma pessoa, para trabalhar, tem que ter um caminhão no mínimo, para conseguir o dinheiro dele.[...]. Têm uns, às vezes, já só têm a bicicletazinha pra andar, outros têm o carro. Assim é aqui quem tem um pouco mais de dinheiro faz um barco desses grandes, quem não tem, conserta um deste tipo, uma canoa. (Edmilson Correa)*<sup>7</sup>

As viagens regulares Belém e Marajó são sempre por via fluvial. Além da possibilidade da viagem direta para alguns municípios, com saída de pequenos portos e em barcos menores, no verão, existem outras possibilidades. Para a região do Arari, a entrada é o Porto Camará, em Salvaterra, que se acessa em navios maiores ou em lanchas originárias do cais do Porto de Belém, Galpão 9/10 ou em balsas do Porto de Icoaraci, distrito de Belém, situado há cerca de 30 km do centro da capital. No Camará, havia um sistema particular de transportes, carros tipo *vans* ou *kombis*, que, apesar de serem meios de transportes de preço mais alto, proporcionam uma viagem mais confortável. Este tipo de serviço é agendado diretamente com os proprietários dos

---

<sup>7</sup> Entrevista realizada em 24/03/2001, Edmilson na época com 54 anos, trabalhava num estaleiro em Breves.

transportes, quando se tem acesso, e nas companhias de turismo. Há também a possibilidade de conexão com o ônibus de linha regular, para as sedes dos municípios de Soure e Salvaterra. Portanto, do Porto Camará até as duas cidades, não há muitas complicações, as dificuldades acontecem quando a proposta é circular em transportes intermunicipais, pois as possibilidades reduzem-se. Nos dias atuais, como já citei, há lanchas que aportam diretamente nas duas cidades, ainda que as outras formas de viagem ainda existam.

### 3.1 Cachoeira do Arari<sup>8</sup>. Tempo de cheia, fevereiro 2000

Porto Vasconcelos – Cidade Velha/Belém. Na sexta à noite saem as embarcações de Belém, com destino a Santa Cruz do Arari e escala em Cachoeira do Arari. Os barcos que viajam pela região são comumente chamados de *gaiolas*<sup>9</sup>. Embarcações de médio porte, com capacidade entre cem a duzentos passageiros. Normalmente, parentes ou pessoas conhecidas dos donos da embarcação viajam no único camarote, as demais acomodam-se em suas redes, armadas no interior dos barcos. As bagagens são deixadas embaixo ou próximo dos viajantes ali instalados. Em geral, leva-se corda ou correntes próprias para armar as redes, ação que facilita a acomodação dos passageiros, pois nem sempre há armadores disponíveis. As pessoas, que querem desfrutar dos melhores lugares dos barcos, chegam muito mais cedo. As redes de cores e traços diferentes, armadas em ângulos diversos, formam desenhos de geometrias inusitadas.



Fonte: foto do arquivo da autora.

<sup>8</sup> Extensão territorial: 3.116,0 km/População: 15. 783 habitantes, sendo 5.832 na zona urbana e 9.951 na rural. De acordo com censo do IBGE 2000, a população tem 1.410 menos habitantes que em 96.

<sup>9</sup> Já as embarcações de pequeno porte são também conhecidas como *popopôs*. Para algumas regiões do Marajó, como Cachoeira, só se viaja – diretamente, ou em tempo de cheia – neste tipo barco.

Os barcos Aurélio e a Nossa Senhora da Conceição, e lancha Aruã têm o mesmo destino. No primeiro, não encontro mais vagas para atar a rede. Entro, então, no outro, armo a rede, arrumo a bagagem, instalo-me – minha entrada chama a atenção – sou estranha na comunidade viajante. Rondo o barco, procuro um café. No fundo, ao lado da cozinha, arroz, feijão e macarrão é a janta de alguns tripulantes. A maioria dos passageiros já está acomodada, o barco sai. Um marujo oferece café, aceito e agradeço (hum... como está doce!).

Na primeira hora da viagem, irrompe a maresia provocada pela proximidade da baía do Marajó, o barco joga, as redes balançam e alguém comenta: “Pôxa e ainda nem chegou a baía”. Meu coração resfria, relembro outras travessias aquáticas. Uma hora depois, avivam na memória momentos já vividos, seria agora o último? Olho os salvavidas presos no teto do barco: de que eles adiantariam ante a imensidão e braveza daquelas águas? Ninguém se incomoda, nenhuma criança chora. As redes, num balanço sincronizado, avançam umas nas outras, porém como são armadas em ângulos diferentes, pouco se chocam. Sentia levemente uma tocar meus pés, outra me bater infernalmente. Esta, certamente, também foi armada por um viajante amador naquele tipo de embarcação. Agora, sentada, tento o equilíbrio: seguro-me numa rede desocupada, acima da minha. Entre pensamentos funestos, ave-marias, pais-nossos, pedidos de socorro a Nossa Senhora da Conceição e tentativas vãs de acomodar-me melhor, transcorreu-se uma longa hora na baía do Marajó, por onde ninguém passa impune. As três horas seguintes, já no rio Arari, o trecho calmo embala a rede e acalenta o sono, alguns jogam dominó na proa da embarcação.

Eram três da madrugada quando chegamos a Cachoeira do Arari. Poucas pessoas desembarcam nesta escala, a maioria ainda dormirá nas águas calmas do rio, por mais algumas horas. Placas de “Boas-vindas” e o convite “Visite o Museu do Marajó” recebem os viajantes. O trapiche conduz à rua, ainda úmida das chuvas, da Pousada Marajó. É hora de ralentar os compassos do coração, acalmar-se.



Fonte: foto do arquivo da autora.

Imaginariamente, traço trajetos e retratos de Cachoeira do Arari, enquanto arrumo os instrumentos de trabalho e preparo-me para iniciar a pesquisa de campo. Concebo simulacros da cidade, choro a morte de Eutanásio, folheio os catálogos do major Alberto, embriago-me com dona Amélia, e viajo nos olhos do caroço de tucumã de Alfredo. Recrio imagens, revejo a Cachoeira, construída pelos romances de Dalcídio Jurandir, minha referência mais forte sobre cidade, até então desconhecida.

As primeiras impressões do município de Cachoeira concebem-se na estação da lama, que impede o transeunte de andar livremente, pois não existem ruas asfaltadas. A via principal, na frente da cidade, calça-se em alvenaria, e as demais se revestem de estreitos calçamentos, localizados na frente e nas laterais das moradias – importantíssimas para a circulação dos pedestres, especialmente no período do inverno. Pouco se circula de bicicleta, moto, carro, carroças ou cavalos, como em outras cidades pequenas, os trajetos são feitos a pé. Atolo-me, contudo insisto em conhecer a biblioteca pública, clubes, feira, mercado.

Na biblioteca municipal, recolho alguns dados sobre Cachoeira, anoto a mão, pois ali não encontro copiadoras ou outro recurso tecnológico para facilitar o trabalho. Situação que certamente hoje já foi superada. Impressiona-me, sempre, o acervo bibliográfico de qualidade excelente, entretanto sem muita utilidade, pois o município não disponibiliza local para consulta e nem para acondicionar os livros devidamente. As prateleiras das estantes de compensado vergam, as das estantes de madeira o cupim invade, e as das estantes de ferro enferrujam. Os livros fecham suas portas, o Estado é indiferente à questão. A auxiliar de biblioteca lamenta e conformada espera soluções externas.

Retenho-me n'O Museu do Marajó, referência básica, entrevisto Giovanni Gallo<sup>10</sup>. Na Pousada, converso com dona Tomásia e dona Virgínia, nas difíceis andanças de território em lama, paro na residência de Manuel Nascimento, um senhor com 100 anos, que chora ao reviver a cidade de antigamente. Anoto informações, cartografo repertórios: imagens da cidade antiga, brincadeiras e mitos. Viajo para a fazenda Arari, para perscrutar uma das histórias mais recorrentes na cidade: a da Santinha do rio Arari.

É a rabeta, um tipo de canoa a motor, Capricho II, que navega nas águas do Arari e conduz-nos à fazenda de nome homônimo, para o encontro com a Santa, a Nossa Senhora das Mercês. No caminho, outras fazendas aparecem, ora à margem esquerda, ora à direita do rio: São Vicente, Curral do Meio, São José, Santa Ângela, Curralinho, Divina, Paraíso, Ibacobi, Tucunaré, Santa Tereza, São João, Casinha, São Joaquim, Santa Maria, talvez uma herança portuguesa de nomear os lugares com o santo do dia ou de devoção. Enormes extensões de terra, umas bem cuidadas, outras parecem abandonadas. Passa do meio-dia, quando avistamos a fazenda Arari e a capela da Santa. Três horas navegando: um longo caminho debaixo do sol forte.

Poucas pessoas estão na fazenda, é hora da lida no campo e, na Casa Grande, o silêncio e a ausência do cheiro da boia indicam a ausência dos patrões. Um cachorro me espanta com latidos estridentes. Na moradia do feitor, atrás da construção principal, a dona da casa e sua filha recebem-nos e conversam um pouco. O marido aparece para animar a prosa. Ninguém quis contar a história da Santa, juram que nunca ouviram a narrativa. A Senhora acrescenta: “se quiserem, posso contar sobre Terra Nostra ou Esplendor”. E, assim, explicou que a bateria de energia da fazenda dava-lhe a possibilidade de assistirem algumas poucas horas de televisão, diariamente, na Globo. Ela e a filha escolhiam as novelas, mas quando havia transmissão de futebol a plateia era masculina.

A capela da Santa fica de frente para o rio Arari. Adornada de plantas e flores naturais, a construção mistura madeira e enchimento e situa-se ao lado da casa principal. O espaço interno divide-se em três partes: um pátio, o salão com bancos ao meio, e o altar, separado por um madeirame entalhado. No retábulo, a imagem de Maria com o

---

<sup>10</sup> Entrevista publicada em O Museu do Marajó: viagem, acervo, entrevista com Giovanni Gallo. *Revista Cocar* (UEPA). , v.1, p.69 - 91, 2007. Disponível em: <<https://paginas.uepa.br/seer/index.php/cocar/article/view/144>>.

filho no braço esquerdo. O outro braço estendido sugere o gesto de acolher o devoto, mas a mão espalmada exhibe apenas dois dedos intactos: o polegar e o indicador. A devoção popular coloca no pescoço de ambos cordões e medalhas. A imagem está protegida por um vidro trincado.

Observados os detalhes e conversado com as pessoas por quase uma hora, retornamos. O estômago dói. Para comer, só um pacote de bolachas e uns bombons esquecidos no fundo da bolsa, que divido com quatro pessoas. O sol castiga, uma chuva leve respinga alívio. Já sem expectativas, o percurso torna-se mais longo.

A viagem de retorno a Belém não foi mais simples do que a de ida. Um barco vindo de Santa Cruz, com destino a capital, escalaria em Cachoeira do Arari por volta de meia noite. Espero no trapiche por mais de três horas, batendo os carapanãs do corpo sem nenhuma notícia da embarcação. No dia seguinte, outra chance e outra expectativa: a saída de um pau de arara. No itinerário – da sede de Cachoeira ao porto Beiradão, na foz do rio Camará – o veículo trafega na lama, contudo a paisagem dos campos alagados conforta. Nos bancos da carroceria, gente de fisionomia simples, crianças inquietas, paneiros com animais domésticos, sacas de mantimentos sobem e descem no trajeto. Ao final do itinerário, a travessia do riozinho estreito, numa canoa a remo, e, depois, um ônibus conduz para o Porto Camará, de lá viajantes embarcam em uma lancha. Retorno a Belém.

### **3.2 Soure, Retiro Grande, Cachoeira (a sede). Setembro 2000, tempo de seca**

Programo a segunda viagem para a estação seca. E, enquanto, espero as águas marajoaras baixarem, apreendo o mundo através da experiência estética. Fruo a leitura de *Três casas e um rio*, envolvo-me com as personagens de Dalcídio Jurandir, afogo-me nas cheias, que atinge até o cemitério da cidade, caixões boiam, corpos escapam pelo portão e dispersam-se nos campos. Resseco-me nos campos queimados, nos olhos do caboclo a fitar o rio morto, na miséria dos taperis, espécie de choupanas que abriga seringueiros, lavradores, ribeirinhos em trânsito. As enchentes e a seca, a fuga dos bichos à procura da salvação, o lamento do rio estão no poético. A voz mítica suplica salvação:

*A cobra dormia no fundo do rio e de repente acordou, era meia noite e deu um urro: vou-me embora pras águas grandes. Então os peixes, todos os bichos, os caruanas, as almas dos afogados, os restos de trapiches, as*

*montarias também seguíam pras águas grandes. Os restos de cemitério que tombavam nas beiradas também partiam pras águas grandes. Adeus, ó limo da cobra grande, adeus ó peixes, adeus, marés, tudo vai embora para as águas grandes. Até a lama há de partir, ao aningais, as velhas guaribas, tudo seguindo para as águas grandes. O rio se queixava, se queixava, secando sempre: não me abandones, mea mãe cobra, me amamenta nos teus peitos, vomita em meu peito teu vômito, enche os meus poços, alaga as margens, quero viver, quero as marés, mãe cobra grande. Ninguém ouvia o agonizante rio (JURANDIR, 1994, p.133-134).*

*Soure*<sup>11</sup>. No tempo de seca as travessias são tranquilas. A viagem acontece no Navio “Comandante Marcos”: às 7h. embarque de Belém para o Porto Camará, em Salvaterra e às 10h30, um veículo particular nos leva até Soure. Para alcançar o município, uma pequena travessia do rio Paracauari, que separa os dois municípios, e pode ser feita de balsa ou em pequenos barcos.

Soures – como pronunciam os nativos – é a cidade marajoara mais conhecida da ilha e tem boa infraestrutura. Juntamente com Salvaterra e Cachoeira do Arari, Soure forma uma espécie de triangulação na ponta norte-oeste da região do Arari. Calma, com ruas arborizadas de mangueiras, situadas nos canteiros centrais, das grandes avenidas. Município ribeirinho, banhado pelo rio Paracauari, configura-se por praias e por fazendas de gado, principalmente. Os búfalos transitam livremente pelas ruas, uma peculiaridade local. Soure movimenta-se como a maioria das cidades amazônicas de médio porte.

Nesta primeira viagem ao município, encontro lastros da coleta de textos orais, realizada pelo projeto *O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís da Amazônia da Amazônia Paraense* (Ifnopap/UFGA). Dialogo com algumas do curso de Letras, responsáveis pelo referido trabalho e, numa espécie de mutirão, elas mobilizam parcerias: uma disponibiliza números do antigo Jornal Paracauari, outras trazem endereços e sugestões de nomes de pessoas para as entrevistas. Na cantina do campus, contam-me histórias de encantados, ensinam-me sobre as tradições da cidade, incluindo a vida nas fazendas. Ainda faço contatos com alunos de pedagogia e educadores do Ensino Fundamental e Médio, também interessados na troca de experiências acadêmicas. Na biblioteca do campus da UFGA/Soure, localizo trabalhos sobre mitos e narrativas.

A eleição municipal (2000) mobiliza as campanhas políticas e a cidade por onde transito de moto-táxi e a pé. Procuo pessoas, marco entrevistas, inicio o processo de

---

<sup>11</sup> Extensão territorial: 3528,7 km/População: 19. 957 (17.302 na área urbana e 2655 na rural).

intimidade com os narradores e as teias temáticas. Conheço o “preto Jovêncio”, um vaqueiro de quase cem anos, que me traz infinitas histórias de fazenda; Mestre Tomaz, que, com “a graça de Deus”, conta “lendas em versos de prosa” das cidades e do trabalho de construtor; a Rita Maria que relata a experiência trágica com o “Toco” – Mestre Tomaz e Seu Jovêncio são os narradores mais referendados na cidade. Assisto aos ensaios do “Cruzeirinho”, grupo de dança e de música regional. Recolho livros, discos, copio textos – muitas informações.

Mestre Tomaz tem 70 anos, é um viajante, um conhecedor da maioria das cidades da região do Arari, devido ao seu ofício de construtor, mestre de obras. Como poeta, sua obra literária está em quatro pequenos volumes: *Verso em Rima de Prosa* (1999?), *Marajó e suas histórias*, I (?) e II (2003), e o *Valente Vilela* (?). Os livros são publicados em edições populares, com a ajuda do comércio e de pessoas da comunidade. Com uma tiragem de 1000 exemplares, o poeta colocava-os na bicicleta, vendia diretamente aos leitores e distribuía em alguns pontos comerciais da cidade. O Mestre apresenta-me ao espaço marajoara, concede-me algumas senhas, conta-me de experiências do passado e compara-as com o presente. Ele assegura a categoria de narrador viajante, estudado por Walter Benjamin (1993), mesmo que o mundo percorrido seja a extensão de uma região: Santa Cruz, Jenipapo, Soure, Salvaterra... As narrativas sobre as rivalidades intermunicipais e as rixas entre grupos traçam imagens do antigo e assinalam mudanças:

*Eu conheço esse Marajó um bocado. Então, a gente olha de um lado de Santa Cruz, pro lado daqui, vamos dizer (...) quem está do lado de São Miguel, de lá desse outro lado de Zebolândia, Patasana, enxerga as casinhas de Santa Cruz, parece casinha de pombo, é pequenina a cidade. É que em Santa Cruz, quando é no inverno, a água cresce muito, quando dá um vento forte, banha as casas. Agora, já tem rua, que não é asfaltada, mas já é aterrada, antes era só na ponte. Agora, já fizeram lá uma igreja de alvenaria, já deve ter outras casas de alvenaria, já tava ampliando, mas é difícil chegar.*

*[Em] Jenipapo, a senhora faz assim pra enxergar o assoalho, [as casas] tudo alta, é por causa da cheia, é pertinho de Santa Cruz. Antes, no passado, quem ia de Santa Cruz pra lá, se ia cinco, matavam quatro e deixavam um pendurado para matar de manhã; quando ia de Jenipapo pra lá, se ia dez, matavam nove e deixavam um pra matar de manhã. [risos, muitos risos]. Mas é piada, porque existe uma rivalidade, tinha uma rivalidade, entre Santa Cruz e Jenipapo, mas agora não tem mais. É como aqui em Soures e Salvaterra, tinha uma rivalidade. No tempo assim de Círio, quando o pessoal de Soure ia pra lá, a guerra era feia.*

*Aqui mesmo em Soures, a turma de cima com turma de baixo, a turma do São Pedro com a turma da Macaxeira, chamava o bairro da Macaxeira, aqui no Pacoval, pra cá, pra banda daqui, e, pra lá, chamava São Pedro. Hoje não, hoje tem os bairros, tem Matinha, São Pedro, Tibirizá, tem Pacoval, Macaxeira, Bairro Novo, Tucumanduva, etc. Nessa época, não, então, uma vez foi uma guerra mesmo, a turma de cima com a turma de baixo. Olhe e não saía*

*faca, acredita? Era só no braço, era só no braço mesmo, num tinha nem pau, era só no braço mesmo. Eu ainda era garoto nesta época, mas me lembro de tudo. Me lembro até de nome de certas pessoas lá de baixo, tinha um que chamavam Paca Morena, que era valente, Paca Morena, mas não aguentava com a turma daqui de cima, nunca, mas nunca mesmo. Olhe, tinha um aqui que chamava Pedro da Francília e tio Bena da Francília. Esses dois homens brigaram com seis homens de lá e não saíram derrotados, só dois.*

Como perambulante de viagens de trabalho, profundo conhecedor das tradições e da natureza, percorre e convive com os campos marajoaras cotidianamente. Mestre Tomaz conta sobre as belezas naturais, ensina lições apreendidas na convivência com a paisagem, enumera os tipos de aves e poetiza seus voos:

*O pássaro é uma coisa muito importante para nós. Olhe, se a senhora vê a riqueza que tem nesse Marajó de caça, a riqueza que tem nesse Marajó de pássaro. A gente vê quilômetros de marreca no campo, assim, a senhora andando num animal e aquela em quantidade no campo, comendo aquele capim, próprio pra ela. Ô que beleza! E quando ela levanta o voo, ela vai levantando, parece nuvem. Agora, aqueles pássaros grandes também, o tuiuiu, quando levanta o voo, parece assim que a gente vê que vai caindo, até que ele pega distância do voo, altura, mas antes ele dá uma carreira, pra pegar distância, pra poder subir, é porque ele é um pássaro grande.*

As muitas transformações espaço natural do Marajó não escapam das narrativas de Mestre Tomaz. Entretanto, o tom do narrador não é saudoso, ao contrário, o mestre regozija as mudanças, considera o que hoje é muito melhor, e cita entre os benefícios da modernização a facilidade de circular a cidade: anda-se a pé, de bicicleta, de um lado a outro, qualquer distância, antes tudo era um matagal, com “muitas feras”. Fugia-se delas!

*Antes, o Marajó era castigado muito pelo mato, muito no mato mesmo. Olhe, na fazenda, Matinada, eu trabalhei quatro anos lá, quatro verão, quando dizia assim: ‘amanhã, eu vou tirar dois pra ir na Tucumã, amanheciam todo doente, todo doente, era pra num ir’ [risos]. Tinha onça, já tinha búfalo brabo, tinha cada uma serpente, cobra, sucurijus enormes e o jacaré-açu. Jacaré-açu e o poraquê. Até hoje tem, não é como antes, mas até hoje tem, principalmente da Tapera pra lá. Desmataram e foi acabando também esses bichos. Os búfalos foram aumentando, aumentando, e búfalo sabe, devora mato, devora mato. Tinha que usar a montaria, num é? Porque nesse tempo, montado pra lá era perigo, também, era um perigo, porque se num ficasse o vaqueiro, mas o animal ficava, porque, às vezes, ia montar em cima de um bichão daquele, uma cobra ou um jacaré grande. Assim, o capim do campo, quando via aquele capim meio aberto, passasse longe que ali estava a fera: jacaré-açu. Se fosse passar perto, numa distância como daqui aí pra casa, o bicho partia de lá, vaqueiro que se defendesse com o animal, pois é, porque aí nessa parte, atolava muito.*

Mestre Tomaz continua a narrativa sobre a fuga dos perigos encontrados na fauna e na flora, nos alagados, nas dificuldades de transpor o íngreme espaço e os desafios dos percursos.

*Tem parte que você vai, uma vez tá limpo, limpo mesmo, não tem nem capim, e tem outra vez, que você vai e está cerradaço, certo? Você pode até andar por cima do ba[l]cedo. O bacedo é um mato, um capim grosso que faz aquelas voltas assim, fica duro e a gente pode até pisar por cima, que não senta. Tem aqueles lugares mais fofos, então, o pé vai mais adiante, mas tem aqueles que não senta, a gente anda por cima daquilo, e é assim. Olhe, vamos dizer, a aninga [...], tinha pouco, o pescador levava tora de aninga pra fazer bóia, certo? Botava a isca pro jacaré ou pirarucu ou outro peixe e fazia com a aninga de bóia, aí o peixe ia comia e não perdia por causa da aninga, por mais que o peixe sentasse, mas aninga ficava boiada, certo? Aí eles vinham e deixavam aqueles toros, aí foi aumentando, dali foi nascendo mais aninga, que hoje é contaminado. Então, tem aningueiras que é em cima da água mesmo, por baixo é só um perau grande, ali se cria muita coisa ruim.*

As dificuldades de convívio com os matagais, as aningueiras, os balcedos, os encontros contínuos com os jacarés, cobras e outros animais peçonhentos, alia-se a inexistência de poços artesianos, de água tratada, de água encanada. A qualidade da água consumida é ruim, traz doenças e dificulta a vida.

*A água era ruim, trabalhei no Pacoval, hoje é São Domingos, e eu ainda era garotote, estava com quinze pra dezesseis anos, quando trabalhei lá. Então, eles iam buscar água pra beber, e se servisse também pra outra coisa, em dois tanques grandes, na carroça. Quando chegava lá, nesse tempo não tinha nada de máquina, era em três parselhas de boi, três parselhas de bois são seis bois: bota o primeiro na canga, o segundo pra puxar já adiante, na canga também, mas na corrente, e outro lá adiante. Então, são os três, três parselhas e de lá eles iam, chegava, até eu fui uma vez também. Olha botava pra cá, na carroça aqui e uma vara, certo com a água. A pessoa se descuidava ali, brincando, tomando banho e enchendo os tanques, aí, quando acabava de encher, quando terminava de encher, às vezes, a vara estava aqui em cima e a água lá embaixo, e às vezes, a água aqui fora e lá a água ali em cima. Então, por isso que dizem, a maré enche e vasa.*

A conversa-testemunho com mestre Tomaz foi longa. Começa ao por do sol, atravessa o crepúsculo, invade a noite. Entre poemas autorais declamados deste o início do encontro e o fundo musical tocado pelos animais da casa, que se acomodam nos poleiros para dormir, encerramos os relatos da experiência. Depois, sempre o encontro na sua bicicleta pela cidade, contando prosa e desenvolvendo temas.

Jovêncio Amador era a figura de maior referência entre os vaqueiros vivos em Soure, na época. Quando o conheço, confessa-me ter cem anos e me conquista pela prosa fácil e singular. Depois de algumas dificuldades colocadas para conceder a

entrevista, Jovêncio recebe-me com seu melhor traje de vaqueiro marajoara e num banco da madeira, em frente a casa dele, iniciamos nossa primeira entrevista, das muitas que ainda tivemos. As filhas Luci e Gilda participam do encontro e o socorrem quando a memória falha. O vaqueiro conta-me sobre muitos temas, como a ausência de escolas nas fazendas, a família, as pajelanças, o catolicismo – ele afirma ir diariamente à igreja da matriz. Sobre as conquistas amorosas, conta que teve cem mulheres e está tudo registrado numa parede de uma das fazendas onde trabalhou e revela que ainda têm mulheres: histórias que ele só conta na ausência das filhas. As *meninas* asseguram a saúde de ferro do pai, que já comeu até veneno de rato e nada lhe aconteceu; falam da força do pulmão, que se constatava no grito do vaqueiro, conhecido na região. Dos modos de vida do passado e do presente, conta sobre os divertimentos, a dança do lundu; sobre o cotidiano nos campos marajoaras, os desastres e as mortes, os perigos das piranhas e do jacaré-açu; sobre a subsistência promovida pela caça e pela pesca.

Explica sobre as fazendas: a divisão das terras, o trabalho, o madrugar, as ferras, a castração, o embarque e o roubo de gado, os búfalos, o encontro com encantados e assombrações. E por aí vai, cada item uma parte da longa vida de Jovêncio revela-se já na primeira entrevista. Depois, continuo o convívio e apuro a audição, escrevo artigo sobre ele e cartografia de saberes do vaqueiro<sup>12</sup>.

Algumas vezes, diferente do Mestre Tomaz, há um tom saudosista na voz de Jovêncio quando lembra a fartura do passado, mas não um lamento, muitas vezes até brincava com a sua própria vida. O exemplo de fartura era a carne, abatiam-se reses e dividia-se entre os vaqueiros, cada um recebia cerca de um quarto do animal para sua alimentação, situação (quase?) inexistente nos dias atuais.

*E naquele nosso tempo, todos os meses, o rancho nosso era dado, desde a matalotagem era dado: era carne, era farinha, era açúcar, era o café, era o sabão, era o querosene [...]. Tudo tinha sua muda de roupa, todo em janeiro, ganhava a mulher do vaqueiro, como o vaqueiro. Hoje em dia não dão nadinha... Num precisava comprar nada não. Ganhava pouco, mas tudo era barato, tudo era barato, tudo dava. A gente pegava o dinheiro aqui, lá na fazenda, a gente vinha aqui pra Soure levava cargueiro. Seis cruzeiros. Hoje em dia, não? Nós tinha a nossa matalutá de fim do mês. [...]*

---

<sup>12</sup> Ver A épic do vaqueiro marajoara: histórias de vida de Juvêncio Amador e cartografia de saberes do Marajó, de J. A. Fares. In: *Saberes de Vaqueiros: épic, Ancestralidade, Ofício*. Fares (Org.). Belém: Eduepa, 2017.

*E acaba de lá, v'umbora, tira aquela vaca ali pra nós levar pra matar. Escolhe aí, manda a gente escolher, mandava, pois agora não mandam mais, pro almoço e pra janta, pra nós que nós não temos almoço nem janta. Nós escolhia, “Essa daqui tá boa”, “ê vaca, ê vaca, ê vaca!”, e aí ela ia “prrruuuu” pra rede... pra boia. Rodeava o gado assim, pode laçar a vaca, v'umbora laçar a vaca assim de carreira, a senhora comigo, passava a mão na corda, desmanchava a corda aqui da garupa e “Força! Força vaca!”, laçava, matava ela pra gente comer, com toda aquela gordura. A gente repartia, cada um ganhava, ½ quarto, era tudo pra serviço, era muito fartura.*

Das muitas narrativas contadas em verso no livro *Verso em Rima de Prosa*, de Mestre Tomaz, a história do Vaqueiro Boaventura e o amigo Merá aparece destacada. O poema é composto de nove estrofes, transcrevo três:

*Seu Felico me contou um caso  
que com ele aconteceu  
ele levou gado da Matinadas  
e um dos bezerros desapareceu,  
falou consigo: ó meu Deus  
aonde este bezerro se escondeu.*

*Ele disse **Boaventura** meu amigo  
contigo eu quero falar  
me ajuda a encontrar o bezerro  
que uma cana eu vou te dar,  
no outro dia bem cedo  
o bezerro estava lá.*

*Comprou a garrafa de cana  
debaixo da cuieira ele deixou  
isto é pra ti meu amigo  
em voz alta ele falou  
ali não passou ninguém  
e a garrafa da cana secou*

Das histórias de encantados, protagonizadas por vaqueiros, a do Boaventura é a favorita de Jovêncio, de quem também se diz amigo.

*Quando eu andei assim pelo campo, encontrei com o meu companheiro Boaventura, Boaventura sempre me levava, acompanhava o gado com ele, a gente pegava uma ponta de gado, me levava, a gente ia tirando em que nós queria, ia deixando o resto. Ia sempre me acompanhando Boaventura, meu companheiro, e eu com ele, e eu com ele. Demos com muita jangada, com gado por aí, laçando gado brabo. Isso tudo nós fazia. Ele já morreu há muitos anos, acabou-se. E tinha o companheiro dele, o Merá, companheiro dele. O Merá era da [fazenda] São Sebastião. Eram, eram vaqueiros, e do bom.[...] É, peço proteção pros vaqueiros. Eles vêm junto, conversando junto, o cavalo dele é bem branco, o do Boaventura, tem a corda dele na garupa O Boaventura, às vez, passa lá pro lado do [lago] Guajará, no cavalo branco, pro lado Guajará, passa defronte de casa aquela argolinha branca, tec, tec, tec...[...] É, é ele quem enxerga a gente. É, ele que protege a gente. Vamo pra cá, nós vai com ele; bora pra lá, nos vai com ele. Mas quando é assim... ele se despede da gente, a gente vai embora, ele vai embora também. Boaventura... Aqui pra nós só chama Boaventura, o pessoal aí [...] chamam pra mim só Boaventura. Oh! Boaventura. Boaventura e Preto Juvêncio. Aqui só conhecem Preto Juvêncio.*

*Retiro Grande.* Necessário seguir viagem. Parto de Soure com os ouvidos cheios de histórias, um repertório em que o vaqueiro e natureza sobrepõem-se na rede narrativa. A próxima estação é Cachoeira do Arari. De uma cidade a outra, o roteiro consiste em algumas travessias: as fluviais pelos rios Paracauari e foz do Camará; as terrestres atravessam as estradas compreendem passagens por Soure/ Salvaterra/ Condeixa/ Retiro Grande/ sede de Cachoeira.

De Soure ao centro de Salvaterra, a viagem é rápida, meia hora: atravesso o Paracauari e tráfego por uma estrada asfaltada. De Salvaterra a Cachoeira, o percurso é mais complexo, devido às deficiências dos transportes coletivos e as estradas, na época, ainda serem de “chão batido”. Por volta das dez da manhã, explicam-me que há uma condução que vai diretamente para Cachoeira e outra que escala em Retiro Grande, um distrito de Cachoeira. Esta opção de transporte, conforme explico, só acontece no verão.

Percurso o primeiro trecho do itinerário muito cedo, por isso preciso esperar quase duas horas para alcançar a segunda etapa. Sento-me em um ponto central da cidade e observo o movimento. As pessoas fitam-me com olhares indagadores: sou uma estranha, estou em um entre lugar. A condução para Cachoeira do Arari para na praça. Aquele ônibus é o único do dia e fará uma parada para o almoço em Retiro Grande, indica-me o motorista. Sem alternativas, pergunto-lhe o que poderia fazer e onde poderia ficar neste intervalo de tempo. A resposta é imediata: “pode ficar na minha casa”. Agradeço e instalo-me na condução.

A situação do ônibus é precária, umas janelas não abrem, outras não fecham, a poeira da estrada está por todas as partes. Passageiros entram a cada paragem. Sem muita demora, o coletivo lota. Um vendedor de picolé alivia-nos o calor. O tempo ralenta, mas a distância não me parece longa. Mais de duas horas de percurso, creio.

Retiro Grande pertence ao município de Cachoeira do Arari. O pouso é obrigatório, não há como prosseguir. Telefone? Um único aparelho num posto, bem distante. Saneamento básico? Água encanada? Cacimbas, baldes, cordas e braços! Luz elétrica? Só das 18h às 22h. É espaço de passagem. Transitara por ali no inverno, e, de cima de um caminhão, no retorno da primeira viagem a Cachoeira: na memória a paisagem na cheia, vejo poções, lagos, encantos e encantados.

Numa pequena casa de quatro cômodos, em construção, ladeada por um grande quintal, habitam filhos, noras, genros e uma neta, do casal que me abriga. Eles me acolhem por alguns dias: “Uma filha casou mês passado, dá pra senhora dormir aqui. Fique, fique, professora”, me convida a dona da casa. Regina é professora, enfermeira, liderança da comunidade, parenta das famílias mais antigas do lugar – Bibiano, Portal e Judá. Ela me ajuda a abrir e definir caminhos e facilita trânsitos com as pessoas. O calor da acolhida, a promessa de muitas histórias e a rememoração de cenas da primeira infância, vivida no município de Sena Madureira/ AC, fazem-me ficar mais tempo nesta estação.

Naquela mesma tarde e no dia seguinte, peregrinamos pela cidade. Regina me segura pela mão e me ajuda a olhar o imenso caminho a minha frente. Andamos, paramos, conversamos. As casas, bem distantes umas das outras, vão se aproximando. Não preciso marcar horários antecipados para as entrevistas. A disponibilidade de tempo e a boa vontade parecem compatíveis com o espaço, que a seca faz maior.

Peço entrada em várias casas. O clima da cidade é ameno e o das conversas caloroso, cada pessoa rende uma *boa palavra*, e em cada casa tomo um café novo. Entre vozes acanhadas e desembaraçadas, o tom grave domina as entrevistas, o agudo faz contrapontos e complementos. Os temas também giram em torno da cidade antiga e da moderna, da paisagem, das formas de vida, dos encantados. Os reclamos da cidadania e a esperança de melhora da vida não escapam ao fio discursivo. A diferença dos espaços reforça leitura da paisagem natural.

A paisagem dos campos é como um grande quintal sem cercas: cavalos, búfalos e outros animais domésticos andam livremente; plantas rasteiras e viçosas, árvores, muitos tucumanzeiros, compõem o clima edênico. A melodia dos mugidos, dos

cacarejos e do vento nas folhagens serve de fundo às vozes nativas, e me fazem cair, como aconteceu com Alice, num mundo onde o fantástico e o mágico contêm as senhas principais de entrada.

O verde mantém o habitante na terra e atrai o interesse das pessoas que visitam o lugar. Para o poeta Alcindino Portal, a cidade é um paraíso, por isso não acompanha irmãos e filhos, que moram em centros urbanos. As planuras, o clima, a pureza dos produtos são as vantagens de morar nos campos, que são comparados com Belém e com São Paulo:

*A nossa paisagem aqui é bonita, é vento correndo, esse ar maravilhoso. Em Belém, tudo cheira a óleo, a gasolina. No interior, não é mais como era antes, em termo de fartura, mas tem uma vantagem, tudo que existe no interior são coisas puras. Você toma leite, toma açaí, come galinha, o peixe e a carne, coisas puras e boas. A vantagem nossa é essa, do pouco que a gente tem é coisa boa. O nosso lugar é tudo plano, é reto. Você vê aquelas ilhas assim, porque aqui nós temos ilha mesmo, mas aquelas ilhas daí pra fora é montanha. Lá em São Paulo, pra ir numa padaria comprar pão de manhã, você ia e quando vinha de lá, vinha escorando, porque é assim [indica um declive com gestos] dentro da cidade. E, aqui tudo é plano.*

*Cachoeira* (sede). Esta é a última estação de uma temporada, que já passara por Soure e por Retiro Grande. A estrada de piçarra<sup>13</sup>, reclamada pelos narradores de Retiro, transporta-me de ônibus, num domingo cedo. A maioria dos passageiros encontrava-se numa festa, patrocinada por uma candidata à prefeitura, quando a condução dá sinal de partida, alguns ainda portam latas de cerveja nas mãos, outros apresentam às consequências da sua ingestão, falam alto e discutem com o cobrador. Entretanto, a manhã é calma, os campos estão viçosos, o vento refresca o dia.

As cidades estão poluídas por tintas, faixas e cartazes da campanha eleitoral. A pequena Cachoeira parece maior na seca. Vagueio. Entrego as fotos reveladas às personagens da viagem anterior, visito vaqueiros, procuro pescadores no bairro do Choque, observo o senhor Severino consertar a rede de pesca, converso a esmo na rua, alcanço o Museu, o Mercado, a Igreja, o Hospital. Escuto pessoas simples, que contam do tempo de lampiões de gás, quando ando nas ruas soturnas, carregadas de silhuetas noturnas, após as travessias. As casas de enchimento ou de madeira são iluminadas por lamparinas ou candeias.

---

<sup>13</sup> Usa-se o termo piçarra comumente para designar uma espécie de cascalho, derivado de uma mistura feita com pedra, areia e terra.

Do fogo, tão importante para a definição dos estágios humanos, conforme explica Claude Lévi-Strauss, à descoberta do sal indica a saída do homem do estágio primitivo, ou natural, para o cultural, ou civilizado. A busca do tempo passado alcança a era não vivida, do índio no Marajó, em que o fogo era conseguido com processos mais primitivos e não havia sal. Esses diferentes métodos para manter a chama do fogo acesa e a ausência do sal nas comidas aparecem nas histórias contadas por Francisco Costa (2000).

*Eles botavam o azeite no pote de barro e faziam o pavio com pano ou algodão. Nas ruas, os lampiões de carbureto, quando dava seis horas, o moço acendia, quando dava para dez, onze horas, terminava aquele gás, pronto, acabava. O fogão era aceso com lenha, já tinha o carvão, mas muito pouco, o pessoal castigava mais na lenha, as máquinas também funcionam à lenha, não há óleo. Mas, antigamente, nos tempos dos índios, eles pegavam uma casca de madeira, pegava um pedra, batia, tá, tá, tá, dava centelha, aí eles arrumavam um pau fofo, fazia fogo. Aquilo não apagava, era a noite inteira, queimava um, eles iam pondo outro, não tinha fósforo, não tinha querosene, não tinha nada. E não tinha sal pra eles comerem, era tudo insosso.*

Escuto histórias de Dalcídio Jurandir, escritor paraense-marajoara, que viveu na cidade até a adolescência. Em Cachoeira, as pessoas conhecem o autor de nome, poucos leram sua obra, entretanto há uma construção imaginária, criada a partir da realidade literária oral, do que ouviram falar dos romances. Agendo um encontro com a cidade-Dalcídio: guardo-me para conhecer os resquícios da passagem do escritor, para ouvir o que se conta, para visitar uma das casas em que o autor viveu, para conversar com os parentes remanescentes e com os amigos de infância.

Depois deste período mais longo em campo, retorno de Cachoeira para o Camará, em uma condução particular, com lugares agendados previamente, é menos cansativo. E daí, embarco para Belém.

### **3.3 Cachoeira do Arari. Tempo de cheia. Janeiro de 2002**

Retorno a Cachoeira do Arari, depois dois anos de muitas travessias da baía do Marajó e das andanças por Soure, Salvaterra, Breves e Melgaço, entre outras cidades, conheço melhor as singularidades de cada espaço e tenho agora a noção de deslocamento entre os lugares, movo-me com mais facilidade.

Entro na cidade pelo Porto Camará e chego à estrada de Retiro Grande por meio de atoleiros. Prefiro a lama à travessia da Baía em barcos pequenos. No trapiche de

Cachoeira, algumas dessas embarcações chegam de Belém e de municípios vizinhos, alguns barcos ficam aportados no rio Arari durante os dias da festa e os viajantes ali se hospedam. A cidade recebe seus filhos que moram fora e acolhe também parentes, visitantes, sejam pesquisadores ou políticos.

Desde o início da pesquisa em Cachoeira, as pessoas com quem convivo no município cobram-me presença à festa de São Sebastião, referência básica em alguns relatos. No ano anterior, a forte temporada de chuvas e a dificuldade de transporte impediram-me de prestar a homenagem, tenho, então, a chance de remissão do pecado. Trago as armas da pesquisa – gravador, fitas, cadernetas – porém não pretendo usá-las, intento apreciar a cidade como uma cidadã comum.

A igreja matriz é de Nossa Senhora da Conceição, todavia o culto a São Sebastião é forte, ali, em outras cidades do Marajó e em muitas cidades brasileiras. O povo marajoara, da cidade de Cachoeira do Arari, explica-me que o santo padroeiro, santo da igreja católica, é tido como protetor da mata e dos animais, por isso tem a afeição dos fazendeiros. Na umbanda, ele é Oxossi, santo da mata, que também protege as gentes marajoaras, explica Lino Ramos (2000).

O clima da festa é de confraternização. Como toda festividade religiosa, as manifestações acompanham as missas, as novenas e as procissões, sempre para “angariar fundos para as obras assistenciais da paróquia”. Assim, todos os dias, após a missa da noite, as barracas montadas no adro da igreja oferecem comidas, bebidas, cartões de rifas e de bingos para serem sorteados ou marcados na barraca do santo. As prendas variam de acordo com as posses do doador: bolo, frango, porco, boi, cavalo. Os maiores donativos vêm dos fazendeiros no período de esmolação do santo pelos campos do Marajó. Um palco mostra os talentos da cidade em praça pública, enquanto os clubes promovem festas, a maioria, a base de música ao vivo com artistas da terra ou importados de Belém, o som da moda também roda na aparelhagem mecânica. E a cidade reza e se diverte.

No dia da minha chegada, cumprimento o homenageado no ritual noturno. Enceno os gestos sagrados, enquanto acompanho a movimentação das pessoas, que entram no salão paroquial improvisado de igreja, pois ela está em obras. Atento aos padres que celebram a missa: nas estolas usadas pelos padres na celebração, há desenhos com motivos marajoaras. Diante do inusitado, corro para fotografar os religiosos e os persigo na alameda mal iluminada, para onde se encaminham após o

culto. Literalmente, caio de joelhos aos pés de um deles, mas consigo a foto e não deixo de sorrir ao lembrar-me da inusitada cena.



Fonte: arquivo da autora

No período da festa, realiza-se a cavalhada ou corrida de argola<sup>14</sup>. Os cavaleiros disputam as hastes com maestria. Uma volta aos costumes medievais. A cidade toda está no campo de pouso, pega chuva e bebe. Percebo a cidade tonta de “leite-de-onça”, uma bebida feita, à base de um litro com o leite de gado magro, de égua de raça, um copo de álcool e vanilina. Os homens portam garrafas plásticas cheias do líquido. Raramente, vê-se alguém tomando outro tipo de bebida.

A chuva e a lama não impedem a realização do programado para o encerramento. O andor, enfeitado de flores vermelhas, anda pela cidade bamboleante, em procissão. Todos acompanham o santo ou esperam sua passagem, vestidos com camisetas de diferentes modelos e tecidos com o São Sebastião pintado no peito, representada em várias formas, sempre mostrando as marcas do martírio sofrido. A banda, formada de muito sopro, toca repertório religioso e leva a imagem de volta ao altar.

Os mastros levantados, no início da festa, aguardam a derrubada. Enquanto os músicos tocam o repertório religioso, um grupo de rapazes continua a demonstrar a luta marajoara nas poças de lama, outro se apresenta fantasiado de batatarana, uma planta trepadeira comum na região, as crianças, munidas de caixas de maisena ou talco, jogam

---

<sup>14</sup> No Brasil rural, a cavalhada é um folguedo ainda muito vivo e imita costumes medievais nas vestes dos cavaleiros, nos jogos e nas representações. Nos municípios do Pará, onde já assisti ao folguedo, os cavaleiros se vestem mais parecidos com caubói americano, do que para nobres medievais. No Marajó, os concorrentes vestem-se de vaqueiros e usam as camisas com motivos marajoaras. O jogo também é conhecido como corrida de argolinha e a disputa têm torcida organizada, fogos de artifícios e morteiros.

o pó em quem passa e intensificam o clima escatológico. Começa a subida dos mastros, primeiro o das crianças, em seguida o das mulheres e, por fim, o dos homens adultos. Os detentores das bandeiras dos topos do mastro apadrinharão a festa do próximo ano.

Na tentativa da foto da derrubada, fui batizada com um banho de lama, para “entrar no clima”. Vocífero. Gallo ri: “agora sim, a senhora já pode se considerar um cachoeirense”. Galões de bebida acompanham os carregadores do mastro, que será entregue na residência dos próximos padrinhos. Meia noite, o estampido dos fogos acorda os vencidos pelo cansaço ou pela bebida, os efeitos plásticos no céu não são vislumbrados, a foto fica no imaginário.

A cidade acorda de ressaca, mas, para alguns, a noite não acabou. Amigos e parentes despedem-se no cais, as chuvas aumentaram e a partida só seria possível pelas águas. Ainda uma vez, a baía do Marajó apavora-me e comove-me. Olho o nome do barco: Nossa Senhora da Conceição, o mesmo que me trouxe pela primeira vez. Uma narrativa circular ou um conto de retorno?

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v. I. 6. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

DRUMMOND, Carlos. A moça falou. **Jornal do Brasil**, em 27 de janeiro de 1981.

FARES, Josebel Akel. A Amazônia em crônicas de viagem In: **Referências para pensar e revelar aspectos da educação na Amazônia**, Elizabeth Teixeira e Ivanilde Apoluceno de Oliveira (Orgs.). Belém: EDUEPA, 2004, v.2, p. 263-277.

\_\_\_\_\_. Viagens e cartografias em Paul Zumthor In: **Rios do norte, florestas do sul**: um percurso de cultura e biodiversidade na Amazônia paraense. Maria do Socorro Simões (Org.). Belém: EDUFPA, 2005, p. 177-195.

\_\_\_\_\_. Noções geográficas para entender a leitura dos espaços encantados. In: **Revisitando o Marajó**: um arquipélago sob a ótica da ciência, educação, cultura e biodiversidade. Maria do Socorro Simões (Org.). Belém: EDUFPA, 2006, p. 9-176.

\_\_\_\_\_. Percursos amazônicos de viajantes estrangeiros I: paisagens no relato dos Agassiz In: **Diversidade cultural**: diálogos literários. Paulo Nunes (Org.). Belém: EDUNAMA, 2008, v. 2, p. 53-68.

\_\_\_\_\_. Em busca de poéticas marajoaras: itinerários de viagens aos campos e as ilhas. In: **Da reflexão à prática científico - acadêmica**: uma experiência no arquipélago do Marajó. Maria do Socorro Simões (Org.). Belém: IFNOPAP/UFGA, 2009, p. 95-118.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mitológicas I - O cru e o cozido**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés, Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2004.

MESTRE TOMAZ (Tomaz Barbosa as Cruz). **Verso em rima de prosa**. Belém: Lufáfica, s/d.

Fontes orais:

Alcindino Portal, em 16/09/2000, residência do entrevistado. Retiro Grande/ Cachoeira do Arari/PA.

Giovanni Galo, em 27/ 02/2000, n'O Museu do Marajó, Cachoeira do Arari/PA.

Jovêncio Amador, preto Juvêncio, 13/09/2000, residência do entrevistado, Soure/PA.

José Lino dos Santos Ramos em 21/09/2000, na sala de aula da escola particular do entrevistado.

Manuel Meireles Nascimento, 27/02/2000, residência do entrevistado, Cachoeira do Arari/PA.

Tomásia Bragança, 28/02/2000, Pousada Marajoara, Cachoeira do Arari/PA.

Tomaz Barbosa da Cruz, 12/09/2000, residência do entrevistado, Soure/PA.

Virgínia Gomes Pereira, 28/02/2000, Pousada Marajoara, Cachoeira do Arari/PA.

[Recebido: 30 maio 2018 – Aceito: 17 jul. 2018]

## SEGUINDO AS PEGADAS DOS RATOS: IMERSÃO, APRENDIZADOS E TRAVESSIAS EM BUSCA DA LENDA DE HAMELIN (ALEMANHA)

Leandro Alves da Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** No artigo o autor apresenta sua pesquisa sobre os contos de fadas a partir de uma imersão estética, poética e investigativa na cidade de Hamelin (Alemanha), cenário da famosa lenda “O Flautista de Hamelin”. A partir dos aprendizados das andanças pela pequena cidade, o pesquisador funde-se à sua própria pesquisa sobre os contos de fadas universais, orientado pela melodia irresistível da curiosidade e das descobertas pessoais. Perscruta o sentido do “fatum” ou do destino nos contos universais e a partir da lenda de Hamelin, apresenta as principais características dos contos universais que sustentam o mistério de suas origens e a sua imortalidade, sempre se renovando e iluminando as inquietações da contemporaneidade. O autor ilustra o artigo com fotografias, diário de bordo, mapa e anotações – testemunhas destas andanças e de suas próprias inquietações e transformações e, por fim, revela os aprendizados desta sua condição de viajante-pesquisador. O sentido da viagem revela-se entre a partida e a chegada, muito mais nas indagações e nos encontros vividos do que nas respostas encontradas.

**Palavras-chaves:** Relato de viagem. Diário de viagem. Contos de fadas. Contos universais. O flautista de Hamelin.

**ABSTRACT:** In the article the author presents his research on fairy tales from an aesthetic, poetic and investigative immersion in the city of Hamelin (Germany), scene of the famous legend "The Pied Piper of Hamelin". From the learning of the wanderings through the small town, the researcher merges with his own research on the universal fairy tales, guided by the irresistible melody of curiosity and personal discoveries. It examines the meaning of the "fatum" or fate in the universal tales and from the legend of Hamelin, presents the main characteristics of the universal tales that sustain the mystery of its origins and its immortality, always renewing itself and illuminating the restlessness of contemporaneity. The author illustrates the article with photographs, log book, map and notes – witnesses of these wanderings and their own anxieties and transformations, and finally reveals the learning of this traveler-researcher. The meaning of the journey is revealed between departure and arrival, much more in the inquiries and encounters experienced than in the answers found.

**Keywords:** Travel report. Trip diary. Fairy tale. Universal tales. The Pied Piper of Hamelin.

*Escondidas nos contos de fadas estão  
inquietações que todos nós já sentimos e soluções  
para problemas que parecem enormes.*

---

<sup>1</sup> Artista bonequeiro e diretor teatral. Mestrando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS). E-mail: leandrosilva.bonecos@gmail.com

*Um dos elementos desnorteantes do folclore é a contemporaneidade dos milênios. A possibilidade de existir, atual e visível no presente, algo que conta milhares e milhares de anos.*

Câmara Cascudo

## **1 Para início de conversa: Colocamos os pés em Hamelin!**

Era uma manhã de 23 de maio de 2016, nublada e com cerração, quando eu e o meu amigo e guia, padre Ludwig Laaber, descemos numa estação de trem em Hamelin (ou Hameln, como padre Ludwig insistia em me corrigir o tempo todo). Foram cerca de seis meses de preparativos e insistências até que ele, companheiro de outras aventuras quando morou no interior do Piauí, decidiu que me acompanharia a Hamelin. A partir de então, não tive mais com que me preocupar muito: virginiano torto cuidou dos bilhetes aéreos e de trem, as conexões, as travessias necessárias até chegarmos nesta pequena cidade da Alemanha, do Norte e ainda pouco explorada pelo turismo internacional<sup>2</sup>.

Mas o que me levou a Hamelin?

Desde 2014 estou imerso numa empreitada pessoal e investigativa sobre os contos de fadas universais, sobre o que são estas narrativas e o que elas guardam de mistérios, aprendizados e descobertas sobre a nossa própria humanidade. No entanto, o meu contato com estas narrativas vem desde a infância, quando no bairro Santa Luz, na cidade de Canto do Buriti, no sertão do Piauí, cresci ouvindo essas histórias fantásticas. Especialmente na voz de Dona Catarina, uma anciã à época de seus 80 anos e que

---

<sup>2</sup> Ao fim da nossa viagem, padre Ludwig agradeceu. Austríaco de Salzburgo, com muitas viagens pela Alemanha, nunca se dera conta da existência de Hamelin e da lenda do flautista. Avisou que voltaria à cidade ainda mais uma vez.

reunia um grupo seleta de crianças do bairro, dispostos a ouvir suas histórias. Eram viagens de tarde inteiras, onde a “vó Catarina” narrava, encenava e demonstrava suas histórias, sempre com finais inusitados e aprendizados para uma vida de sabedoria, onde nem sempre o bem vencia, mas sempre prevalecia a sagacidade e a astúcia no momento de fazer escolhas em momentos decisivos das narrativas. Este encanto primeiro, cultivado nas rodas de crianças ao redor de vó Catarina, sempre me acompanhou. E em alguma medida me levou para o teatro, a literatura e a investigação científica, ligas ou não a uma instituição.

Em 2015, estreei o projeto cênico “Grimm para os Pequenos”<sup>3</sup> com o objetivo de adaptar para o teatro de bonecos, a partir dos originais, contos de Jacob e Wilhelm Grimm, os irmãos Grimm. Em 2016, muito por incentivo de outros artistas e educadores, inaugurei o projeto de curso intensivo “Contos de Fadas e suas Origens” com o objetivo de partilhar esta caminhada pelos contos universais e retroalimentar esta pesquisa pessoal. De uma experiência despreziosa, o “Grimm para os Pequenos” segue em cartaz até hoje e o curso “Contos de Fadas e suas Origens” chegou a uma 3ª edição, muito mais por demanda do que por vontade pessoal minha, o que denota o incrível interesse das pessoas pelos contos de fadas, que eu prefiro chamar “contos universais”, por razões que esclareço mais adiante. Juntando todas estas experiências, passei ainda a preparar um livro sobre estas ideias colhidas, criadas e/ou compartilhadas sobre contos de fadas e preparar um projeto de tese para uma futura tentativa de ingresso num programa de doutorado.

Foi no desenrolar de uma série de boas coincidências que planejei a ida a Hamelin: em maio de 2016 aconteceu o World Puppet Festival na cidade de San Sebastian na Espanha, que decidi ir acompanhar e participar de um simpósio. E aproveitei então para chegar muito antes, para rever um amigo de longa data, o padre Ludwig Laaber em Viena e aproveitar para conhecer a cidade de Hamelin na Alemanha, primeiro para celebrar nossa amizade de tantos anos e percalços (a gente merecia achar-se e perder-se, fora dos contornos de uma cidade conhecida<sup>4</sup>) e, segundo, para entrar em

---

<sup>3</sup> Sobre este trabalho, acessar: <<http://culturadigital.br/grimmparaospequenos/>>.

<sup>4</sup> E a bem da verdade, sem falar alemão e com um inglês muito primário, Padre Ludwig foi essencial como guia e tradutor nas andanças por Hamelin, mesmo que seu português seja bastante sofrível. Como ele mesmo declarou tantas vezes, dos quatro idiomas que ele aprendeu, inclusive um dialeto africano, o português sempre foi seu maior desafio.

contato com o lugar de um dos meus contos de fadas preferidos e objetos de algumas análises e investigações bem pessoais: o Flautista de Hamelin.

E lá fui: de Porto Alegre para São Paulo, de São Paulo para Munique (e quase perco conexão), de Munique para Viena (por alguns dias na companhia de padre Ludwig Laaber) e finalmente chegamos a Hamelin (depois de uma conexão/ parada em Hanover).



Figura 1 - Início na “Pegada dos Ratos”.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Colocamos os pés em Hamelin. Aqui o ponto que eu e o padre Ludwig Laaber escolhemos para começar pela “Pegada dos Ratos”. Mas não há exatamente um início e um fim. Você pode começar rizomaticamente de onde quiser, e começar de novo de outros pontos. Para se achar, siga os ratinhos. Para se perder, afaste-se deles.

## **2 O que Hamelin guarda?**

A cidade de Hamelin que me interessava – a antiga e medieval – é muito pequena para os olhos de hoje. E é quase impossível se perder nela. Basta seguir as “Pegadas dos Ratos” – marcações pelos ladrilhos em forma de ratinhos – que você sempre sairá de um ponto e estará de volta a ele mais ou menos 01 hora depois, a depender de sua vontade e coragem de ir se desviando deste caminho seguro. E entre caminhadas seguras e desvios cada vez maiores, fiz o caminho dos ratos dez vezes, ora na companhia de padre Ludwig, ora sozinho, enquanto ele tirava suas longas sonecas no hotel.

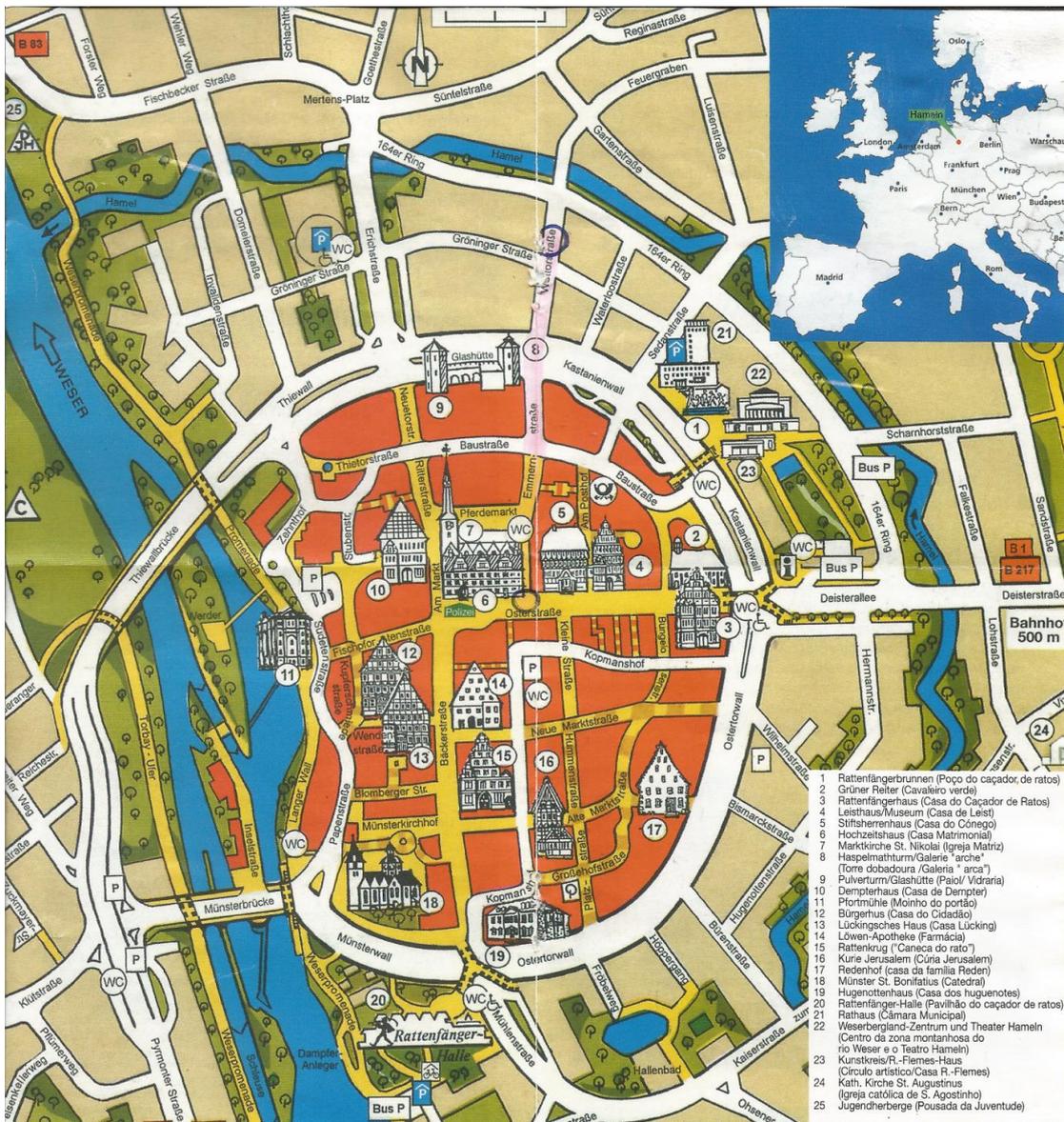


Figura 2 - Mapa que utilizei durante toda a minha imersão pela cidade de Hamelin.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Curiosamente, encontrei um mapa traduzido em português no centro turístico na entrada da cidade. A parte vermelha refere-se à cidade antiga, a Hamelin medieval. O cinturão no seu entorno é a parte moderna. Localizada às margens do rio Weser na Alemanha do Norte, a Hamelin antiga não era pequena para a sua época e constituía-se numa importante e estratégica rota comercial.

A cidade acorda tarde – não espere ouvir uma voz humana antes das 9 da manhã – e dorme muito cedo – não espere tomar uma xícara de chá fora do hotel depois das 20

horas. As ruas são silenciosas, vazias, quase não há moradores, parece mais habitada por funcionários dos empreendimentos e instituições locais, a população parece ser formada em sua maioria pelos turistas que visitam a cidade.

Hamelin respira e vive da lenda que a tornou famosa e que é mundialmente conhecida: a chegada do flautista misterioso e o desaparecimento traumático de cerca de 300 crianças, filhos da cidade e nunca mais encontrados.



Figura 3 - A imagem mais antiga do flautista, copiado das janelas da Market Church em Hamelin (c.1300-1633).

Fonte: Imagem em domínio público.

A versão mais conhecida da lenda – entre tantas outras possibilidades inquiridas, suspeitadas e inventadas – está representada numa instalação no museu da cidade, o Leisthaus Museum, primeiro local que visitei e que retrata os sapatinhos deixados para trás pelas crianças rumo ao seu desaparecimento de Hamelin. Contrariando a ordem do funcionário do museu, aproveitei um momento de distração do mesmo para fazer uma foto, dado o meu deslumbramento. Àquela altura e depois de algumas desventuras, eu já

havia aprendido que viajar-investigar é deixar de cumprir algumas regras, infringir algumas leis e colocar-se, mesmo que por um curto tempo, na condição de um fora da lei, um forasteiro.

Em 1284, a cidade de Hamelin estava sofrendo com uma infestação de ratos. Um dia, chega à cidade um homem que reivindica ser um "caçador de ratos", dizendo ter a solução para o problema. Prometeram-lhe um bom pagamento em troca dos ratos - uma moeda pela cabeça de cada um. O homem aceitou o acordo, pegou uma flauta e hipnotizou os ratos, afogando-os no rio Weser.

Apesar de obter sucesso, o povo da cidade abjurou a promessa feita e recusou-se a pagar o "caçador de ratos". O homem deixou a cidade, mas retornou várias semanas depois e, enquanto os habitantes estavam na igreja, tocou novamente sua flauta, atraindo desta vez as crianças de Hamelin. Cento e trinta meninos e meninas seguiram-no para fora da cidade, onde foram enfeitiçados e trancados em uma caverna. Na cidade, só ficaram os opulentos habitantes e repletos celeiros e as bem cheias despensas, protegidas por sólidas muralhas e um imenso manto de silêncio e tristeza.

E foi isso que se sucedeu há muitos, muitos anos, na deserta e vazia cidade de Hamelin, onde, por mais que se procure, nunca se encontra nem um rato, nem uma criança. Seria aí a origem deste vazio e deste silêncio tão peculiar que você sente pelas ruas da pequena Hamelin.

Claro que existem muitas variantes desta lenda, mas temos aí a versão mais famosa e mais anotada, adaptada para cinema, TV e o teatro.

Tanto para as gerações de moradores de Hamelin, quanto para muitos historiadores, é consenso que, de fato, algo misterioso teria acontecido na cidade em 1284, no caso o desaparecimento das crianças. Já as razões para isso, as especulações são as mais diversas e, fora os habitantes da cidade, há pouco consenso sobre a chegada de um flautista mágico e misterioso. E é este mistério que agita e arrepia os pelos do viajante-pesquisador caminhando pelas ruas antigas da cidade, prestes a ouvir a melodia de uma flauta ecoando de alguma esquina distante daquelas velhas construções.

A razão que dá sustentação histórica a este acontecimento misterioso é uma inscrição antiga na parede lateral de minha segunda parada: a Rattenfängerhaus ou a “Casa do Caçador de Ratos” (onde funciona um excelente café, coisa rara de se achar

por aquelas andanças na Alemanha). Uma placa muito antiga e considerada autêntica pelos historiadores declara tristemente:

*“AD 1284 – no dia 26 de junho – dia de São João e São Paulo 130 crianças – nascidas em Hamelin foram levados para fora da cidade por um flautista vestindo roupas multicores. Após passar pelo Calvário, perto da Koppenberg eles desapareceram para sempre”*

É este artefato, esta marca na parede da antiga casa que tem gerado tantas especulações sobre o mistério de Hamelin e que produz na cabeça do viajante-pesquisador um misto de excitação, devaneio, medo, conexões várias que fazem a gente suspirar e concluir que valeu cada passo/ avião/ trem/ ônibus para estar aqui. O que teria acontecido a Hamelin? Onde foram parar suas crianças?



Figura 5 - Inscrição antiga na parede lateral da Rattenfängerhaus ou a “Casa do Caçador de Ratos”.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

E também você sente-se estranhamente conectado com os desaparecidos de todo mundo e suas famílias e entes queridos em sua busca. De repente, a Hamelin de ontem ainda é hoje, na história de cada rotina interrompida por um desaparecimento brusco, misterioso e sem rastro que levam a uma busca incansável e resignada, alimentada somente pela mais pura e cálida esperança. Diante da inscrição em Hamelin sobre o desaparecimento de 300 crianças em 1284, me vi conectado a cerca de 40 mil crianças que desaparecem por ano só no Brasil e suas famílias desesperadas<sup>5</sup>. Viajar é se conectar “transtemporalmente” e “transterritorialmente” à alma do mundo e à dor de todas as pessoas, em todos os tempos e lugares.

Apesar de não haver qualquer resposta para um fato considerado histórico, o Flautista de Hamelin e o caso do desaparecimento das crianças sobrevivem cobertos por estes véus de fantasias, misteriosos e encantamentos que caracterizam os contos de fadas, mesmo que as figuras do mágico, da “fada”, não estejam de fato presentes em muitas narrativas. Razão pela qual prefiro chamá-los alternativamente de “contos universais” e optar metodologicamente por um olhar transcultural na análise destas narrativas.

Fui-me debruçando sobre a lenda do flautista naquelas noites silenciosas na cidade de Hamelin, enquanto descansava os pés das andanças diárias, que pude reelaborar algumas ideias sobre os contos de fadas que passaram a pautar minhas investigações desde então.

## **5 Era uma vez... O “*fatum*” ou o Destino nos contos universais**

“O Flautista de Hamelin”, por mesclar elementos históricos e fantasiosos, em que realidade e fantasia imbricam-se de forma visceral, poderia ser classificado como uma lenda. Está também na lista dos grandes clássicos dos contos de fadas, tendo sido

---

<sup>5</sup> Dados do projeto Desaparecidos do Brasil. Disponível em:  
<<http://www.desaparecidosdobrasil.org/Home>>.

anotado em diferentes épocas, por muitos autores conhecidos e anônimos e ganhado diferentes versões e com variados desfechos.

É difícil fazer o enquadramento de uma narrativa como conto de fadas, já que dentro deste universo habita muitos outros mundos, como as lendas, os mitos, as fábulas, elementos históricos reais, tradição oral, etc. O que é então um conto de fadas?

Penso não ser possível uma definição fechada, pois sempre se encontrará uma ou outra narrativa que transborda e atravessa a fronteira de um conceito. Mas, debruçando-se sobre a narrativa de “O Flautista de Hamelin”, é possível inferir algumas características destas narrativas. Estas, geralmente:

- Apresentam personagens fantásticos do folclore;
- Via de regra, apresentam magia ou encantamentos (o maravilhoso);
- Mesclam-se a outras narrativas folclóricas, como as fábulas, lendas e mitos;
- Seu núcleo problemático é existencial (o herói ou a heroína buscam a realização pessoal);
- Os obstáculos ou provas constituem-se num verdadeiro ritual de iniciação para o herói ou heroína;
- Universalidade e sua vizinhança com a infância;
- Elevada carga afetiva;
- Calcadas na cultura oral: trata-se de contos populares, de uma tradição anônima e coletiva, transmitidos oralmente de geração a geração e transportados de país em país;
- “Versão original” imprecisa: geralmente a data do registro de um conto de fadas é sempre muito posterior ao tempo em que este sobreviveu na tradição oral, passando de geração em geração, sem um registro escrito.

Tenho optado pela expressão “contos universais” por algumas razões: primeiro, porque nem sempre se chamaram “contos de fadas”. Este termo foi historicamente determinado. O nome “conto de fada” foi concebido pela primeira vez por Marie-Catherine d'Aulnoy no final do século XVII, que universalizou o termo.

Segundo, porque nem toda narrativa traz na sua centralidade o elemento do maravilhoso, do mágico ou da fada, mesmo que esta seja uma característica recorrente nos contos universais. Cito, por exemplo, o conto “A Esperta Gretel”, anotada pelos irmãos Grim, em que você não encontra nenhuma manifestação do sobrenatural na história. Foi partindo desta percepção que passei a traduzir a ideia da “fada” de forma ampla, como o “*fatum*”, o destino, o fado. Seja ele sobrenatural ou não. Ou seja, penso que o conto é “de fada”, porque em algum momento de sua estrutura narrativa algo ou alguém representará uma mudança no destino da heroína ou do herói. Miraculoso ou não, este “algo ou alguém” será a fada-*fatum*, ou seja, aquele ou aquilo que muda os destinos, esteja personificado na figura de uma fada-madrinha ou não.

Por fim, “universais” porque no miolo de cada conto de fada encontramos inquietações humanas universais, relações de poder, vida e morte, felicidade e angústias que tocam os corações humanos desde o começo dos tempos. Segundo Karin Hueck (2016, p. 12), “por trás dos enredos simples, estão narrativas sobre a vida e a morte, alegria e tristeza, conquista e derrota, que falam diretamente com o nosso mundo interior”. Mesmo quando trazem nas suas origens versões muitas vezes sangrentas e violentas, os contos de fadas tem o poder de sacudir nossa percepção do mundo e da caminhada da humanidade nele.

Por estas razões, os contos universais são também imortais. Nunca morrerão e estão sempre retornando, redescobertos e reinterpretados através da dança, do teatro, da pintura e muito recentemente, com força total nas produções cinematográficas hollywoodianas.

São estas mesmas razões que preservaram a lenda do “Flautista de Hamelin” até os nossos dias e que mantém a cidade de Hamelin viva e sempre lembrada, para além da articulação desta narrativa com a indústria do turismo.

## **6 O que aconteceu às crianças de Hamelin?**

No segundo dia de imersão, refazendo novamente a “Pegada dos Ratos” me dirigi ao rio Weser onde, conforme a lenda, os ratos teriam se afogado mediante o

encanto do flautista maravilhoso. O rio permanece testemunha ocular, porém silente deste mistério. No caminho, pudemos visitar algumas igrejas no entorno, acompanhar o trabalho de artesãos numa magnífica fábrica de vidro artesanal e conhecer o “Pfortmühle” (Moinho do Portão). Nestas andanças, nos debruçamos a pensar sobre as diversas teorias, lendas e conspirações em torno de uma questão enigmática para a cidade de Hamelin: o que teria acontecido às crianças naquele fatídico dia 26 de junho de 1284?

A questão não é nova e já suscitou muitas tentativas de respostas, das mais plausíveis às mais estrambólicas, que só servem para atizar ainda mais o mistério e o espírito de aventura que se apodera de quem decide mergulhar por Hamelin.



Figura 6 - Mirada sobre o rio Weser.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Uma revisão por pesquisas já realizadas nos dão conta de algumas teorias:

- A lenda seria a representação de um *serial killer* ou um pedófilo que teria aterrorizado Hamelin e assassinado suas crianças. Há ainda a tese de que teria sido a própria cidade que teria vendido seus filhos para um mercador misterioso e, tardiamente, consciente da gravidade deste fato, teria inventado a famosa lenda do flautista como um mecanismo para lidar com a vergonha e a culpa comunitária.

Tentei conversar com o funcionário do museu de Hamelin sobre estas teorias e ficou muito evidente um mal estar. Não insisti, pois percebi que Hamelin estava sendo tão generosa comigo que não me senti no direito de importunar quem vive nesta e desta cidade com “teorias” que ferem o imaginário coletivo do lugar. Optei então em seguir a trilha do viajante e não me tornar o forasteiro, *persona no-grata* por querer tocar em questões que são caras ou delicadas àquela cidade. Poderia ter trilhado caminhos outros me fazendo forasteiro, mas senti que não valeria a pena, pois nesta viagem estava comungando da alma e do espírito daquela cidade. E esta comunhão era a verdadeira e única riqueza de estar em Hamelin.

- Seria uma metáfora para as epidemias que dizimavam populações inteiras na Idade Média, como a peste, e das quais as crianças estariam mais vulneráveis;
- A lenda encobriria todo um processo de migração para colonizar outras regiões da Europa, onde algumas cidades emprestavam seus filhos para começar de novo a vida em outros lugares;
- Seria uma referência à Cruzada das Crianças e que tristemente representou a morte e escravidão de centenas de crianças.

Ainda pouco estudadas, principalmente pela dificuldade de acesso a fontes seguras, a primeira cruzada das crianças teve início em 1212, quando um grupo de crianças pobres liderou milhares de camponeses, mendigos e doentes. Eles cruzaram a

Europa com a intenção de chegar à Terra Santa, em Jerusalém. Essas crianças partiram de alguns locais da Alemanha e da França, mas infelizmente a maioria dessas crianças não voltou para as suas casas. Muitas foram sequestradas ou escravizadas no meio do caminho e muitas outras acabaram morrendo de frio ou de fome.

Existem outras teorias, mais fantásticas, porém com algum lastro em acontecimentos históricos passíveis de múltiplas interpretações. Podemos citar duas, que valem pela delícia do devaneio e da especulação, afinal viajar também é isso!

- A figura do flautista, com sua música encantada e roupas coloridas, seriam uma referência para os episódios de “Epidemias de Dança” registradas na Europa nos séculos 13 e 17.

Você não leu mal, caro leitor. Pessoas dançaram até morrer. Trata-se de um dos episódios mais estranhos e inexplicáveis da História Medieval. O caso mais famoso é o de Frau Troffea, na França, em 1518: ela começou a dançar sozinha e sem música no meio da rua. A princípio, ela foi encorajada por palmas e gritos, mas não demorou muito para perceberem que havia alguma coisa errada. Troffea não parava de dançar. E continuou com os movimentos rítmicos durante seis dias.

O comportamento estranho começou a espalhar-se e, em uma semana, 34 pessoas estavam dançando também. Em um mês, o número chegou a 400 pessoas que dançaram até a morte de alguns por exaustão ou ataques do coração. Um jornal da época informou que 15 pessoas chegavam a morrer por dia. E muitos outros casos foram registrados.

Ainda sem muitas explicações, especialistas interpretam os casos como um episódio de histeria coletiva, provocado pelas duras situações de vida das populações neste período, acossadas pelas pestes, guerras e miséria. O historiador John Waller, da Universidade Estadual de Michigan (EUA) lançou em 2009 o livro *A Time to Dance, a Time to Die* (Tempo de Dançar, Tempo de Morrer) em que relata e tenta explicar estes fatos. Apesar de não haver uma explicação definitiva sobre estes fatos, o historiador considera “incontestáveis” estes acontecimentos. Versões do conto com a figura do flautista encantando especialmente às crianças seria uma metáfora destes

acontecimentos misteriosos.

- Abdução ufológica.

Onde tem boas e misteriosas histórias, não pode faltar ETs e discos-voadores. Logo, uma “tese” de que as crianças de Hamelin foram abduzidas de fato existe, respaldada por outros dois acontecimentos misteriosos. O “caso Nuremberg”, Alemanha (4 de abril de 1561) e o “Caso Basel”, Suíça (7 de agosto de 1566) são o registro de duas manifestações de objetos luminosos e misteriosos no céu, até a presente data sem uma explicação científica coerente. Para fazer do homem misterioso, com roupas coloridas com um artefato mágico em forma de flauta um ser de outro mundo abduzindo crianças, foi um pulo.

Hoje a teoria mais provável e assertiva sobre o destino das crianças de Hamelin é a da “imigração”. Esta “teoria da imigração” sugere que as crianças foram vendidas para um recrutador da região do Báltico da Europa Oriental, numa prática que não era incomum na época. No ensaio “Pied Piper Revisited”<sup>6</sup>, Sheila Harty afirma que os sobrenomes da região são semelhantes aos de Hamelin, e que a venda de filhos ilegítimos, órfãos e outras crianças que a cidade não poderia suportar é a explicação mais provável. Ela afirma ainda que isso pode explicar a falta de registros do evento nas crônicas da cidade. Assim, a explicação para o desaparecimento dos filhos de Hamelin pode ser a mais simples e que vem no sentido de atender a questões sociais muito específicas daquela época: a necessidade de povoamento de regiões isoladas da Europa.

Não pude deixar de sonhar com nenhuma destas possibilidades, de me permitir desprender-me de minha pretensa exatidão e rigor científico numa pesquisa sobre o Flautista de Hamelin ao ouvir estas “explicações”. Viajar é desterritorializar-se de si mesmo e esse movimento é por si só onírico e aberto à descoberta de outros mundos, inclusive os improváveis, imaginários, impossíveis, loucos... Adianto: se você não estiver disposto a este descolamento para ficar à deriva por estas outras (im)possibilidades, recomendo não escolher Hamelin como destino de sua própria viagem. Lá, o sonho precisa ter espaço garantido na sua mochila.

---

<sup>6</sup> Harty, Sheila. Pied Piper Revisited. In: **Education and the Market Place**. David Bridges and Terence H. MacLaughlin (Eds.). London: Routledge, 1994, p. 89.

## **7 Aprendizados das andanças: um viajante transforma-se na viagem e a viagem por sua vez o transforma para sempre**

Na véspera do encerramento da minha imersão por Hamelin seguindo as “Pegadas dos Ratos” nos reunimos junto com centenas de outros viajeiros na Hockzeitshaus (Casa Matrimonial) ao lado da Igreja Matriz (Marktkirche St. Nikolai) para assistir a um tradicional musical<sup>7</sup> sobre a versão clássica da lenda do flautista e que encerrou com uma magnífica apresentação de sinos e teatro de figuras.

Mesmo sem entender uma vírgula do texto e das letras das músicas, peguei-me com o coração completamente embargado de emoção e lágrimas copiosas escorriam do meu rosto. Era uma emoção coletiva e todos que estavam ali, vindo de muitas partes do mundo, partilhavam desta mesma comoção.

Ao final da apresentação, o prefeito da cidade e a responsável pelo departamento de cultura em Hamelin vieram ao palco agradecer aos visitantes e entregar flores para o elenco. Soube então que isso – apresentações e agradecimentos – acontecem religiosamente todos os finais de semana. A cidade agradece a todos que atendem o chamado misteriosamente do flautista para seguirem as pegadas dos ratos pelas suas ruas e fazerem suas descobertas. Havia mais que turismo envolvido ali, até porque a cidade é bastante barata e paga-se pouco por quase tudo. Hamelin é uma cidadezinha que recebe, abraça e agradece.

---

<sup>7</sup> O espetáculo é “RATS” Musical. Informações sobre o trabalho e a companhia podem ser encontrados em: <<https://www.hameln.de/en/thepiedpiper/rats-musical-on-wednesdays/about-rats-musical/>>.



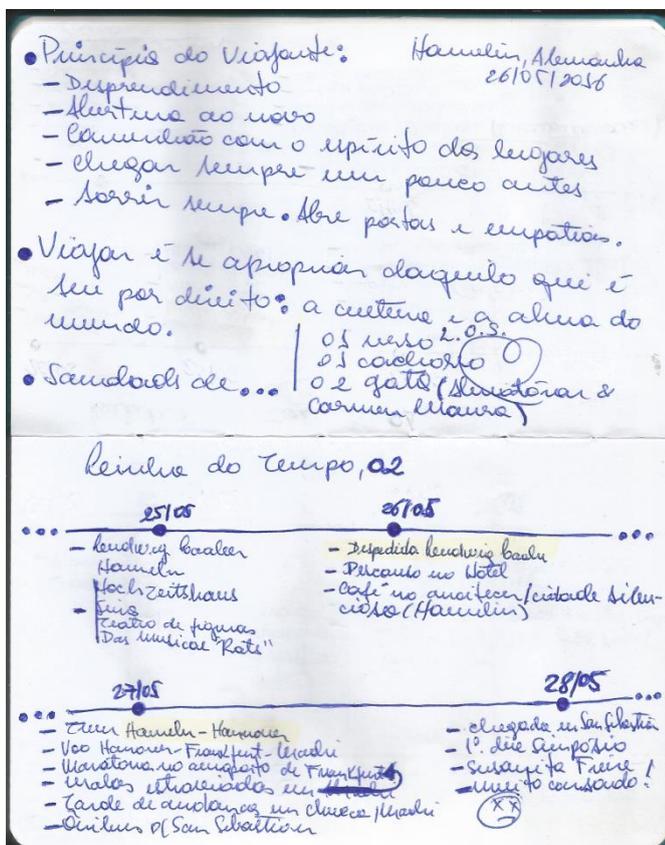
Figuras 7, 8 e 9 - Encontros e celebrações em Hamelin e o espetáculo RATS Musical.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Havia o sentido de deslocamentos, encontros de mundos, permitir-se sonhar, havia o sentido profundo da autodescoberta. Chorávamos de gratidão por tudo que Hamelin havia nos dado. E a cidade agradecia-nos, na mais plena convicção de que enquanto houvesse viajeros pelas suas ruelas buscando os traços de uma lenda perdida, aquela pequena cidade da Alemanha do Norte não morreria legada ao esquecimento.

O meu amigo e guia padre Ludwig Laaber teve que retornar mais cedo para Viena e eu fiquei uma tarde e uma noite sozinho em Hamelin, completamente à vontade, pleno e feliz. Caminhei até muito tarde da noite, absolutamente sozinho e em silêncio pelas suas ruas semi-iluminadas.

Antes de partir na estação de trem, tentei fazer um levantamento, no meu diário de viagem, dos principais presentes que Hamelin me dera. Foram alguns e tão ricos, que me senti pequeno por quase nada oferecer àquela cidade, além de minha própria presença.



**1 - DESPRENDIMENTO:**

Viajar em pesquisa requer um forte espírito de abertura: não importa o quanto você tenha pesquisado, acumulado, lido e construído suas convicções.



Figura 10, 11 e 12 - Algumas páginas do diário de viagem: o clima em Hamelin, linhas do tempo e tópicos de aprendizados e de saudades.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

É preciso deixar seus contornos moles, fluídos, para que os lugares possam remodelá-los, reconfigurá-los. Se não for pra ser assim, nem vale a pena pôr o pé na estrada. É preciso muita vontade e coragem para deixar modificar os contornos das próprias fronteiras e retornar para seu ponto de origem/ partida como um novo território.

**2 - ABERTURA AO NOVO:** Tudo pode te acontecer. E sempre algo novo e diferente acontecerá. É preciso está atento. Faça sempre um diário de bordo. Tempos depois, sua memória sempre trará à tona alguma imagem, ideia, pensamento, devires, devaneios, etc que ficaram cristalizados nas entrelinhas dos seus escritos de viagem. Escrever enquanto viaja é fundamental.

**3 - COMUNHÃO COM O ESPÍRITO DOS LUGARES:** Há um élan que nos assalta e nos conecta com o espírito dos lugares numa viagem e que estranhamente nos conecta à humanidade inteira. É preciso libertar-se da sensação de estranhamento o quanto antes para um estado de reconhecimento, de permitir-se guiar por estas ondas, seguir outros caminhos que elas nos apontam, sair do mapa e do planejamento. Viajar é se permitir esta comunhão com o Todo.

**4 - CHEGAR SEMPRE UM POUCO ANTES:** Nas minhas andanças pela Europa naquele ano perdi e recuperei bagagens, tive dificuldades em aeroportos e imigração, me perdi e me achei várias vezes. O que sempre me salvou foi chegar um pouco antes em cada lugar para, refeito do impacto do imprevisto, ter as condições de reconfigurar minhas vontades e refazer os caminhos. Chegar antes sempre permite um tempo para sentar diante de uma xícara de café e observar. E este estar parado pode ser tão rico quanto o caminhar.



Figura 13 - Com o padre Ludwig Laaber, amigo, guia e tradutor.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

**5 - SORRIR SEMPRE:** Como se virar quando se está sozinho, não falar a língua local, perdido ou realmente encrencado? Esta viagem foi importante para exercitar a linguagem humana mais universal: sorrir. Com o sorriso, expus minha fragilidade e desarme o guarda com quem não me entendia, a atendente indiferente do aeroporto quando por duas vezes perdi conexões por atrasos de voos das companhias, conquistei o garçom sem vontade, fiz muitas amizades de uma hora, um dia, uma noite, dias, eternas. Sorrindo e gesticulando “conversei” por uma hora com uma artista norueguesa num ônibus que nada sabia português e eu nada sabia de sua língua local. O sorriso é o passaporte mais eficaz para o viajante-pesquisador que se desloca para encontrar outros mundos. É a flauta mágica que tudo arrebatava para si. Na sua próxima viagem, inclua no seu planejamento sem moderação!

## REFERÊNCIAS

GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. **Contos de Grimm** (contos de fadas) – obra completa. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008.

Harty, Sheila. Pied Piper Revisited. In: **Education and the market place**. BRIDGES, David; MACLAUGHLIN, Terence H. London: Routledge, 1994.

HUECK, Karin. **O lado sombrio dos contos de fada**. São Paulo: Abril, 2016.

WALLER, John. **A time to dance, a time to die**: the extraordinary story of the dancing plague of 1518. Cambridge: Sourcebooks, 2009.

[Recebido: 28

## DESLOCAMENTOS E ERRÂNCIAS: A CRIAÇÃO DE ESCRITAS PERFORM- ATIVAS

Sofia Rodrigues Boito<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo apresenta algumas reflexões, análises e criações poéticas feitas durante a pesquisa de doutorado intitulada *Escritas performativas: textualidades criadas por corpos e espaços*, nela a autora relaciona a experiência corporal de escritores durante caminhadas e errâncias e os resultados textuais alcançados. O intuito é de refletir sobre a natureza dos textos que emergem de tais práticas, considerando corpo e mente como duas entidades integradas. Parti, assim, da seguinte questão: seria possível engajar o corpo na atividade de escrita? A fim de responder a essa pergunta, tracei uma breve história do corpo e de sua relação com a escrita desde a modernidade, utilizando estudos de historiadores como Georges Vigarello e David Le Breton, de filósofos, como Deleuze e Rousseau e de críticos literários, como Dominique Rabaté. O intuito é demonstrar que a visão cartesiana do homem cindido – em que mente e corpo são instâncias separadas – é uma construção histórica e que pode, portanto, ser questionada e combatida.

**Palavras-chave:** Escrita. Literatura. Errância. Corpo.

**ABSTRACT:** This article presents some reflections, analysis and poetic creations from the author's P.H.D. research untitled *Performative writing: texts created by bodys and spaces*, in which we relate the body's experiences from writers during walks and wanders and their textual results. The intent is to reflect about the nature of those texts emerging form these kinds of practices, considering the body and mind as two integrated entities. I began with the following question: is it possible to engage the body in the act of writing? In order to answer this question, this article charts a brief history of the body and its relationship to writing throughout modernity, utilizing the studies of theorists like Georges Vigarello and David Le Breton, philosophers, like Deleuze and Rousseau, and literary critics, like Dominique rabaté. The aim is to demonstrate that the dualistic Cartesian viewpoint - in which mind and body are separate entities – is a historical construction that can be questioned and opposed.

**Keywords:** Writing. Literature. Wander. Body.

### 1 Porque caminho? (ou porque grito?)

Neste artigo pretendo apresentar algumas ideias que desenvolvi na minha tese de doutorado (2018) sobre a escrita perform-ATIVA. Trata-se de reflexões e análises que fiz sobre processos de escrita vinculados ao deslocamento corporal, caminhadas e práticas de errância. Para mim, acima de tudo, o interesse estava em relacionar o corpo daquele que escreve – seus movimentos, fluxos e afetos – e o texto por ele criado.

---

<sup>1</sup> Doutora e mestre em Artes pela Escola de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: sofiaboito@gmail.com

Inquietava-me a noção de que a escrita, em geral, em todos os campos do conhecimento e das artes, mas também em particular, no teatro – campo no qual atuo e cuja linguagem está profundamente ligada ao corpo –, é frequentemente concebida como uma atividade puramente mental. A pergunta que me impulsionava era, então, a seguinte: seria possível criar textos também a partir do corpo?

A fim de responder tal questão estudei brevemente a história do corpo durante a modernidade, amparada, principalmente, por teóricos como Georges Vigarello e David Le Breton. O intuito era demonstrar que a visão cartesiana do homem cindido – em que mente e corpo são instâncias separadas – é uma construção histórica e que pode, portanto, ser questionada e combatida.

*, então, vira à esquerda,  
o pé dói  
sente um peso nos ombros mas eles não cedem.  
olha para baixo mas não se lança.  
As ideias saltam em sua mente como pequenas sementes de milho  
explodindo em pipoca  
mas elas  
não  
se fixam  
em lugar  
algum  
é nada mais do que alguém que deseja  
deseja ser  
e mais nada  
é apenas mais uma nesta multidão que atravessa a rua*

No livro *Performance, recepção, leitura* Paul Zumthor observa o corpo do leitor de poesia. Para o autor há nesse ato de leitura um engajamento corporal, mesmo que ele seja mínimo e difícil de identificar à distância. O leitor, mesmo solitário, muda de posição, movimenta-se e, muitas vezes, acaba por sentir a necessidade de ler o poema em voz alta. Como escreve Zumthor:

Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. (...) Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença. (ZUMTHOR, 2007, p. 67 e 69)

Assim, esse corpo-leitor atualizaria, por meio da leitura, a virtualidade performativa do texto poético. Sob esse ponto de vista a leitura não é vista como algo passivo. Pelo contrário, ela é a conjunção das atividades de absorção e criação. Criação essa que depende daquele que lê e, inclusive, do momento em que esse sujeito pratica sua leitura. Não apenas por questões referentes à compreensão lógica e mental das palavras escritas, mas também, e principalmente, pelo caráter material e concreto dos movimentos corporais e dos afetos que a poesia proporciona, por vias não racionais. Se Zumthor pensa no corpo do receptor, ou seja, daquele que lê ou ouve a poesia, será que seria possível considerar os movimentos e variações corporais daquele que escreve? O pulsar do sangue, o movimento das vísceras, as variações emocionais, os afetos que atravessam o corpo, seriam tais elementos passíveis de serem considerados como parte integrante da escrita? Poderíamos considerar a escrita como uma forma de atualizar os movimentos e variações do corpo?

*está cansada.  
A lombar dói do percorrer dos labirintos urbanos.  
Às costas não lhes agrada a ideia esdrúxula de tentar ser elegante.  
A elegância tem hora e contexto adequado*

*Por fim,  
Enfim,  
É tudo e é nada.  
Não devia ter saído de salto alto. Eles estalam o tornozelo e entalam nas incongruências do  
asfalto. Fazem as palavras saírem mancadas.  
Ou surdas  
Ou tortas  
Ou mudas  
Elas se enroscam na calçada e dizem truncadas  
je  
suis  
là*

Há muito tempo, desde o renascimento, para não considerarmos a Idade Média – quando a ação de escrever era reservada apenas a alguns membros do clero –, a escrita está ligada à ideia de reflexão, pensamento, um exercício puramente mental e solitário. A grande máxima “penso, logo existo” de Descartes não é a invenção de um ponto de

vista único, mas a formulação de um pensamento hegemônico que já regia a ciência, a literatura e a filosofia do período (LE BRETON, 1990). E, como se sabe, essa visão racionalista do mundo cindia radicalmente a existência humana em dois: de um lado a materialidade corpórea, do outro, o espírito.

O pensamento era, então, praticado de maneira independente, considerado como anterior ao mundo sensível. Os cinco sentidos corporais, que nos fornecem uma relação sensitiva com o mundo exterior, eram ignorados. Assim como as sensações internas do organismo. Nesse período “a instância primeira continua sendo a vontade e o cérebro, imaginação, memória, compreensão. Nada que não seja pensamento”<sup>2</sup> (VIGARELLO, 2014, p. 37, tradução nossa).

Tal concepção influenciou todos os campos do conhecimento humano, atingindo também a prática da escrita. Desde então, é muito difícil não pensarmos na figura do escritor, ou dramaturgo ou ensaísta, como uma pessoa solitária, sedentária, isolada do seu entorno, utilizando apenas suas funções intelectuais.

Antes disso, no entanto, durante a Grécia antiga, os filósofos e outros pensadores consideravam a produção de conhecimento como o resultado de uma vida em que corpo e mente eram integrados, assumindo práticas corporais e reflexivas cotidianas. Essas práticas também incluíam a escrita, que não era apenas exercida como forma de formular e comunicar uma ideia, mas como forma de exercitar-se.

Nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício; não se pode mais aprender a arte de viver, a *technê tou biou*, sem uma *askêsis* que deve ser compreendida por um treino de si por si mesmo (...) Parece que, entre todas as formas tomadas por esse treino (e que comportavam abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncio e escuta do outro), a escrita – o fato de escrever para si e para o outro - tenha desempenhado um papel considerável por muito tempo. (FOUCAULT, 2004, p. 146)

Foi, portanto, no “momento cartesiano” que as práticas cotidianas e a relação corpo/mente foram abandonadas. Desde então a única atividade considerada necessária para conhecer a “verdade” é a reflexão (QUILICI, 2012).

A partir do século XVIII, contudo, vemos um resgate das “técnicas de si” por parte de alguns filósofos, pensadores e, posteriormente, artistas. Esse resgate<sup>3</sup> revela o

---

<sup>2</sup> “L’instance première demeure celle de la volonté et du cerveau, imagination, mémoire, entendement. Rien d’autre que la pensée.” (VIGARELLO, 2014, p. 37)

<sup>3</sup> Cabe apontar que as características dessas práticas, assim como as finalidades delas, não são as mesmas quando comparadas à Grécia Antiga, variando muito em cada período histórico e para cada pensador ou artista. Tais diferenças, transformações e muitas vezes contradições são aprofundadas por Quilici no

início de uma transformação na concepção da existência humana e na produção de conhecimento, uma transformação do modelo cartesiano do mundo. Trata-se de uma nova maneira de experimentar-se. Não mais apenas como uma consciência intelectual, mas como um sentimento ligado às sensações corporais. Como observa Georges Vigarello: “Não mais o pensamento, mas o corpo instalando o indivíduo, não mais a ideia, mas a impressão orgânica – tão difusa quanto surdamente observada. O que renova profundamente as práticas de centramento em si” (VIGARELLO, 2014, p. 82).

Em um primeiro momento, uma das práticas de “centramento em si” mais recorrentes foi a caminhada na natureza, essa era considerada, por vários filósofos e escritores, como uma atividade fundamental para a produção intelectual. Entre esses filósofos está Nietzsche, que “será um caminhante notável, resistente. Faz sempre menção a esse fato. A caminhada ao ar livre foi como o *elemento* de sua obra, o acompanhamento permanente de sua escrita” (GROS, 2010, p. 19).

*quer ser vento  
quer soprar do fundo do pulmão da terra  
sair voando  
sem tempo  
invadir os espaços  
carregar o mundo em redemoinho  
derrubar as placas  
as sinalizações  
o muro em que se encontrava o rabisco  
as proibições  
arrancar as linhas desenhadas no chão  
a faixa de pedestre a fronteira as barreiras  
rasgar os peitos e deixá-los nus  
corações expostos*

Para Nietzsche havia uma grande diferença entre uma obra concebida por alguém sentado em um local fechado e uma obra criada em um espaço externo, por alguém em movimento. O filósofo alemão reconectava o conhecimento ao corpo, as ideias aos músculos, voltando a colocar em pauta a existência orgânica do homem: “estar o menos possível *sentado*, não ter fé em qualquer pensamento que não tenha surgido ao ar livre e em plena liberdade de movimento – em que também os músculos não celebrem uma festa. Todo preconceito provém das entranhas” (NIETZSCHE, 2008, p. 28). Mas não foi apenas Nietzsche que traçou relações entre corpo e escrita, também

---

artigo citado. No entanto, não vamos discutir esse problema aqui. Para o bem da nossa reflexão, é relevante apenas notar uma volta à noção unitária entre corpo/espírito, a fim de, posteriormente, analisar como essa visão não dualista afetará e irá se manifestar em alguns casos específicos.

Jean-Jacques Rousseau, no final de sua vida, decidiu assumir longas caminhadas solitárias a fim de escrever seus últimos ensaios, que compõe o livro *Devaneios de um caminhante solitário*. Rousseau buscava nesse processo uma maneira de liberar os seus pensamentos, de deixar sua mente livre dos anseios e resistências da razão. O deslocar-se do corpo resultaria, então, em um deslocamento da mente, do afeto, e influenciaria diretamente sua escrita. Esta já não seria mais resultado de uma atividade puramente racional, mas sim o afloramento da experiência vivida por ele.

Em sua quinta caminhada o filósofo escreve, enquanto está sentado à beira de um lago:

O fluxo e o refluxo dessa água, seu ruído contínuo mas crescente por intervalos, atingindo sem repouso meus ouvidos e meus olhos, supriam os movimentos internos que os devaneios extinguíam em mim e bastavam para me fazer sentir com prazer minha existência sem ter o trabalho de pensar. De tempos em tempos, nascia alguma fraca e curta reflexão sobre a instabilidade das coisas deste mundo do qual a superfície das águas me oferecia a imagem: mas, em breve, essas impressões leves se apagavam na uniformidade do movimento contínuo que me embalava, e que, sem nenhuma ajuda ativa de minha alma, não deixava de me fixar (...). (ROUSSEAU, 1986, p. 75)

Podemos observar nesse trecho que além dos movimentos musculares – aos quais se referia Nietzsche – liberarem o pensamento, a caminhada também proporciona um encontro entre corpo e mundo. Dessa exposição do corpo ao exterior – nesse caso a natureza – surge uma nova sensação física. Ou seja, graças aos estímulos externos com os quais Rousseau entra em contato, por meio de seus sentidos, sua atenção volta a se concentrar sobre seu próprio corpo.

Em tais experimentações o autor permite-se, portanto, ser afetado pelo que ocorre à sua volta: a passagem por diversas paisagens, climas, ambientes e o encontro com outros corpos – humanos ou animais – promove sensações corporais que atravessam o caminhante.

Na caminhada, como prática para a produção de conhecimento, assume-se, então, o corpo como um veículo mediador entre interior e exterior. E para além de mediador o corpo passa, também, a ser o local onde essas duas instâncias encontram-se, misturam-se e confundem-se. Já que o próprio corpo é, como se sabe, a um só tempo, exterioridade e interioridade.

Os devaneios de Rousseau estendem-se, assim, sobre “esse sentimento de existência, com sua referência implícita à presença corporal”<sup>4</sup> (VIGARELLO, 2014, p.

---

<sup>4</sup> “(...) ‘sentiment de l’existence’, avec sa référence implicite à la présence corporelle(...)”. (VIGARELLO, 2014, p. 82)

82, tradução nossa). Presença, essa, que só pôde ser experimentada a partir da relação com o que lhe é exterior e alheio: o mundo.

A partir das afecções sofridas pelo corpo em sua exposição ao exterior, surgirão sensações internas inesperadas ou desconhecidas e delas nascerão ideias, memórias, perguntas... E é nesse percurso do caminhante que se encontrará também o percurso dessa textualidade. Não há mais pré-concepção da obra ou previsão do resultado, pelo contrário, há uma entrega a uma atividade sem fim ou objetivo claro, uma escrita que será descoberta aos poucos, no decorrer de sua prática e que deixará os devaneios da caminhada – para usar a palavra de Rousseau – emergirem na superfície do texto.

Esse modo errático de composição textual condiz com a errância corporal proposta pelo caminhante. Aqui, portanto, como se vê, processo e resultado estão em sintonia. É por isso que o ritmo do movimento corporal, da respiração, a quantidade de energia empregada na prática, a velocidade dos pensamentos, a irrupção de memórias ou a invasão de emoções, entre outros movimentos internos e externos, ficarão impressos no texto naturalmente. Ou seja, sem que isso precise ser uma preocupação racional do indivíduo que exerce a escrita. A textualidade, assim, acabará por ter uma forma híbrida, ambígua, cheia de interrupções. Não há mais um gênero específico, mas sim uma escrita com lógica própria, que se desenvolve no decorrer da ação. Pois:

Aquele que compõe caminhando está (...) livre das amarras (...) não há contas a prestar, ninguém. Só pensar, julgar, decidir. É um pensamento que brota de um movimento, de um impulso. Sente-se aí a elasticidade do corpo, o movimento da dança. (...) não haverá extensas demonstrações bem concatenadas, mas pensamentos leves e profundos. (...) pensar caminhando, caminhar pensando, e que a escritura limite-se a ser pausa ligeira, como quando o corpo descansa durante a caminhada pela contemplação dos vastos espaços. (GROS, 2010, p. 28)

Nessa recusa deliberada em ficar parado, em enclausurar-se e isolar-se reside, então, um posicionamento ético e estético. Um procedimento de criação que nega a visão cartesiana dualista a separar corpo/mente; afeto/razão e interior/exterior. Como explica Georges Vigarello, o espaço fechado e isolado do estúdio é um equivalente espacial da concepção racional do homem:

A imagem de uma consciência a ser examinada, instância “interior” imediatamente em contato com ela mesma, independente da experiência dos sentidos. O pensamento se assegura e se afirma. O que valoriza também dispositivo espacial decisivo: o *studium*, a torre, a célula, são lugares onde se efetua a meditação sobre os outros e sobre si. (...) O que transforma o

*studiolo* em equivalente espacial da consciência, local retirado onde essa pode observar a si mesma (...).<sup>5</sup> (VIGARELLO, 2014, p. 30-31)

Poderíamos, então, inverter essa análise e dizer que, se o estúdio é o equivalente espacial da consciência humana, a saída do estúdio significa uma forma de escapar a essa consciência. Assim como também parece inevitável expandir tal lógica e continuar o paralelo afirmando: se desejamos novos caminhos para a escrita é necessário encontrar novos caminhos para o corpo no espaço, “o prazer de encontrar novas estradas e novas certezas, provar o gosto de construir para si um pensamento com o seu próprio corpo e agir com a sua própria mente” (CARERI, 2015, p. 171).

Abrir caminhos no solo, com os próprios pés, descobrir e criar novos territórios fora de si e deixar-se afetar pelo mundo, auxiliar-nos-ia, então, a encontrar caminhos desconhecidos e novos territórios dentro de nós. O que levaria a emergir uma nova escrita. Ou, nas palavras de Deleuze, “É possível que escrever esteja em uma relação essencial com as linhas de fuga. Escrever é traçar linhas de fuga, que não são imaginárias, que se é forçado a seguir, porque a escritura nos engaja nelas, na realidade, nos embarca nela” (DELEUZE, 1998, p. 35).

*ser o precipício  
a queda livre  
o segundo que antecede o choque  
as nuvens  
o vapor  
o último suspiro  
invisível e profundo  
inaudível e triste  
imperceptível e selvagem*

De fato, Gilles Deleuze, em se tratando de literatura, não nos deixa esquecer que os grandes escritores foram, antes de tudo, grandes “vivedores”<sup>6</sup>, que não apenas escrevem, mas vivem o mundo empírica e intensamente. Buscando, sempre, novos modos de existência. Por isso suas obras são traições, rasgos, rupturas.

---

<sup>5</sup> L’image d’une conscience livrée à l’examen, instance « intérieure » immédiatement en contact avec elle-même, indépendante de l’expérience des sens (...) La pensée s’assure et se dit. Ce qui valorise aussi un dispositif spatial décisif : le *studium*, la tour, la cellule, sont les lieux où s’effectue la méditation sur les autres et sur soi (...) Ce qui transforme le *studiolo* en équivalent spatial de la conscience, lieu retiré où celle-ci peut observer elle-même. (VIGARELLO, 2014, p. 30-31)

<sup>6</sup> Deixaremos de lado aqui a comparação que o filósofo faz entre literatura francesa e anglo-saxã, pois essa análise de Deleuze não é relevante para nossos estudos.

Partir, se evadir, é traçar uma linha. O objeto mais elevado da literatura (...). Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vaziar como se fura um cano. (...) O devir é geográfico. (DELEUZE, 1998, p. 30)

Nessa última frase Deleuze aponta o que consideramos mais acima – uma relação íntima entre a escrita de ruptura e o movimento do corpo no espaço, ou seja, “o devir é geográfico”. Uma escrita errática é, portanto, resultado de um corpo que experimenta, que abre e cria novos espaços.

## **2 A pele que habitamos!**

Uma questão que nos interessa, ainda, é a recepção de tais textos criados a partir de práticas experimentais e corporais. A nossa hipótese é que a escrita perform-ATIVA criará uma ligação com os *outros* corpos, os corpos-leitores, ou auditores, do texto dela resultante.

Pode parecer paradoxal, mas à medida que o escritor reconecta-se com sua própria existência física, parece-nos que ele estará mais apto a conectar-se com o outro e a convidá-lo a encarnar-se em sua própria corporeidade. Isso porque, consideramos aqui, como Deleuze, que não há nada de pessoal na existência, “*a vida não é algo pessoal*. Ou, antes, o objetivo da escritura é o de levar a vida ao estado de uma potência não pessoal” (DELEUZE, 1998, p. 41).

Há, portanto, aqui, uma diferenciação entre os fluxos de uma existência orgânica, corporal, mais próxima ao universal, e as questões pessoais referentes a uma existência psicológica, mental, mais próxima da ideia de identidade. Nesse sentido podemos considerar também a observação que Frédéric Gros faz sobre a caminhada: “Ao andar escapa-se à própria ideia de identidade, tentação de ser alguém, ter um nome e uma história. (...) A liberdade, caminhando é não ser ninguém, porque o corpo que caminha não tem uma história, tem tão somente uma corrente de vida imemorial” (GROS, 2010, p. 14).

*para que os homens tentem te inventar e não consigam*

A corrente de vida imemorial é a conexão carnal e epidérmica entre os corpos, que transcende as camadas mentais da compreensão. É por meio dessa continuidade entre as peles que nos vemos fazendo o mesmo movimento, ou o mesmo gesto, de um

outro corpo quando nos vemos confrontados com a presença desse.

É, portanto, graças a essa delicada e invisível continuidade física entre os corpos – nervosa, sensível, concreta – que a textualidade criada em processos perform-ATIVOS pode ultrapassar as barreiras do tempo-espaço – entre escritura e recepção da obra – para continuar a se atualizar. Daí, talvez, pode-se explicar as afirmações de Zumthor sobre a leitura da poesia. À medida que o corpo do autor foi ativado durante a escrita, o texto conterà um movimento corporal virtual, que ao ser confrontado com o corpo do leitor, será atualizado pela leitura. Nesse caso há uma continuação entre o momento de concepção da obra e o momento de recepção dela, mesmo que essa continuidade seja invisível. Há um fluxo que, iniciado no momento da escrita, transbordará para o instante da leitura.

Na base da transmissão dessa corrente de movimento está, portanto, mesmo que implicitamente, o corpo – ou a conexão invisível entre os organismos e as peles dos animais que somos. Nesse aspecto podemos, mais uma vez, lembrar de Artaud que em seus escritos não deixava de considerar que a recepção da poesia poderia se dar pela ressonância da vibração corporal entre aquele que recita e aquele que ouve o texto: “No momento em que eu recito um poema, não é para ser aplaudido, mas para sentir os corpos de homens e mulheres, digo *corpos*, tremer e se deslocar (...)”<sup>7</sup> (ARTAUD, 2003, p. 19, tradução nossa).

[Afinal, não seriam esses os fluxos conjugados sobre os quais fala Deleuze? “Escrever não tem outra função: ser um fluxo que se conjuga com outros fluxos (...) Um fluxo é algo intensivo, instantâneo e mutante, entre uma criação e uma destruição” (DELEUZE, 1998, p. 41)].

Como afirmaria Dominique Rabaté, no final de seu livro *Gestes Lyriques* (2012), na análise que faz da obra do poeta Olivier Cadiot: estamos, enquanto corpos, “sozinhos juntos”. Somos “*um* corpo, um corpo no meio de outros semelhantes e diferentes, e capaz de comover e de tocar outros corpos, capaz de estar sozinho com todos eles” (RABATÉ, 2013, p. 226, tradução nossa)<sup>8</sup>. Nesse sentido, a experiência da recepção desse tipo de obra não será apenas contemplativa, mas ativa e física – exatamente como já considerava Zumthor ao analisar o leitor da poesia.

---

<sup>7</sup> “Lorsque je récite un poème, ce n’est pas pour être applaudi mais pour sentir des corps d’hommes et de femmes, je dis *des corps*, trembler et virer (...)” (ARTAUD, 2003, p. 19).

<sup>8</sup> “*un* corps, un corps parmi d’autres semblables et différents, et capable d’émouvoir et de toucher d’autres corps, capable d’être seul ensemble avec eu tous.” (RABATÉ, 2013, p. 226).

Ainda segundo Rabaté é nesse sentido que a poesia moderna, a partir de Baudelaire, constitui-se enquanto “gesto lírico”, pois ao liberar-se das amarras dos modelos pré-concebidos de versos, rimas e estrofes, esses poemas canalizam um movimento iniciado pelo autor. São textos, portanto, que efetuam gestos: “o poema se torna a expressão de um gesto que o funda e que o reinventa, no entanto, na mesma medida, como em uma fita de Möbius”<sup>9</sup> (RABATÉ, 2013, p. 19, tradução nossa).

Podemos considerar, assim, que ao traçar linhas de fuga o escritor-experimentador efetua um gesto que se mantém presente, de forma virtual, na textualidade. Tal virtualidade será, então, atualizada a cada leitura, o leitor tornando-se, assim, um repetidor do gesto inaugural. “O gesto realizado pelo texto poético não é apenas aquele que descreve o escritor, caso ele consiga. Ele torna-se também o gesto do leitor ou do ouvinte”<sup>10</sup> (RABATÉ, 2013, p. 12, tradução nossa). Não se trata, portanto, de uma simples imitação, mas uma repetição, uma reativação do gesto, que, em outro corpo, encontrará uma forma inédita. Como explica Jean-Frédéric Chevallier sobre o conceito de repetição em Deleuze:

O sentido da repetição indica o sentido da vida – e a esse último é necessário procurar para além da estética e do Idêntico. É necessário que a repetição avance, faça avançar, crie algo novo. (...) Depende de uma repetição “o prazer em se rejubilar”, pois, adotando essa repetição em um movimento à frente, desejando-a, é a vida mesmo, o movimento da vida, que adotamos, que aceitamos, que afirmamos.<sup>11</sup> (CHEVALLIER, 2015, p. 38-39, tradução nossa)

Na repetição do gesto inaugural pela leitura ou audição do texto, o gesto seria “mais o ajuste de uma experiência singular a uma outra singularidade”<sup>12</sup> (RABATÉ, 2013, p. 12, tradução nossa), assim, como explica o autor, a repetição de um gesto seria “como se nós nos colocássemos nos rastros de um movimento que carrega a mesma dinâmica e, às vezes, o mesmo clima afetivo” (RABATÉ, 2013, p. 12, tradução nossa).

---

<sup>9</sup> “Le poème devient l’expression même d’un geste qui le fonde et qui l’invente pourtant à mesure, comme dans un anneau de Möbius.” (RABATÉ, 2013, p. 19).

<sup>10</sup> “Le geste qu’accomplit le texte poétique n’est pas seulement celui que décrit, s’il réussit, l’écrivain il dévient aussi celui du lecteur ou de l’auditeur.” (RABATÉ, 2013, p.12).

<sup>11</sup> “Le sens de la répétition indique le sens de la vie – et ce dernier, il faut le chercher au-delà de l’esthétique et de l’Identique. Il faut que la répétition avance, fasse avancer, crée du nouveau. (...) Il y va d’une répétition “dont on a plaisir à se réjouir”, car, en adoptant cette répétition en avant, en la *voulant*, c’est la vie même, le mouvement de la vie, que l’on adopte, que l’on accepte, que l’on affirme.” (CHEVALLIER, 2015, p. 38-39).

<sup>12</sup> “C’est plutôt l’ajustement d’une expérience singulière à une autre. (...) comme si nous nous remettions dans les traces d’un mouvement qui porte la même dynamique, et parfois le même climat affectif.” (RABATÉ, 2013, p.12).

Nesse sentido esse texto seria transmissor de um movimento. Tal movimento não seria aleatório, mas possuiria uma íntima relação com o movimento iniciado no momento de criação da obra, isto é, nesse processo de escrita perform-ATIVA.

Vale ressaltar que consideramos o movimento externo do escritor como propulsor de um movimento interno nesse mesmo escritor e, posteriormente, no leitor da obra. Tal qual propõe Deleuze e explica Jean-Frédéric Chevallier: “trata-se de mover para comover (...) o *movimento real* como aquele que *realmente* nos move”<sup>13</sup> (CHEVALLIER, 2015, p. 26-27, tradução nossa).

Poderíamos, assim, concluir que se por um lado os textos criados por escritas perform-ATIVAS são resultantes de uma prática que mobiliza o corpo – do *mover* para *comover* – por outro lado elas também atualizarão esse movimento no momento de sua recepção, aqui, talvez, pode-se mudar o sentido dos fatores e dizer-se que se trata do *comover* para *mover*.

Portanto, se essas escritas são resultados de deslocamentos e errâncias elas não deixam de ser, tampouco, um convite ao leitor, para que ele próprio coloque-se em movimento. Como diria André Breton em seu livro *Nadja*, escrito a partir de suas deambulações por Paris: “Espero, de todo modo, que a apresentação de uma série de observações dessa ordem e da que se segue seja de natureza a precipitar alguns homens na rua (...)” (BRETON, 2007, p. 102).

## REFERÊNCIAS

ARTAUD, A. **Pour en finir avec le jugement de dieu**. Paris: Gallimard, 2003.

BRETON, A. **Nadja**. São Paulo: CosacNaify, Éditions Gallimard, 2007.

CARERI, F. **Walkscapes: o caminhar como práxia estética**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.

CHEVALLIER, J-F. **Deleuze et le théâtre** – rompre avec la représentation. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2015.

DELEUZE, G.; PARNET, C.. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

FOUCAULT, M. A escrita de si, In: **Ditos e escritos V** – ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

---

<sup>13</sup> “ Il s’agit de mouvoir pour émouvoir (...) le *mouvement réel* comme celui qui *réellement* nous *meut*.” (CHEVALLIER, 2015, p. 26-27).

GROS, F. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.

LE BRETON, D. **Anthropologie du corps et modernité**. Paris: PUF, 1990.

NIETZSCHE, F. **Ecce Homo**. Covilhã, Universidade da Beira, 2008. Disponível em:  
<[http://www.lusosofia.net/textos/nietzsche\\_friedrich\\_ecce\\_homo.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/nietzsche_friedrich_ecce_homo.pdf)>. Acesso em: 25  
abr. 2018.

QUILICI, C.S. **As técnicas de si e a experimentação artística**. In: ILINX – A Revista  
do Lume, n.2, Campinas: Unicamp, periódico digital, 2012. Disponível  
em: <<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/171/163>>  
. Acesso em : 25 abr. 2018.

RABATÉ, D. **Gestes Lyriques**. Mayenne: Éditions Corti, 2013.

ROUSSEAU, JJ. **Os Devaneios do caminhante solitário**. Tradução de Fúlvia Maria  
Moretto. Brasília: Universidade de Brasília, 1986.

VIGARELLO, G. **Le sentiment de soi**. Paris: Seuil, 2014.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Suely  
Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

[Recebido: 30 maio 2017 – Aceito: 30 junho 2017]

### **APRESENTAÇÃO SEÇÃO LIVRE**

O número da **Revista Boitatá** que ora vem à luz é, por várias razões, especial. Primeira, porque surge de uma proposta de Dossiê que transgrediu limites disciplinares, estéticos, formais. Com isso, a nossa cobra-revista deslizou dos seus ambientes mais costumeiros para adentrar na aventura das viagens, que atravessaram as bordas dos textos, das criações e das linguagens. Um dos efeitos mais notórios é a abertura no formato do texto, que se permitiu fundir o rigor analítico com as dobras de imagens, palavras e percepções que não se limitaram à diagramação e espacialidade convencionais das normas da Revista, conforme elucidada a apresentação pelos organizadores do Dossiê. Segunda, porque é o último número produzido pela equipe editorial que por quatro anos se debruçou nos fluxos de avaliação, revisão e editoração implicados no fazer da Revista. O professor Frederico Augusto Garcia Fernandes dividiu comigo a Editoria acadêmica, com a inestimável e sólida atuação das editoras assistentes, a professora Cristina Mielczarski dos Santos e a Doutoranda Laura Regina dos Santos Dela Valle. Sem a seriedade e a dedicação delas, a Revista não teria a qualidade que teve.

A **Seção Livre** contou com textos variados e afins aos temas do nosso escopo editorial. “Transnarrando a literatura de viagem sobre Belém no século XIX”, de Aida Suellen Galvão Lima e Sílvio Augusto de Oliveira Holanda, fundamenta na estética da recepção a leitura que efetivam de narrativas de viagem de autores estrangeiros sobre a cidade de Belém no século XIX. Andréa Caselli Gomes atualiza na escrita pós-moderna e em referencial multidisciplinar os trânsitos do inesgotável mistério do feminino com “As sereias de Jericoacoara e seus heróis lunáticos”. Em “Cadernos de fundamentos: arquivos do sagrado e dos segredos”, Ari Lima e Leandro Araujo indagam sobre os sentidos que permitem articular as manifestações orais do candomblé baiano com as escritas dos “cadernos de fundamento” enquanto arquivos da cultura e da religião. Edil Silva Costa e Juliene Cristian Silva Pinto, com o artigo “Uma viagem entre mundos: *Iracema*, *A formosa tapuia* e *Supplément au voyage de Bougainville*”, empreendem esforço analítico a fim de aproximar a representação da mulher nativa nas três obras. “Encontros e desencontros nas obras de Ferdinand Denis e José de Alencar”, de

Francisco Humberlan Arruda de Oliveira e Katia Aily Franco de Camargo, realiza comparação entre as duas obras do início do século XIX no que diz respeito às tensas relações que os indígenas estabeleceram com a alteridade europeia.

Por fim, em “O mito da Matinta Perera e suas formas variantes em Curuçambaba, Bujaru (Pará, Brasil)”, Rubens da Silva Ferreira e Cleide Furtado trazem registros de pesquisa de campo sobre a fértil figura amazônica da Matinta Pereira, interpretada em suas representações sobre gênero, velhice e pobreza.

Após essa trajetória de quatro anos, finalizo com a sensação de ter sobrevivido a intempéries, suportado e até fruído a deriva do não saber e, ao fim e ao cabo, ter aprendido as travessias do campo editorial e da produção acadêmica neste país que eu amo mas que também me dói.

Ana Tettamanzy

## TRANSNARRANDO A LITERATURA DE VIAGEM SOBRE BELÉM NO SÉCULO XIX

Aida Suellen Galvão Lima<sup>1</sup>  
Sílvio Augusto de Oliveira Holanda<sup>2</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é realizar uma análise parcial da narrativa de viagem *Reminiscências de Viagens e Permanências no Brasil: províncias do Norte* (2008), de Daniel P. Kidder, sob a perspectiva da estética da recepção tratada por Hans Robert Jauss em *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994) e Wolfgang Iser em *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético* (1996). A proposta é pensar de que forma a literatura de viagem reflete a condição histórica de Belém no início do século XIX, sob a perspectiva do estrangeiro, e que a partir da interpretação (horizonte de expectativa) do leitor (nós) conseguem se delinear como texto literário em uma perspectiva do efeito que a narrativa traz diante do paradigma existente entre autor//texto/leitor. Considerando os conceitos de estética, de recepção, de historicidade, de leitura e de efeito sobre o leitor. Dessa forma, busca-se compreender as abordagens de Jauss e Iser, juntamente com o texto em análise, buscando valorizar a literatura de viagem como texto poético literário.

**Palavras-chave:** Recepção. Efeito. Literatura. Narrativa de Viagem.

**ABSTRACT:** The objective of this work is to carry out a partial analysis of the narrative of travel *Reminiscências de Viagens e Permanências no Brasil: províncias do Norte* (2008), by Daniel P. Kidder, from the perspective of the reception aesthetics dealt with by Hans Robert Jauss in *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994) and Wolfgang Iser in *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético* (1996). The proposal is to think of how the travel literature reflects the historical condition of Bethlehem in the early nineteenth century, from the perspective of the foreigner, and that from the interpretation (horizon of expectation) of the reader (us) can be delineated as text literary in a perspective of the effect that the narrative brings before the existing paradigm between author / text / reader. Considering the concepts of aesthetics, reception, historicity, reading and effect on the reader. In this way, it is sought to understand the approaches of Jauss and Iser, along with the text in analysis, seeking to value the travel literature as literary poetic text.

**Keywords:** Reception. It is made. Literature. Travel Narrative.

### Introdução

Dentre os fundamentos da Estética da recepção, procura-se valorizar leitor e obra num mesmo patamar, uma vez que, o valor estético do texto se faz tão-somente na consciência do leitor, sendo a obra uma provocadora dos efeitos. Assim acontece com a literatura de viajantes, a experiência estética do texto lido ocorre no momento em que o leitor real mantém um envolvimento com texto e consegue se sentir parte da narrativa,

---

<sup>1</sup> Mestre em Comunicação, Linguagem e Cultura pela Universidade da Amazônia (UNAMA); Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: profaida.lima@gmail.com

<sup>2</sup> Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada, professor associado III da Universidade Federal do Pará (UFPA) e professor do Programa de Pós-Graduação em Letras. E-mail: eellip@hotmail.com.

um processo que chamamos de transnarrativa, pois nos sentimos a bordo da viagem e percorremos em um tempo passado com a perspectiva atual.

A literatura de viajante retrata a realidade observada e vivida, e também suscita a configuração de uma ação para a realidade do leitor, por ele produzida, a partir da relação comunicativa entre texto e leitor. Assim sendo, uma obra não traz em si um significado fechado, pronto, mas tal significado é estabelecido durante o processo de leitura, podendo haver, portanto, vários significados quantos leitores. Por isso o texto não é a expressão de uma realidade anterior a ele, mas contém em seu interior indeterminações ou vazios que serão preenchidos no percurso da leitura viagem.

Sendo assim, de acordo com sua posição histórica e experiências anteriores, o leitor vai conquistando, aos poucos, seu papel como produtor de sentidos. O leitor, no jogo com o texto, consegue suplementar vazios para vivenciar a experiência estética. Neste trabalho abordaremos os estudos desenvolvidos pelos alemães Hans Robert Jaus e Wolfgang Iser, integrantes da vertente teórica da Estética da Recepção associadas a um estudo da narrativa de viagem *Reminiscências de Viagens e Permanências no Brasil* de Daniel P. Kidder (2008), um viajante estrangeiro que vem a Belém no início do século XIX e registra suas observações feitas no lugar. Sendo assim, defendemos que esta narrativa de viagem não só aborda o caráter histórico de Belém, mas que seu texto trata de uma produção literária que envolve literatura, estética e a realidade social na perspectiva do nosso olhar como leitor do texto e seu caráter atual que nos faz reviver uma Belém de antigamente, comparando-a e reconstruindo-a no presente.

## **1 Recepção histórica e literária na narrativa de viagem**

A Estética da Recepção surge a partir das considerações teóricas realizadas por Hans Robert Jaus (1921-1997) em aula inaugural, em 1967, na Universidade de Constança. Na palestra, com o título de *O que é e com que fim se estuda a história da literatura?* Jaus faz uma crítica à maneira pela qual a teoria literária vem abordando a história da literatura, considerando os métodos de ensino, até então, tradicionais e propondo reflexões acerca dos mesmos. A conferência de Jaus é publicada, em 1969, com o título de *A história da literatura como provocação à teoria literária*, após a ampliação de algumas ideias pelo autor.

A crítica de Jaus à história da literatura baseia-se no fato de que, em sua forma habitual, a teoria literária ordena as obras de acordo com tendências gerais; ora

abordando as obras individualmente em sequência cronológica, ora “seguindo a cronologia dos grandes autores e apreciando-os conforme o esquema de ‘vida e obra’” (JAUSS, 1994, p. 6). A segunda tendência corresponde ao estudo dos autores canônicos da Antiguidade Clássica e não deixa espaço de reconhecimento para os menores.

Jauss (1994) argumenta que a história da literatura, ao seguir um cânone ou descrever a vida e obras de alguns autores em sequência cronológica, deixa de contemplar a historicidade das obras, desconsiderando, portanto, o lado estético da criação literária, uma vez que:

A qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório no desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade. (JAUSS, 1994, p. 8)

Na tentativa de superar o abismo entre literatura e história, conhecimento histórico e estético, Jauss (1994) apropria-se das contribuições das diversas maneiras de interpretar a literatura, presentes nas concepções teóricas de então, qual sejam, o marxismo e o estruturalismo.

A teoria literária marxista, a partir de uma visão sociológica, procura demonstrar a ligação entre literatura e realidade social. Ao considerar como literária, apenas as obras que possam refletir situações relacionadas aos conflitos sociais de poder, a visão marxista vincula a obra literária a uma estética classista. O leitor, sob essa perspectiva, torna-se o sujeito que iguala suas experiências pessoais ao interesse científico do materialismo histórico (JAUSS, 1994).

Os formalistas surgem na Rússia e divulgam suas ideias da década de 1920. Fazem parte de um segmento teórico que valoriza a realidade material do texto literário em detrimento da reflexão sobre a realidade social. Eagleton (1997) argumenta que, para os teóricos dessa vertente, a literatura torna-se um pretexto para a forma e o leitor, sob esse enfoque, simplesmente, segue as indicações textuais, distinguindo sua forma e adequando os procedimentos específicos para a leitura de cada tipo de texto.

Desvinculando a literatura de qualquer condicionante histórico, os formalistas privilegiam a essência do texto. A obra literária, portanto, demonstra a maneira pela qual o artista concebe a realidade, mas apenas como indivíduo dotado de consciência empírica e transcendental, não como um ser social. Nessa perspectiva, estuda-se o texto

na busca das estratégias verbais utilizadas para conferir-lhe literariedade, característica que, segundo o formalismo, diferencia a linguagem poética da cotidiana.

As estratégias utilizadas para compor a linguagem literária, sob o viés formalista, têm a capacidade de desautomatizar a percepção dos indivíduos. Isso ocorre porque o texto literário proporciona certo “estranhamento” ao leitor, que se depara, dentro da estrutura da obra, com situações do cotidiano descritas de forma singular. O estranhamento terá maior eficácia, no processo de criação literária, quanto mais distante do padrão dominante estiverem os elementos fornecidos pelo artista à contemplação.

O que determina, portanto, o valor de uma obra literária, para os formalistas, é a soma de seus componentes artísticos e a possibilidade de a mesma romper com a visão rotineira dos fatos; por consequência, a recepção alia-se à distinção da forma. A historicidade da literatura, inicialmente negada pelo formalismo, reaparece ao longo da construção do método formalista e obriga-o a repensar os princípios da diacronia.

Tanto a visão marxista, como a formalista, deixam de analisar a recepção e o efeito das obras sobre o leitor, atribuindo-lhe um papel passivo. A escola marxista interessa-se pelo leitor na medida em que esse caracteriza uma posição social e a formalista o vê como o sujeito da percepção, a quem compete apenas distinguir a forma e procedimentos do texto literário. As duas concepções, portanto, deixam de analisar o leitor como o destinatário, a quem toda obra literária, primeiramente, visa.

Contrapondo-se a essas concepções teóricas, mas, ao mesmo tempo, apropriando-se de suas contribuições, Jauss (1994) concebe a relação entre leitor e literatura baseando-se no caráter estético e histórico da mesma. O valor estético, para o autor, pode ser comprovado por meio da comparação com outras leituras; o valor histórico, por intermédio da compreensão da recepção de uma obra a partir de sua publicação, assim como pela recepção do público ao longo do tempo.

Jauss (1994) apresenta os fundamentos de sua teoria sobre a recepção a partir de sete teses; segundo Zilberman (1989), as quatro primeiras têm características de premissa e as três últimas apontam para a ação.

A primeira tese formulada por Jauss (1994) diz respeito à historicidade da literatura; que não se relaciona à sucessão de fatos literários, mas ao diálogo estabelecido entre a obra e o leitor. Sobre esse aspecto Zilberman (1989, p. 33) se posiciona, afirmando que “a relação dialógica entre o leitor e o texto [...] é o fato primordial da literatura, e não o rol elaborado e depois de concluídos os eventos

artísticos de um período”. A historicidade coincide, portanto, com a atualização da obra literária.

Na segunda tese, Jauss (1994) afirma que o saber prévio de um público, ou o seu horizonte de expectativas, determina a recepção, e a disposição desse público está acima da compreensão subjetiva do leitor. O novo, apresentado pela literatura, dialoga com as experiências que o leitor possui. A nova obra suscita expectativas, desperta lembranças e “conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão” (JAUSS, 1994, p. 28). Sendo assim, a recepção se torna um fato social e histórico, pois as reações individuais são parte de uma leitura ampla do grupo ao qual o homem, em sua historicidade, está inserido e que torna sua leitura semelhante à de outros homens que vivem a mesma época.

A partir da segunda tese de Jauss (1994), conseguimos perceber que a narrativa de viagem de Daniel Kidder (2008) nos reporta a uma Belém do século XIX em que o nosso horizonte de expectativas consegue alcançar lugares hoje já transformados pelo tempo, mas que conseguimos localizar no atual, despertando em nós (leitores) uma postura emocional que nos fez andar por uma historicidade de fenômenos, como o da “pororoca”, citado por Daniel Kidder em um trecho abaixo no momento em que sua embarcação chega a Belém, no qual reconhecemos e que ocorre até hoje em determinada época do ano:

O tempo estava tão límpido que víamos claramente as ondas se quebrarem em Tigoça e Bragança; a maré tinha apenas começado a subir. Durante quase uma hora contemplamos, pela proa, o embate entre as águas que subiam e as que desciam. Finalmente venceu a força do oceano e a corrente fluvial pareceu retrair-se ante o ímpeto do mar. Esse fenômeno é conhecido pelo nome indígena, “pororoca” e influencia a navegação do Amazonas por centenas de quilômetros. Nenhuma embarcação a vela consegue descer o rio quando a maré está enchendo. Assim é que, tanto para subir o curso como para descê-lo, as distâncias são medidas pelas marés... As canoas e outras embarcações pequenas correm perigo coma pororoca, e, por isso, antes de serem por ela atingidas, geralmente se refugiam em certos pontos denominados esperas onde as águas são menos agitadas. Devido a essa peculiaridade da navegação, quase todos os navios que trafegam no alto Amazonas são antes construídos para flutuar na corrente que para serem impulsionados pelo vento, apesar de que suas velas são empregadas com frequência. (KIDDER, 2008, p. 202-203)

O conceito de horizonte de expectativas é um dos postulados básicos da teoria de Jauss (1994) e engloba o limite do que é visível e está sujeito a alterações e mudanças, conforme as perspectivas do leitor. O horizonte de expectativas é responsável pela primeira reação do leitor à obra, pois se encontra na consciência individual como um

saber construído socialmente e de acordo com o código de normas estéticas e ideológicas de uma época.

A terceira tese postula que o texto pode satisfazer o horizonte de expectativas do leitor ou provocar o estranhamento e o rompimento desse horizonte, em maior ou menor grau, levando-o a uma nova percepção da realidade. A distância entre as expectativas do leitor e sua realização é denominada por Jauss de “distância estética” e determina “o caráter artístico de uma obra literária” (JAUSS, 1994, p. 31). Como o horizonte de expectativas varia no decorrer do tempo, uma obra que surpreendeu pela novidade, pode tornar-se comum e sem grandes atrativos para leitores posteriores; por isso, o autor entende que as grandes obras serão aquelas que conseguirem provocar o leitor de todas as épocas, permitindo novas leituras em cada momento histórico.

Nesse sentido, em se tratando da narrativa de viagem de Daniel Kidder (2008) e o nosso horizonte de expectativas diante da obra, não percebemos o que Jauss (1994) chama de “distância estética”, pois o primeiro texto do viajante foi publicado em 1952, em que relata seus registros de viagens por toda a costa brasileira e em especial o Pará, que ganhou bastante repercussão na época ao descrever o observado e vivido no Brasil. Esses registros marcam uma época e por meio deles podemos nos reportar a Belém no início do século XIX, sendo recentemente editado em 2008, continua a chamar atenção pela sua escrita e riqueza de detalhes descritos em seu texto no qual instiga e renova nossa percepção a cada leitura.

Na quarta tese, Jauss (1994) propõe examinar as relações atuais do texto com a época de sua publicação, averiguando qual era o horizonte de expectativas do leitor de então e quais necessidades desse público a obra atendeu. Dessa forma, por meio da releitura e do diálogo com a época primeira, a história da literatura recupera a historicidade do texto literário. A possibilidade de distintas interpretações entre a recepção do passado e a atualização no presente, com diferentes respostas oferecidas a novas perguntas, em épocas distintas, é a marca de sua historicidade; de uma história atuante em oposição à existência de um espírito de época homogeneizante. Assim, o modelo proposto por Jauss “liberta” a literatura do confinamento das obras de um determinado período.

Dessa forma, a quarta tese de Jauss vem reforçar o que já havia afirmado acima com relação à repercussão que a narrativa de viagem tem sobre o leitor. As narrativas ou registros de viagens fazem parte da história da literatura do Brasil desde a sua colonização, representada, por exemplo, na Carta de Pero Vaz de Caminha, que para

alguns historiadores e críticos demonstra a historicidade do Brasil naquela época, sendo que na atualidade esse mesmo registro recebe diferentes interpretações libertando o texto das amarras da história. O mesmo ocorre com a narrativa de viagem de Kidder (2008), que foi escrita em uma determinada época, porém seu texto ganha um horizonte de expectativa de diversos leitores, de várias áreas, não somente o século XIX.

As três últimas teses apresentam uma metodologia, por meio da qual, Jauss (1994) prevê o estudo da obra literária; qual sejam, os aspectos diacrônico, sincrônico e relacionados com a literatura e a vida. O aspecto diacrônico, exemplificado na quinta tese, diz respeito à recepção da obra literária ao longo do tempo, e deve ser analisado, não apenas no momento da leitura, mas no diálogo com as leituras anteriores. Esse pressuposto demonstra que o valor de uma obra literária transcende à época de sua aparição e o novo não é apenas uma categoria estética, mas histórica, porquanto conduz à análise. A contemplação diacrônica somente alcança a dimensão verdadeiramente histórica quando não deixa de considerar a relação da obra com o contexto literário no qual ela, ao lado de outras obras de outros gêneros, teve de impor-se.

A partir do aspecto sincrônico, abordado na sexta tese, a história da literatura procura um ponto de articulação entre as obras produzidas na mesma época e que provocaram rupturas e novos rumos na literatura. A sincronia, no entender de Jauss (1994), é fator importante para a compreensão de um aspecto específico da historiografia da literatura, pois, ao comparar-se obras de um mesmo período histórico, demonstra-se a “evolução literária” que prioriza um gênero em relação a outros contemporâneos.

Em se tratando das narrativas de viagens, elas, em nossa interpretação, não se enquadram apenas na contemplação diacrônica ou verdadeiramente histórica, pois percebemos que o texto traz contextos literários e estéticos que o exime da exclusividade histórica e descritiva. As narrativas de viagens no século passado eram denominadas de crônicas de viagens, textos esses que se empenhavam em registrar a história propriamente dita, porém em se tratando do aspecto sincrônico, essas crônicas, passam a ter outras características, mudando seu aspecto e evoluindo literariamente. Atualmente a crônica ganha novos caracteres como gênero literário e as crônicas de viagens, antigamente determinada dessa forma, caracteriza-se hoje como literatura de viagem.

A proposta da Estética da Recepção é o diálogo entre diacronia e sincronia no processo de compreensão total da obra, sendo que a historicidade da literatura revela-se justamente nos pontos de intersecção entre ambas:

A experiência literária não deve ser pensada apenas por meio do aspecto diacrônico, não se devendo confrontar somente os horizontes de expectativas de um mesmo texto através do tempo, mas verificar as relações que se estabelecem entre os horizontes de expectativas de diferentes obras simultâneas. (AGUIAR, 1996, p. 29)

A relação entre literatura e vida, explicitada na sétima tese de Jauss (1994), pressupõe uma função social para a criação literária, pois, devido ao seu caráter emancipador, abre novos caminhos para o leitor no âmbito da experiência estética. O fato de o leitor ser capaz, por meio da literatura, de visualizar aspectos de sua prática cotidiana de modo diferenciado é justamente o que provoca a experiência estética, pois “a função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativas de sua vida prática”. (JAUSS, 1994, p. 50). Isso ocorre na leitura da narrativa de viagem de Kidder, no momento em que ele descreve o povo paraense, fazendo com que nós percebamos aspectos de nossa característica como paraense cruzada com nosso reconhecimento identitário mestiço:

Quando se entra no Pará, nota-se imediatamente a aparência peculiar do povo. Os descendentes de portugueses e de africanos não diferem dos de qualquer outra parte, mas são aqui muito numerosos; predomina a raça indígena. De fato, encontra-se, em Belém, desde o índio puro até as mais variadas formas de mestiçagem com pretos e brancos. Ocupam esses mestiços, todas as posições sociais: o comércio, as artes manuais, a marinha, a milícia, o sacerdócio e o eito. Como escravos, atraíram nossa atenção e simpatia. (KIDDER, 2008, p. 208)

Na medida em que a literatura propicia rupturas e a veiculação de conceitos e normas, delinea-se seu aspecto social e formador. Quando, ao contrário, promove a perpetuação dos padrões de conduta da sociedade vigente, no entender de Jauss (1994), torna-se uma “literatura de culinária”, de caráter reprodutor e pouca qualidade estética. A contribuição da literatura na vida social se dá justamente quando, por meio da representação, ela promove a queda de tabus da moral dominante e oferece ao leitor possíveis soluções para os problemas de sua vida.

As viagens e descrições retratadas por Kidder (2008) em sua literatura fazem-se presentes no sentido em que nós conseguimos como paraenses, identificarmos e reconhecemos aspectos e lugares que ele descreve, não afirmando que seu texto

determine a identidade paraense, mas a possibilidade de remeter-nos a uma época não vivida e que foi registrada por um estrangeiro, que tenta por meio de seu texto fotografar suas experiências e também seu horizonte de expectativa diante do olhar vivido e do diferente, desprendendo-se do ato de apenas registrar acontecimentos históricos, mas também capturar a beleza e o encantamento do que estava revelado em seus olhos, solucionando problemas e necessidades que ele sentiu.

As manhãs e as noites do Pará são de indescritível beleza. À noite tudo é calma e sossego; apenas de raro em raro se percebe o tímido sussurrar de uma brisa perfumada, e é preciso que se tenha muito viva a imaginação, para que se conceba algo de mais belo que o plenilúnio, em todo o seu esplendor. A luz prateada do luar empresta à folhagem escura e exuberante da vegetação um brilho peculiar que não se consegue traduzir em palavras, enquanto que lá em cima palmeiras sem conta, balançando suas folhas esguias, dão maior encanto e mistério ao ambiente. As flores de numerosas árvores frutíferas misturam seu aroma ao das espécies mais humildes e enchem a atmosfera de uma fragrância pura que, pelo contraste nos traz à mente a sensação desagradável que nos causa o eflúvio de outras povoações e cidades maiores. (KIDDER, 2008, p. 228)

A experiência estética, segundo Jauss (1979)<sup>3</sup>, torna-se emancipadora na medida em que abarca três atividades primordiais, que, embora distintas, relacionam-se entre si: a *poesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*. A *poesis* compreende o prazer do leitor ao sentir-se co-autor da obra literária; a *aisthesis*, o prazer estético advindo de uma nova percepção da realidade, proporcionada pelo conhecimento adquirido por meio da criação literária e a *katharsis*, o prazer proveniente da recepção e que ocasiona, tanto a liberação, quanto a transformação das convicções do leitor, mobilizando-o para novas maneiras de pensar e agir sobre o mundo.

O prazer estético envolve participação e apropriação, uma vez que, diante da obra literária, o leitor percebe sua atividade criativa de recepção da vivência alheia. A experiência estética consiste em que o leitor sinta e saiba que “seu horizonte individual, moldado à luz da sociedade de seu tempo, mede-se com o horizonte da obra e que, desse encontro, lhe advém maior conhecimento do mundo e de si próprio” (AGUIAR, 1996, p. 29). A experiência estética, portanto, compreende prazer e conhecimento; e, por meio do diálogo entre texto e leitor, a criação literária atua sobre um público oferecendo padrões de comportamento e, ao mesmo tempo, emancipando-o.

---

<sup>3</sup> O artigo intitula-se *O prazer estético e as experiências fundamentais da: Poiesis, Aísthesis e kartharsis* e está incluso em uma coletânea de ensaios de vários membros da escola de Constança e organizados por Luiz Costa Lima.

Antes mesmo de lançar-se na expedição pela Amazônia, o viajante Kidder (2008) parecia saber exatamente qual era a paisagem útil, bem como os objetos e os espécimes que deveriam ser colecionados. Cabia, então, a ele registrar tudo que lhe chamasse atenção criando um prazer estético que vai além dos registros históricos, ele acaba por tornar-se participante dessa história e seu texto ganha um caráter estético literário da recepção de sua vivência e que nós também ao lermos sua narrativa criemos o nosso prazer estético procurando observar além do que está posto, construímos uma experiência estética com o autor no qual estabelecemos um elo entre suas experiências e as nossas, de paraenses, por exemplo, no momento que o autor descreve as paisagens da cidade e encanta-se, nesse momento nossas experiências estéticas também se cruzam com o prazer que o autor sente ao observar e descrever. A cultura amazônica e sua paisagem peculiar encantam não só o estrangeiro, mas também quem vive no lugar, essa paisagem idílica e misteriosa torna-se poética no texto do viajante.

## **2 A recepção e o efeito na literatura de viagens**

Enquanto Jauss centraliza seus estudos na fenomenologia da resposta pública ao texto, o teórico alemão, Wolfgang Iser (1926-2007), busca respostas para suas indagações no ato individual da leitura. A concepção teórica elaborada por Iser (1996), a Teoria do Efeito, tem sua origem nos estudos de Roman Ingarden (1893-1970) e, como o próprio nome diz, analisa os efeitos da obra literária provocados no leitor, por meio da leitura. Iser (1996) privilegia a experiência da leitura de textos literários como uma maneira de elevar a consciência ativamente, realçando o papel da mesma na investigação de significados. A fenomenologia de Husserl, Ingarden, Gadamer e Poulet influenciaram e contribuíram para a elaboração da proposta de Iser.

Os estudos de Ingarden, publicados em *A obra de arte literária* (1979), previam o texto como uma estrutura potencial, com indeterminações que deveriam ser concretizadas “corretamente” pelo leitor. Tal premissa limitava a atividade do leitor, restringindo-o a um mero preenchedor, ou seguidor de instruções. A proposta de Iser (1996), mais liberal, concede ao leitor maior participação no texto, possibilitando-lhe concretizar a obra por meio de várias interpretações. “Essa generosidade, porém, é condicionada por uma instrução rigorosa: o leitor deve construir o texto de modo a torná-lo internamente *coerente*” (EAGLETON, 1997, p. 111). Por não considerar a

“concretização” proposta por Ingarden, uma comunicação efetiva entre o leitor e o texto, Iser (1996) propõe “os espaços vazios”, comentados mais adiante.

Ingarden (1979) argumenta que uma obra literária nunca é apreendida totalmente, pois as normas e valores que o leitor possui são modificados pela experiência da leitura e os acontecimentos imprevistos que surgem, no decorrer desta, obrigam-no a reformular suas expectativas e reinterpretar o que já leu. Dessa forma, a leitura caminha em duas direções distintas, para frente, através da reformulação das expectativas e para trás reinterpretando o que já foi lido.

Em sua obra *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1996), Iser formula a tese de que o texto é um dispositivo a partir do qual o leitor constrói suas representações. A qualidade estética de uma obra literária está, portanto, na “estrutura de realização” do texto e na forma como ele se organiza, pois são as estruturas textuais que propiciam ao leitor experiências reais de leitura. Em suas palavras: “O papel do leitor representa, sobretudo, uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados” (ISER, 1996, p. 75).

Retomando o modelo de Ingarden, Iser (1996) caracteriza o texto literário pela incompletude; para ele, a literatura realiza-se na leitura. Tal acepção provoca ambiguidade: a literatura tem existência dupla, existe independentemente da leitura, nos textos e bibliotecas, e é potencial, pois se concretiza através da leitura. Para o teórico, o verdadeiro objeto literário não é o texto objetivo e nem a experiência subjetiva, mas a interação entre ambos. A comunicação entre o texto e o leitor ocorre por meio do diálogo, pois, “o texto ficcional deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica” (ISER, 1996, p. 123).

Regina Zilberman em *Fim do livro, fim dos leitores?* (2001) reporta-se a Ingarden ao afirmar que os textos literários, devido às indeterminações, particularizam-se mais pela falta do que pela presença. Os espaços ou lacunas existentes na obra literária necessitam da intervenção do leitor para completá-los; ao fazê-lo, o leitor torna-se coprodutor do ato de criação. E conclui: “São as indeterminações que permitem ao texto ‘comunicar-se’ com o leitor, induzindo-o a tomar parte na produção e compreensão da intenção da obra” (ZILBERMAN, 2001, p. 51). A participação do leitor se dá, portanto, através da imaginação e da *cooperação interpretativa*. Assim percebemos na obra de Daniel Kidder (2008); nós, leitores, tentamos preencher os espaços vazios que o texto

não exprime, conseguimos perceber em nosso papel de leitores a realidade do lugar e nos reconhecemos no mesmo e ainda envolvemo-nos em sua poética de escrita ao descrever a natureza exuberante que o autor presencia. Na narrativa de viagem conseguimos preencher espaços vazios deixados pelo autor no momento em que ele expõe seu encantamento diante da natureza e imaginamos perfeitamente sua descrição na realidade.

O delicioso frescor das noites paraenses está em vivo contraste com o abrasamento do sol ao meio dia, e, de vez em quando, uma aragem muito suave nos dá como que um novo alento, depois do mourejar quotidiano e da soalheira de durante o dia. Apesar do copioso orvalho que cai durante a noite, a atmosfera é de tal forma embalsamada e saudável, que mesmo às mais delicadas constituições não há perigo algum em passear no relento. É precisamente esse o clima que recomendaríamos aos fracos e convalescentes, especialmente aos de moléstias do peito. (KIDDER, 2008, p. 228-229)

A teoria proposta por Iser (1996) abarca algumas concepções dos formalistas, no que diz respeito à valorização do texto enquanto estrutura textual e à noção de “desfamiliarização” ou “estranhamento”. O estranhamento ocorre porque a literatura, ao apresentar os fatos da vida, força a uma consciência e revisão de expectativas; obra literária “desconfirma nossos hábitos rotineiros de percepção e com isso nos força a reconhecê-los, pela primeira vez, como realmente são” (EAGLETON, 1997, p. 108).

Em outras palavras, o texto literário, ao “desconstruir” o que é familiar, desperta o leitor para o que lhe é familiar e para as normas que estabelecem essa normalidade, fazendo com que, a partir da observação e contraste, ele passe a ter consciência crítica da sua realidade. “À medida que o texto evidencia um aspecto deficitário do sistema, ele oferece uma possível compreensão do funcionamento do sistema” (ISER, 1996, p. 139). Dessa forma, a literatura situa o leitor em seu momento histórico, pois, possibilita-lhe, por meio da leitura, distanciar-se de sua realidade e participar das experiências de outros.

Em relação à continuidade e deslocamento da obra literária em épocas distintas, Iser (1996) apoia-se em Jauss (1994) ao argumentar que os textos não se comunicam apenas com os leitores contemporâneos, mas, ao longo do tempo, dialogam com outros públicos sem perder seu aspecto inovador, assumindo formas diferentes conforme o repertório desse novo público.

Uma das principais premissas teóricas de Iser (1996) é o *leitor implícito*, entendido como uma estrutura textual que oferece “pistas” sobre a condução da leitura.

Tal leitor só existe na medida em que o texto determina sua existência e as experiências processadas, no ato da leitura, são transferências das estruturas imanentes ao texto. A partir dessa concepção, o leitor passa a ser percebido como uma estrutura textual (leitor implícito) e como ato estruturado (a leitura real).

Por não possuir existência real, o leitor implícito emerge das estruturas textuais, na medida em que estas reivindicam sua participação. Assim, a criação literária, através de sua organização textual, antecipa os efeitos previstos sobre o leitor; porém, os princípios de seleção que possibilitam a atualização do texto são particulares a cada leitor. As perspectivas do texto visam um ponto de referência, assumindo caráter instrutivo, todavia, “o ponto comum de referências, no entanto, não é dado enquanto tal e deve ser por isso imaginado. É nesse ponto que o papel do leitor, delineado na estrutura do texto, ganha seu caráter efetivo” (ISER, 1996, p. 75).

Diante do texto de Kidder (2008) consideramo-nos leitores implícitos, pois neste texto tentamos dialogar teorias com trechos da narrativa de viagens, no qual conseguimos interpretar como leitores e nos identificamos em certas passagens, assim estabelecemos com o autor uma recepção no qual nós leitores nos imaginemos na situação descrita e conseguimos manifestá-la concordando ou não com o relatado.

Aguiar (1996), reportando-se a Iser, apresenta a presença de dois polos distintos na obra literária: o polo artístico, que se refere à obra criada pelo artista e o polo estético, cuja realização é levada a efeito pela atividade do leitor: “O processo de leitura define-se como a concretização do objeto artístico (obra) em objeto estético (texto)” (AGUIAR, 1996, p. 29). A partir de então podemos definir o leitor como uma função transformadora, pois, devido a sua ação, a obra literária deixa de ser simples artefato artístico para tornar-se objeto estético. Percebemos, então, que o artefato artístico, as narrativas de viagens, de Daniel Kidder (2008) deixam de ser textos de informações e descrições históricas para se tornarem verdadeiros objetos estéticos, pois interpretamos em seus textos uma preocupação com o envolvimento do leitor, principalmente, no descrever da paisagem em um momento que o texto passa a ser uma obra de arte literária.

À noite, a lua cheia resplandecendo num céu sem mácula aumentava o encanto da paisagem, já de si sublime. À medida em que a calha fluvial se ia estreitando, percebia-se, cada vez mais pronunciada, uma deliciosa brisa perfumada, vinda da terra. (KIDDER, 2008, p. 205)

A identificação entre leitor e texto ocorre a partir da interação entre ambos e surge como consequência do confronto do horizonte de expectativas do leitor e da obra. Durante a leitura, nós utilizamos estratégias de seleção por meio das quais confrontamos nossas expectativas com as do texto. Essas estratégias foram responsáveis pela organização do nosso repertório, por meio das perspectivas do narrador, das imagens e do próprio descrever.

O conceito de perspectividade, abordado por Iser (1996), foi fundamental para que nós pudéssemos compreender a relação texto/leitor. O texto oferece diferentes visões do objeto, por meio dos vários pontos de vista apresentados, isso ocorre porque:

Cada perspectiva não apenas permite uma determinada visão do objeto intencionado, como também possibilita a visão das outras. Essa visão resulta do fato de que as perspectivas referidas no texto não são separadas entre si, muito menos se atualizam paralelamente. (ISER, 1996, p. 179)

Para Iser (1996), a perspectividade interna do texto possui uma estrutura, que ele denomina de *estrutura de tema e horizonte*. Essa estrutura é responsável pela condução do ato da leitura, uma vez que eu/leitora, não sendo capaz de abarcar todas as perspectivas imanentes, escolho entre uma e outra. A perspectiva adotada por nós, em determinado momento da leitura, constituiu o tema, sendo que o horizonte passa a ser uma perspectiva já superada, e que, ou serve como pano de fundo para o tema atual, ou se transforma em um novo tema. Entre a estrutura de tema e o horizonte percebido na narrativa de viagem estabeleço o tema estético literário, devido à forma como o autor narra seu texto, preocupando-se com a forma e o envolvimento do leitor nas suas descrições.

O entrecruzamento das nossas perspectivas, durante a leitura, foi o que determinou nossas representações literárias e, conforme a construção de significados que nós atribuímos ao texto, as perspectivas emergem tanto do tema estético (primeiro plano), quanto do horizonte literário (segundo plano). Dessa forma, o nosso ponto de vista vai se movimentando alternadamente, o que era tema, em determinado momento, transforma-se em horizonte e vice-versa.

Durante a leitura, a nossa perspectiva pode divergir da perspectiva da obra, o que ocasionou uma fusão dos horizontes de ambos, conduzindo-nos à reflexão sobre concepções de vida e a visão de uma Belém antiga. Isso faz com que, segundo Iser (1999), a leitura torne-se uma comunicação efetiva, um diálogo a partir do qual o leitor

exerce sua atividade produtiva, pois o texto o força a uma tomada de posição. “A leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades” (ISER, 1999, p. 10).

A articulação entre a produtividade e o prazer fez com que nós, por meio da leitura, transcendêssemos a situações cotidianas que nos envolveram no espaço descrito. A identificação de elementos, lugares e fenômenos, em dado momento foi percebida em primeiro plano e passa para o segundo com outro significado, fazendo com que nós nos aproximássemos de uma condição real e refletisse sobre a mesma. A mudança de um plano a outro é denominada por Iser (1999) de *ponto de vista em movimento*, ou seja, uma variação das perspectivas do texto e do leitor.

A própria estrutura dos textos ficcionais, segundo Iser (1999), provoca a modificação constante das expectativas, num processo que revela a estrutura do ponto de vista em movimento. O leitor, portanto, é considerado um ponto de vista *perspectivístico*, pois se move no interior de seu objeto, ou seja, daquilo que deve apreender. Apesar do texto de Daniel Kidder (2008) tratar-se de fatos reais e vívidos por ele durante sua expedição por Belém, o texto é uma criação do autor que pode, perfeitamente, estar envolto a uma influência estética literária da época fazendo com que essas narrativas tornem-se ficções, partindo da perspectiva da criação literária.

Inserido no texto, o leitor alterna seu ponto de vista entre a protensão (expectativa sobre o que virá) e a retenção (perspectiva atual). Num processo dialético, a leitura já realizada acaba como lembrança que se dissolve num horizonte vazio e o que lembramos é projetado num novo horizonte, que ainda não existia no momento em que foi captado. “Desse modo, no processo de leitura, interagem incessantemente expectativas modificadas e lembranças novamente transformadas” (ISER, 1999, p. 17).

É, portanto, o ponto de vista em movimento que nos fez abrir os horizontes com o texto para fundi-los depois. Dessa forma, a estrutura de horizonte da nossa leitura mostrou-se como um ato de criação, um modo de compreensão produtiva. Quando a perspectiva seguinte não tem ligação com a anterior, detém-se o curso de pensamento, havendo uma interrupção, a qual Ingarden (1979) denomina *hiato*. A interrupção de uma conexão esperada, para Iser (1999 p. 19), é “paradigmática para os diferentes processos de focalização que acontecem durante a leitura de textos ficcionais”.

Nós leitores, a partir da análise da narrativa de viagem, experimentamos representações da realidade e não a realidade em si. Essas representações, de acordo

com Iser (1999), são produzidas por meio das imagens criadas. O texto nos forneceu pistas de como o objeto imaginário, ou as imagens devem ser construídas na nossa mente, porém “o que deve ser representado não é o saber enquanto tal, mas a combinação ainda não formulada de dados oferecidos” (ISER, 1999, p. 58). Assim ocorre na narrativa de viagem quando a consideramos literária, não nos envolvemos no real, mas na realidade apresentada no texto e tentamos descrever imaginariamente a nossa imagem apreendida no texto de uma Belém no início do século XIX.

As representações se sucedem e compõem o significado global do texto. Cabe ao leitor representar a totalidade dos aspectos evidenciados pela obra literária. “Na sequência das representações, o objeto imaginário vai se apresentando contra o pano de fundo de outro que já pertence ao passado” (ISER, 1999, p. 77). De forma que os objetos modifiquem-se e acumulem-se para formar o sentido do texto. O sentido do texto só ocorre por conta do momento temporal e pelos lugares descritos que reconhecemos no hoje. Quando os objetos de representação ganham seu aspecto temporal e descritivo, na nossa realidade, o sentido forma-se a partir da modificação temporal das representações.

Partindo do conceito de lugares indeterminados formulado por Ingarden, Iser (1999) argumenta sobre os lugares vazios e a negação. Ingarden conceitua os espaços vazios em hiatos, lacunas deixadas propositalmente pelo autor e que devem ser preenchidas pelo leitor. Iser revitaliza o conceito afirmando que tais espaços não precisam, necessariamente, ser complementados, antes, necessitam de uma combinação dos esquemas textuais, uma articulação que mobilize a formação do objeto imaginário e as mudanças de perspectiva. “Os lugares vazios incorporam os ‘relés do texto’, porque articulam as perspectivas de apresentação, possibilitando a conexão dos segmentos textuais” (ISER 1999, p. 126).

Os espaços vazios nos possibilitaram ver um novo ângulo em relação à leitura, na medida em que nos desafiaram a participar por meio da suspensão da conectabilidade dos esquemas textuais. Por intensificar a formação das representações, tais espaços mostraram-se como condição para nossa comunicação efetiva com o texto. Sobre esse aspecto Aguiar (1996, p. 30) salienta: “O preenchimento dos vazios não é total e depende das representações projetivas do leitor”.

Em relação aos espaços indeterminados, em branco ou vazios, Humberto Eco, em *Lector in fábula* (1986), argumenta que o autor, ao deixar tais espaços, já prevê o preenchimento dos mesmos pelo leitor. Isso ocorre porque, de acordo com Eco (1986, p.

37) “um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu”, de forma que “à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa”. Tal afirmação reitera a premissa de que o texto é um estado potencial que precisa de um leitor para concretizá-lo.

Os espaços vazios deslocam-se pela estrutura do texto; ao fazê-lo, provocou o deslocamento do nosso ponto de vista e estabeleceu nossa interação. Preencher tais espaços tornou-se, para nós, um desafio, pois nos obrigou a reorganizar as representações que já havíamos construído, reconsiderando o que já foi colocado em segundo plano e processado novamente a organização dos elementos. Os espaços vazios romperam nossas expectativas, uma vez que o ponto de referência tornou-se o não dito. Iser (1999) salienta que, ao fazer com que o leitor enxergue o que estava oculto, os vazios compõem o repertório do texto, conduzindo o leitor à ação e ao uso de sua capacidade criadora.

Iser (1999) relaciona os espaços vazios ao conceito de negação, que, para ele é a anulação das concepções comumente consideradas corretas, ou seja, “o rompimento da tríade tradicional do verdadeiro, bom e belo, pois sua concordância não é mais capaz de orientar nossa conduta” (ISER, 1999, p. 173-174). A negatividade na obra literária, sob a perspectiva iseriana, propicia o contraste dos horizontes entre o certo e o errado, o compreendido e o não compreendido. Nesse sentido, a negação, possui um papel comunicador, pois nos levou a questionar e refletir sobre aquilo que subjaz ao texto, transcendendo nossa imanência.

### **Considerações finais**

As ideias de Jauss (1994), por meio da Estética da Recepção, contribuíram para que nós reformulássemos aspectos sobre as questões literárias de caráter estético e a importância do leitor como interpretador da obra. Por meio da recepção estabelecemos nossos pontos de vista diante da literatura de viagem, texto esse que há um tempo atrás foi considerado histórico e hoje já podemos considerá-lo literário por intermédio da interpretação de nós leitores, que envolvidos na curiosidade de conhecer Belém do passado pegamos carona no barco de Daniel Kidder, um viajante estrangeiro que descreve a Amazônia paraense por meio de um diário de bordo.

A Teoria do Efeito, elaborada por Iser (1996), apresentou-nos contribuições relevantes aos estudos literários, pois passamos a enxergar a leitura como um processo de comunicação, um diálogo de vozes que se entrecruzam no ato da leitura: a do autor, do texto e a nossa como leitores. Nós leitores, nesse processo, tornamo-nos atuantes, pois, ao interagir com a estrutura do texto do viajante que consideramos literário, além de sofrer seus efeitos, age sobre nós. Sentimo-nos participantes da viagem e reportamo-nos a uma Belém que não conhecíamos, mas que mediante o efeito que a narrativa nos proporciona pudemos ser transportados, sem receio, ao século XIX com o olhar do hoje.

Tanto a Teoria do Efeito como a Estética da Recepção revitalizaram nossos fundamentos da teoria literária ao fazerem emergir a nossa figura de leitor como elemento participativo. Podemos concluir que as duas vertentes concebem a literatura como provocação, na medida em que nos conduzem a buscar novos sentidos, levando-nos a uma visão mais ampla e crítica, tanto da obra literária, como de sua própria identidade. Parte da teoria abordada por Iser e Jauss foi percebida e nos ajudou a viajar no texto do viajante Daniel Kidder, no qual relatamos nosso papel de leitores diante do texto lido e nossos horizontes de expectativas e interpretações que retiramos da obra e seus efeitos sobre a sociedade, partimos do princípio de que as crônicas de viagens vão além do caráter histórico, mas envolvem o leitor em seu atributo estético e literário, conduzindo-o a uma viagem imaginária nas paisagens descritas de forma artística e poética, construindo verdadeiras obras de arte que se desenhavam como uma tela na interpretação de cada leitor.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. O leitor competente à luz da teoria literária. In: **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, 124:23/34, Jan. – mar., 1996.

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. **Literatura** – a formação do leitor. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. **Lector in fábula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução de Albin E. Beau, Maria C. Puga e João F. Barrento. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético.** Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético.** Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KIDDER, Daniel P. **Reminiscências de viagens e permanências no Brasil: províncias do norte.** Brasília: Editora do Senado, 2008.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura.** São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. **Fim dos livros, fim dos leitores?** São Paulo: SENAC, 2001.

[Recebido: 26 maio 2018 – Aceito: 04 jul. 20]

## AS SEREIAS DE JERICOACOARA E SEUS HERÓIS LUNÁTIPOS

Andréa Caselli Gomes<sup>1</sup>

**RESUMO:** O propósito deste trabalho é o estudo crítico da angústia humana perante o mistério do sagrado feminino no conto *Σειρήνας* de André de Sena. O conto é uma narrativa de viagem ficcional e se insere no contexto da nova literatura imaginativa regional brasileira. Neste artigo são analisados os modos como o fantástico e a simbologia poética refletem preocupações existenciais através dos relatos de encontros. A partir da figura da sereia e da metáfora do mar, podem ser encontradas expressões regionais e típicas de uma localidade, que configuram modos de pensar singulares em relação à emancipação da individualidade pós-moderna. Mesmo com o avanço científico e tecnológico, a origem mútua da vida e da morte ainda desconsola a humanidade contemporânea que, até então, a vincula aos segredos femininos. Através da interpretação do insólito, também são abordados os contrastes entre mobilidades e superstições em diferentes épocas no Brasil. Para a análise do conto, foi utilizado um referencial teórico transdisciplinar de autores das áreas da antropologia, da literatura e da história, a fim de garantir uma abordagem de diálogo literário que reflete o eterno devir humano entre sua ancestralidade e seu destino.

**Palavras-chave:** Literatura fantástica. Sereias. Religião e Literatura. Sagrado feminino.

**Abstract:** This work propose the critical method of human attention to the mystery of the sacred feminine in the tale *Σειρήνας* of André de Sena. The story is a narrative of fictional travel and is inserted in the context of the new Brazilian regional imaginative literature. This article is shared with the methods and the symbolic poetry of the reflection there is existential through reports of meetings. From the figure of the mermaid and the metamorphosis of the sea, typical and typical expressions of a locality can be found, which configure modes of thinking in relation to the emancipation of postmodern individuality. Despite scientific advances and technological, a mutual origin of life and death still disconsolate to a woman who, until then, a link to women's secrets. Through the interpretation of the insult, the contrasts between the mobilities and superstitions at different times in Brazil are also discussed. For a context analysis, a transdisciplinary theoretical framework of self-response was used in the areas of anthropology, literature and history; in order to ensure an approach to literary dialogue that reflects the eternal human becoming between his ancestry and his destiny.

**Keywords:** Fantastic literature. Mermaids. Religion and Literature. Sacred feminine.

### 1 Singrando a calunga grande

Um homem em viagem solitária à praia de Jericoacoara, no Ceará, faz amizade com os pescadores locais. Em um final de festa, um jovem pescador chamado Manoel relata ao viajante ter visto, no mangue, peixes excêntricos. O viajante mostra-se curioso e os dois combinam um encontro no coqueiral central da vila para juntos irem encontrar os peixes, mas o viajante não comparece por ter medo de sair passeando sozinho com um estranho. Pouco depois, arrependido, ele finalmente encontra Manoel em um vilarejo vizinho chamado Tatajuba e marcam novo encontro para a manhã seguinte. O

---

<sup>1</sup> Mestre em Ciências da Religião. Historiadora. Membro do Belvidera - Núcleo de pesquisa em literatura oitocentista da UFPE. Membro do Observatório transdisciplinar das religiões no Recife - UNICAP. E-mail: sirenithada@gmail.com

viajante relata que a caminhada até o mangue foi toda realizada pelo espaço aberto da praia, mas que ainda assim se precaveu contra um possível ataque do pescador, que foi armado com uma faca. Esperava encontrar um tipo exótico de peixe, o qual talvez o ingênuo pescador não conseguisse classificar. Quando o viajante avista os tais peixes, fica em estado de choque, pois os peixes tinham aparência feminina, com protuberâncias que pareciam seios, cabelos negros como sargaço e agitavam as barbatanas como se fossem braços. Após o ocorrido, ambos voltaram a Jericoacoara para almoçar e retornaram à furna, sem encontrarem peixe algum até anoitecer.

Algum tempo depois, o viajante já se encontra no Rio de Janeiro, na casa dos pais, escrevendo sobre os fatos ocorridos, sob o efeito de remédios. Ele escreve que foi encontrado a salvo, naquela tarde, por dois pescadores, enquanto tinha um surto psicótico. Acordou em um hospital na cidade de Fortaleza, sendo informado pelos médicos de que sofreu um colapso nervoso e passou alguns dias falando coisas irreais sobre sereias e monstros marinhos. Por fim, ele conta outra versão da história: Lembra-se de ter ido encontrar Manoel no coqueiral central da vila, cedo, pela manhã, mas como o rapaz não apareceu, foi até sua casa, onde o pai do rapaz informou que este havia saído. Então, foi sozinho ao mangue e lá chegou por volta do meio-dia, quando principiou uma tempestade. Ao encontrar os peixes femininos e diabólicos, acabou perdendo a razão. Num rompante de fúria, matou e esfolou alguns dos estranhos peixes com mãos, pés, dentes e com a faca que havia levado consigo. Só recuperou a consciência um dia depois, já no hospital. Finalmente, ele diz: “Minha história é verdadeira, basta uma busca pelo mangue de Jericoacoara e as criaturas serão encontradas” (SENA, 2014, p. 26).

A explanação acima é um breve resumo do conto *Σειρήνας*. O título da narrativa é substantivo plural em língua grega, para designar sereias, seres mitológicos e femininos relacionados à água. *Σειρήνας* é de autoria do escritor pernambucano, André de Sena<sup>2</sup>, e foi publicado no livro *Lunátipos*. O conto é narrado pelo protagonista, envolvendo o fantástico na união sugestiva do grotesco, do romântico e do sublime. A nova literatura imaginativa pernambucana tem como forte característica a valorização do clima fantasmagórico que envolve a paisagem natural da região como a Mata Atlântica e as praias desertas; havendo uma proeminente produção literária regional em

---

<sup>2</sup> O autor - que também é músico e professor de literatura - lidera o Núcleo de Estudos Oitocentistas Belvidera, na Universidade Federal de Pernambuco. Ele integra uma nova geração de autores pernambucanos que se dedicam ao gênero fantástico e, por vezes, também à poética escatológica.

Pernambuco sobre a própria cultura e a cultura dos estados vizinhos. Acerca desse fato, a questão do regionalismo alcança os mais variados âmbitos, sendo atualmente, no Brasil, considerados os contextos imaginativos, culturais e geográficos como influenciadores mútuos para as produções literárias brasileiras (Cf. PELINSER, 2014; JOACHIMSTHALER, 2009). Nos escritos regionais, o processo criativo da escrita reflete um diálogo entre fronteiras não só geográficas/espaciais, mas também literárias. Assim, as manifestações literárias historicamente contribuem para as definições de identidade cultural. Ademais, o gosto pelo *non-sense* escatológico sempre fez parte da escrita tipicamente pernambucana, pois Carneiro Vilela e Gilberto Freyre também se debruçaram sobre o fantasmagórico e o fantástico.

Antes de continuar a discussão sobre as sereias de Sena, é fundamental a leitura de outra narrativa que, além de não-ficcional, também se tornou importante fonte para coletores do folclore brasileiro, como Câmara Cascudo e Gilberto Freyre. Trata-se de uma lenda contida na obra *Sob o céu dos trópicos*, publicada em 1938, escrita por Olavo Dantas, um verdadeiro homem do mar, que serviu à marinha brasileira na segunda Guerra Mundial. Médico e também poeta, Dantas relata suas aventuras pelo nordeste brasileiro a bordo do navio Calheiros da Graça. Ele narra lendas e fatos históricos do arquipélago Fernando de Noronha, do Recife, de São Luís do Maranhão e de Fortaleza. Quando conta sua aventura nesta última cidade, ele discorre sobre a lenda da cidade encantada, localizada por ele nas águas da praia de Jericoacoara – nome que na língua indígena significa buraco de tartaruga. Segundo Dantas (1938, p. 186), “as dunas ahi [sic] são em forma de meia-lua, pois o vento cava, na parte voltada para o mar, grandes concavidades”. Aproximando-se assim da referência tipológica lunar do título do livro de Sena e do nome propício da tal praia, ele precede esta lenda:

Dizem alguns habitantes de Jericoacoara que sob o serrote do farol [sic] jaz uma cidade encantada, onde habita uma linda princeza [sic]. Perto da praia, quando a maré está baixa, há uma furna onde só se pode entrar de gatinhas. Essa furna de facto [sic] existe. Só se pode entrar na bocca [sic] da caverna, mas não se pode percorrel-a [sic], porque, dizem, ella [sic] é fechada por enorme portão de ferro. A princeza está encantada no meio da cidade que existe além do portão. A maravilhosa princeza está transformada numa serpente de escamas de ouro, só tendo a cabeça e os pés de mulher. Diz a lenda que ella só pode ser desencantada com sangue humano. No dia em que se immolar alguém [sic] perto do portão, abrir-se-á a entrada do reino maravilhoso. Com sangue será feita uma cruz no dorso da serpente e então surgirá a princeza com sua beleza olympica [sic] no seio dos tesouros [sic] e maravilhas da cidade. E então, em vez daquela [sic] ponta escavada e agreste, surgirão [sic] as cúpulas [sic] dos palácios [sic] e as torres dos castelos [sic], maravilhando toda a gente. Na povoação há um feiticeiro, o velho Queiroz, que narra, com a fé dos profetas [sic] e videntes, os prodígios

[sic] da cidade encantada. Na palma de sua mão aberta aparece [sic] a princesa, tal como era antes do encantamento. Aparecem também [sic] as vistas magníficas da cidade escondida. Certo dia o Queiroz, acompanhado de muita gente da povoação, penetrou na gruta. O feiticeiro ia desencantar a cidade. Estavam em frente ao portão, que toda a gente diz ter visto. Eis que surge a princesa á [sic] espera do desencanto. Dizem que ouviram cantos de galos [sic], trinado de passarinhos, balidos de carneiros e gemidos estranhos originados da cidade sepultada. O velho mágico, entretanto, nada pôde fazer, porque no momento ninguém quis se prestar ao sacrifício [sic]. Todos queriam sobreviver, naturalmente para se casar com a princesa... O certo é que o feiticeiro pagou caro a tentativa. Foi parar na cadeia, onde permanece até hoje. O Ismael diz que seu cunhado acompanhou o velho feiticeiro á [sic] gruta e o dito cunhado afirma [sic] que tudo correu como acabamos de narrar. A cidade e a princesa ainda esperam o herói [sic] que se decida a remil-as [sic] com seu sangue. Esta ainda continua [sic] na gruta, metade mulher, metade serpente, como Melusina, e também como a maioria das mulheres... (DANTAS, 1938, p. 194-196)

Em entrevista concedida a mim para a publicação deste artigo, André de Sena foi questionado se leu ou teve como fonte a lenda “A cidade encantada”, publicada por Dantas e, posteriormente, republicada por Câmara Cascudo em coleta para reunião das lendas brasileiras. Sena afirmou desconhecer a narrativa e que seu conto recebeu influências de suas experiências pessoais com a praia de Jericoacoara:

Eu não conheço o primeiro livro e nem sabia da história coletada pelo Cascudo. Fui a Jeri algumas vezes na década de 1980, quando não era ainda turística e nem possuía energia elétrica. Fiquei encantado com aquela espécie de “realidade paralela”, de um misticismo natural. Eu perguntava aos pescadores sobre lendas e assombrações do mar e eles geralmente desconversavam, mais por desconhecerem tais tipos de narrativas do que por temor. Mas eu imaginei que fosse o contrário, daí surgiu a escritura do conto, num tempo posterior, numa mistura de memória e invenção. (SENA, em entrevista, 2017)

É notável a aproximação cultural e imagética entre ambas as narrativas e como através – e apesar – do devir dos tempos, esses dois escritores brasileiros não permitiram que a gruta/furna encantada submarina de Jeri (assim a praia é chamada por seus habitantes) percesse no esquecimento. Dantas coletou o relato folclórico da princesa encantada e a divulgou para o mundo. Sena – que não conhecia a narrativa de Dantas – usou suas próprias vivências nos encantos surreais daquele mar para narrar um conto que expõe a angústia primordial humana em um contexto brasileiro pós-moderno, por meio da representativa estranheza da figura feminina. Os dois autores abordam mistérios e perigos femininos nas águas de Jeri e, enquanto o primeiro escreveu um relato de viagem puro que tende ao maravilhoso, o segundo preferiu fazê-lo dentro de um texto ficcional repleto de requintes do fantástico. Após um intervalo de

aproximadamente um século, as duas narrativas encontram-se e enriquecem-se com suas alegorias. Os dois textos comprovam que o litoral nordestino não deixa de suscitar fontes para a fantasia no contexto literário.

Não há o intuito, neste artigo, de comparar os dois escritos ou seus autores. O pretendido é apenas valorizar suas relevâncias para a história literária do Brasil, nação que sempre teve sua natureza e seu folclore como inspiração artística primordial. Nas narrativas de viagem, um conjunto de valores construtivos dilui a fronteira entre a realidade e a fantasia, tornando-as territórios interativos e reversíveis. Quando se observa um relato de viagem, percebe-se que o importante não é o lugar ou a paisagem, mas sim o desconforto e o surpreendente, que envolvem a relação do viajante com o local visitado. Mesmo que o viajante não tenha certeza do que está buscando, a possibilidade de ver com distanciamento o seu local de origem já configura uma viagem. Para que esse deslocamento seja possível, é preciso flexibilizar a fronteira entre realidade e imaginação. Quando o viajante fica livre das amarras da rotina, a criatividade flui e a consciência sai do seu movimento habitual.

Sob os mistérios interiores de uma gruta/furna descansam a princesa novecentista e as sereias grotescas da contemporaneidade. A fuma, assim como o mar, guarda a escuridão e o desconhecido. Sendo símbolo fatal do útero e do enigma das mulheres, “a concavidade, como a psicanálise fundamental admite, é, antes de mais, o órgão feminino. A gruta é morada íntima” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 241). Nas duas narrativas também há representações de sons animais vivenciados pelas personagens. Na “lenda da cidade encantada” as pessoas que presenciaram a aparição da princesa ouviram galos, passarinhos, carneiros e gemidos; enquanto que as personagens de Sena confundem as vocalizações das sereias com barulhos de porcos ou golfinhos. O protagonista de Sena diz que os peixes encantados “acabaram se dispersando no mar com a nossa chegada, emitindo ruídos semelhantes aos dos golfinhos” (SENA, 2014, p. 22). Parece que as habitantes das grutas são tão primitivas e bárbaras que trazem consigo o poder de todo o resto da fauna selvagem. É notável, no conto de Sena, a grande diferença entre os imaginários do pescador Manoel e do protagonista.

A imaginação do pescador, rústica como o litoral ao qual pertence, percebe guinchos de porcos nos sons emitidos pelas sereias. O porco é o soberano da glotonaria e da voracidade, aquele que encontra prazer na lama. Contudo, a referência a porcos e golfinhos faz jus ao título em idioma grego do conto, pois Ronecker (1997, p. 315-316)

afirma que na mitologia grega, as Gréias, que são as três irmãs mais velhas das Górgonas, são conhecidas pelo nome de Fórcidas e que provavelmente seriam elas as Parcas, nome que se originaria “do mesmo termo que *porcus* (porco), animal sagrado da deusa da Morte. Desse nome vem também *Parcae*, título das três Parcas, ou Moiras (Distribuidoras)”. A origem das fadas e das sereias – que por sua vez são fadas das águas, remonta às moiras gregas e às parcas latinas. Portadoras do destino reservado aos homens, estas divindades representam o fado, o fio da vida que tece também o mistério do horror noturno da morte. A lama apreciada pelos porcos lembra a mistura do abandono e da tepidez com a umidade, mescla de tudo o que já teve forma e a perdeu, o fluido inosso da indiferença, metafísica que nos aproxima da natureza. As flores vêm da lama, mas têm pressa de florescer na luz. Os braços das sereias de Sena são como os galhos do mangue, dispostos a prender, confundir e iludir. São como as flores do mal de Baudelaire, motivo simbolista para a queda, o amor, o erotismo, a morte, o exílio e a revolta. São a dialética da putrefação e da geração, a antítese do florescer no esterco sendo atuante no reino das imagens e das ideias. São a misteriosa fertilidade da terra úmida. Comunicar-se com as sereias de Jeri é como ser reanimado pelos ramalhetes de outrora.

Contudo, a imaginação do protagonista – viajante e narrador – recorre a um animal menos glutão e mais aquático. Os sons produzidos pelos peixes encantados lembram-lhe ruídos de golfinhos que, na mitologia grega, comportam-se como transportadores e mediadores de caminhos, exemplos de atravessadores na evolução espiritual. De acordo com Ronecker (1997, p. 212), o golfinho foi um psicopompo<sup>3</sup> não só na Grécia, mas também anteriormente em Creta, “onde se acreditava que os defuntos se retirassem para as ilhas dos Bem-aventurados, e que os golfinhos os levassem em seu dorso até a morada de além-túmulo”. A ilha grega de Delos, até os dias atuais, é repleta de imagens de golfinhos. Ovídio (2007, p. 179), no terceiro canto de *Metamorfoses*, intitulado “Baco e os piratas tirrenos”, versa sobre quando o deus Dionísio estava a viajar no mar Egeu e foi capturado por piratas que tencionaram vendê-lo como escravo. O deus infestou seu navio com trepadeiras fantasmas, transformou seus remos em serpentes, fez soar flautas invisíveis e paralisou a embarcação com guirlandas de vinhas. Os piratas, tomados de uma loucura estranhamente parecida com a embriaguez sagrada, atiraram-se ao mar e transformaram-se em golfinhos, o que dá margem à interpretação

---

<sup>3</sup> Psicopompo é um ser de natureza humana, animal ou espiritual que, nas narrativas mitológicas gregas, tem a missão de guiar ou conduzir a percepção do personagem entre dois ou mais eventos significantes.

de que os golfinhos sejam amigos dos homens e esforcem-se para salvá-los quando naufragam. Os peixes encantados de Jeri parecem golfinhos aos ouvidos atentos do personagem, encaminhando-o para o outro lado do espelho de sua alma.

No conto de Sena, o protagonista diz que no momento do encontro com os peixes estranhos, o seu companheiro pescador “bateu a cabeça numa pedra e um filete de sangue brotou de sua testa” (SENA, 2014, p. 22). Após acordar atordoado em um hospital e saber que teve um surto psicótico, ele fala: “Segundo a descrição dos pescadores, eu gritava de forma inconsciente pela praia, tinha cortes pelo corpo e hematomas na cabeça, acarretados provavelmente por uma queda” (SENA, 2014, p. 22). E esclarece que seu médico constatou uma forte pancada em sua cabeça. Ora, na “lenda da cidade encantada” – publicada por Dantas – a princesa só pode ser desencantada com sangue humano e eis que, no século XXI, surge o viajante do conto *Σειρήνας*, corajoso como um herói grego, perdendo seu sangue ao bater a cabeça e arranhar-se todo, na busca de seres encantados em uma furna de Jeri. Já dizia Bachelard que toda água é humanamente desejável e que “mais que o mar virgem e azul, ela recorre ao que existe em nós entre a carne e a alma, nossa água humana, carregada de virtude e de espírito, o ardente sangue obscuro” (BACHELARD, 2013, p. 63). Inclusive, assim como o sangue dos homens provoca a redenção da sereia-peixe-serpente, no conto de Sena o vice-versa parece ser verdadeiro, pois o sangue dela impermeabiliza a vela do barco, protegendo contra a traição das águas (SENA, 2014, p. 19):

Disse-me ainda temer que toda a praia esteja sob um feitiço maléfico e que aquele peixe que eu vi sendo morto a bordo no dia da pescaria, o qual realmente me lembrou uma boneca, era na verdade um desses filhos do diabo. O pescador esfolou o peixe com as próprias mãos, ainda me recorde, numa atitude injustificada, após esmagá-lo de encontro ao barco e esfregar a substância viscosa que escorria dele na vela, afirmando que a tornaria seca (a viscosidade isolaria a vela da água, ajudando o barco a se mover mais rapidamente).

Como ápice dos elementos fantásticos do conto, não fica claro se as sereias da furna eram reais. Cumprindo os requisitos de Todorov (2012, p. 30-31) para o bom desempenho do fantástico, em *Σειρήνας* a ambiguidade entre realidade e sonho se mantém até o fim da aventura. O leitor é transportado para o limiar da incerteza entre verdade e ilusão. A hesitação entre o natural e o sobrenatural do momento vivido com as sereias proporciona a sensação de estranheza e a única certeza é a presença dos poderes insólitos.

## 2 Princesas que beijam a brisa secular

De acordo com Câmara Cascudo (2002, p. 37), essas princesas serpentinadas são muito comuns no folclore do nordeste brasileiro, devido à ocupação ibérica na região. Não se deve ignorar a ancestralidade de mitos semelhantes de Portugal com os mesmos processos de ação e de presença. Mario Melo, historiador recifense, escreveu na revista *Lendas Pernambucanas* a seguinte história que escutou de um amigo:

De uma feita, explicou-me, passarinhava nas imediações com um companheiro e teve o desejo de desvendar o mistério. Entrou, com aquele, esgueirando-se. Um pouco adiante, viu uma jibóia (cobra de veado). Levantou a espingarda em atitude de pontaria e ia desfêchar o tiro quando o companheiro lhe bateu ao ombro advertindo que não atirasse, porque a cobra era a princesa encantada que ali habitava e, com o derramamento de sangue, se desencantaria e estariam perdidos. Recuou, recuaram e não entraria mais na fumaça. (MELO, 1930, p. 34)

Esse é apenas um exemplo das muitas histórias sobre sereias ou mulheres-serpente que existem nas tradições orais nordestinas do Brasil. Ainda, segundo Cascudo, as princesas tornadas serpentes são vestígios do ciclo das mouras encantadas da Península Ibérica e, nas noites de São João ou de Natal – noites de solstício tidas como momentos sobrenaturais mesmo antes da chegada do cristianismo na Europa – voltam à forma humana como mulheres lindas. “Junto, imóvel, a pele da serpente espera a volta do corpo para a continuação do fado. O ferimento, mesmo diminuto, bastando merejar sangue, é o regresso à humanidade, a volta ao mundo, como diziam os cabalistas” (CASCUDO, 2002, p. 341). Dando balizamento às palavras de Cascudo, Miguel Boim, historiador e coletor de contos lisboeta, fala na atualidade sobre a existência passada de tritões e sereias em Sintra (BOIM, 2014, p. 158-165). Para recontar as histórias sobre aparições do povo marinho em terras portuguesas, Boim utiliza relatos e testemunhos como os do pintor Stanley Inchbold, do escritor romano Caio Plínio Segundo e do historiador português Damião de Góis. Todas essas exposições mostram que o fantástico não só vive na imaginação humana, como também faz parte da sua história, mesmo que se esconda nos mais recônditos lugares. Na tradição oral das religiões brasileiras de matriz africana, o mar, dentre muitos adjetivos, é qualificado como “calunga”, nome para a linha divisória ou a superfície que separa o mundo dos vivos daquele dos mortos. Assim,

atravessar a kalunga (simbolicamente representada pelas águas do rio ou do mar, ou mais genericamente por qualquer tipo de água ou por uma superfície refletiva como um espelho) significava ‘morrer’, se a pessoa vinha da vida, ou ‘renascer’ se o movimento fosse noutro sentido. (SLENES, 1992, p. 53)

Todos esses exemplos são propícios para revelar que a natureza é o berço e a fonte do devaneio. A matéria contemplada produz sonhos, narrativas e fatos. Uma imagem plena é produzida nas águas profundas da mente e da alma, quando estas assimilam a beleza e o sublime na natureza exterior. E quando há menção à observação da natureza como ponto de partida para a criatividade subjetiva, é possível mencionar influências da escola romântica oitocentista que são visíveis no conto de Sena. A descrição do lugar e da cultura popular é típica do romantismo, tanto europeu como brasileiro, apesar das abordagens distintas. A ênfase, em *Σειρήνας*, recai sobre o movimento e a vida das águas, formas passageiras e mutáveis que evocam um clima de incerteza e vulnerabilidade cuja indefinição ainda é reforçada pelas formas dos galhos no mangue. Percepção do mundo, sonho e fantasia fundem-se para formar um painel de sensações e emoções do indivíduo, e não um retrato confiável da natureza. Além disso, as águas deslocam-se rumo ao mangue, à lama remota pela qual tanto anseia o romântico: elas tornam-se, então, como que materializações do pensamento que não está onde o corpo encontra-se, mas viaja sempre, inquieto, aspirando ao novo e ao diferente. No conto há a assimilação da natureza como uma grande metáfora poética que precisa ser desmistificada.

### **3 Em busca do coração secreto**

A natureza em *Σειρήνας* é formosa, fértil e esplendorosa; mas o elemento fantástico de um autor contemporâneo e cosmopolita a coloca a serviço da alma perturbada e inquieta da personagem que a descreve como figuração alegórica de seus sentimentos íntimos. A matéria paisagística recebe a carga de impressões múltiplas. Ela é um bem sentimental. Nessa apreciação em profundidade, a personagem toma consciência de sua intimidade. Tal contemplação, antes de ser uma fusão desenfreada, é uma perspectiva de aprofundamento para o mundo e para o si mesmo.

Mesmo após o encontro atordoante com as sereias, o protagonista do conto continua buscando o enigma da escuridão e afirma: “Após um dia curioso, tento acalmar a mente, ainda eufórica, e dormir. Caso não consiga, esconder-me-ei na areia da praia e

olharei o noturno céu iluminado até me hipnotizar e as estrelas começarem a cair...” (SENA, 2014, p. 23). Onde estará o infinito? No firmamento do céu ou no reflexo das águas? Os duplos mar-céu e mulher-peixe envolvem o sonhador em uma experiência onírica. Há uma dança dos reflexos que materializa o fantástico. O leitor mergulha em uma aquarela de estrelas que dá umidade às mais brilhantes cores.

“Uma simbiose das imagens entrega o pássaro à água profunda e o peixe ao firmamento” (BACHELARD, 2013, p. 54). Pois, não se pode esquecer que as sereias gregas eram pássaros, seres alados que pairavam sobre o mar, inversão que joga com o conceito ambíguo, assim como acontece com a concepção cristã da *Stella Maris*. Em *Σειρήνας*, as substâncias noturnas confundem-se com as líquidas. Uma imersão fatídica nas profundezas que tira o protagonista de sua pobre rotina. Mas, quem enriquece entorpece-se, e a água ambígua de reflexos e sombras é pesada, porque é também terrestre. É uma água suntuosa de revolta e melancolia que faz brotar lágrimas e agonia. Os pesares e a angústia fazem as influências românticas e fantásticas aliarem-se ao materialismo de sensibilidade aguda. Após o momento com as sereias, o protagonista admite não conseguir superar tal arrebatamento:

Os últimos dias só podem ser comparados a um pesadelo em vida. De volta ao Rio de Janeiro, permaneço na casa de meus pais e faço estes apontamentos num estranho e incômodo estado de letargia devido aos remédios que me induzem a um sono artificial, falso como os sonhos, mas asséptico, sem as lembranças – piores que pesadelos – que me fulminam o estado de vigília. (SENA, 2014, p. 23)

Sendo assim, provavelmente bastaria um vento noturno para que a água mortífera se apoderasse de seu âmago novamente. Bastaria uma suave gota de chuva ou uma leve brisa de mar para que seu fantasma caminhasse outra vez sobre as ondas. O protagonista-narrador fala que as sereias ficavam em uma pequena furna natural onde somente seria possível entrar agachado, em meio aos galhos do mangue. Depois detalha o sentimento de medo que tanto ele quanto o suposto acompanhante pescador sentiam em relação ao mistério da lama movediça: “Assim que vimos o mangue, notei que Manoel respirou fundo, como a se preparar para uma luta” (SENA, 2014, p. 20). Chega a ser cativante a forma como a narrativa relaciona os galhos do mangue, o pescador-guia e as nadadeiras das sereias ao simbolismo do braço, que dá a ideia de força ativa distribuinte da ação corpórea. “O braço é um prolongamento do espírito” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 141). É como se tudo na furna e no mar fossem grandes braços-tentáculos que o puxassem para o abismo inconsciente:

Por fim, chegamos à furna que havia dito, num rincão deserto que ligava o mangue ao mar. As ondas salgadas batiam nos galhos do mangue e, caso não tivesse tomado cuidado, poderia ter ficado preso neles e até me afogado. (...) Manoel entrou primeiro na loca guardada pelos galhos, que exalava um forte cheiro de peixe em decomposição e, em seguida, me deu a mão, puxando-me para dentro. (...) Os peixes eram rápidos e nadavam de forma esquisita, agitando as barbatanas como se fossem braços. (SENA, 2014, p. 21,22)

O personagem é abraçado por aquele regaço de mar que sepulta sua razão. A vegetação curvilínea do mangue evoca o telúrico. É o casamento substancial da terra e da água, celebrado no charco da abundância. A expedição em busca das sereias que foi empreendida durante o dia, ganha ares noturnos e tempestivos quando o protagonista-narrador relata o ocorrido pela segunda vez após acordar no hospital: “O sol forte que me acompanhou durante a maior parte do caminho foi encoberto por imensas nuvens escuras que se amontoaram no firmamento, compondo um cenário de tempestade” (SENA, 2014, p. 24). No horizonte da imaginação noturna, ele teve uma realidade suficientemente forte para perturbar o coração e a mente em contato com o *mare tenebrarum, de profundis*.

A morte aqui é feminina e o grotesco a caracteriza. No conto, as fisionomias das sereias são descritas como estatura que lembra uma espiga de milho, aparência que lembra uma boneca e peixes que parecem alguma espécie de roedores. É o grotesco manifestado na materialidade do disforme e na estética da desarmonia. Kayser (2009, p. 159-161) explica que o espaço das criaturas grotescas “é o mundo alheado (tornado estranho)” e defende o “sinistro descoberto” como pertencente à estética do grotesco. Por isso as imagens e formas grotescas causam “a impressão de ser a imagem do mundo vista pela loucura”. A ação desumana dos personagens diante da presença meio-humana das sereias é compatível com o que Thomson (1972, p. 03) chama de recepção do grotesco: “a presença simultânea do risível e de algo que é incompatível com o riso”.

Apesar de grotescas, as sereias da Jeri do século XXI são como tipos da grande deusa lunar e marinha, não sendo à toa que estão em um livro chamado *Lunátipos* e que, quando se chega perto delas, o dia se faz noite tempestiva. Seus cabelos são negros e, tradicionalmente, a cabeleira da ondina é um dos instrumentos dos seus malefícios; os contos populares nunca esquecem tal detalhe aterrador. E por esse motivo elas são interditas e também um tabu para os pescadores do conto. O protagonista conta o que ouviu de Manoel: “O jovem pescador me disse haver contado ao pai e a outros pescadores sobre o ocorrido, mas foi obrigado a silenciar, sob pena de castigos

corporais” (SENA, 2014, p. 18). Ao mesmo tempo em que tem as características de segredo, a figura da sereia também é objeto de grande apreço e de respeito; justamente porque sua mitologia remete ao amor profundo, ao desamparo e ao sentimento de vingança. Indo além, o tabu relacionado à figura da mulher selvagem é uma atitude de proteção contra o poder misterioso feminino, que transita entre humanidade e animalidade.

Para vencer o medo, é preciso vencer a si próprio, porque o verdadeiro objeto de repulsão se encontra no mais profundo do si mesmo. Recusando sua natureza animalesca, o homem a deturpa e atribui-lhe a face monstruosa. E esse monstro se defende: resmungando e morde até ser redimido e desencantado.

Está na natureza do ser humano projetar seus temores e seus fantasmas em outro, como se isso lhe permitisse desembaraçar-se deles ou, ao menos, aceita-los, nomeando e identificando-os. (...) Relegado à mitologia e ao legendário, o monstro não perde sua força. E quem melhor que o animal, irmão-inimigo do homem, para traduzir esse medo de uma desmedida terrificante e grotesca? No monstro exprimem-se tanto nossos medos e nossas perversões como nossas esperanças. (RONECKER, 1997, p. 44)

O monstro talvez seja o guardião e detentor da animalidade humana. Domá-lo permite a plenitude, mas querer esmagá-lo provavelmente assegura sua vitória final e sua dominação sobre o espírito. Ele se apresenta e incita ao esforço e à superação dos obstáculos. Rainer Maria Rilke foi muito feliz ao declarar: “Todos os dragões de nossa vida são talvez princesas que esperam ver-nos belos e corajosos. Todas as coisas terrificantes não são, talvez, mais que coisas sem socorro que esperam que nós as socorramos” (RILKE, 2007, p. 58). Contudo, o incontrolável parece ter suas próprias metas.

O guincho, os cabelos, as nadadeiras e todas as partes da sereia são amor de mulher, que ela está pronta a dar e a retomar. A animalidade humana – por causa do temor visceral – torna-se bestialidade. O mar é universo selvagem e inumano, onde a lógica não vale. Não seria a morte o primeiro navegador? Ou seria ela o primeiro mar navegável? Alguém disposto a navegar precisa ter interesses realmente poderosos e quiméricos, pois nenhuma utilidade pode legitimar o risco imenso de partir no infinito das ondas. O navegador e o pescador são profissionais do mutismo e sabem ficar silenciosos dentro da nômade musicalidade do mar. O herói do mar é realmente fabuloso. “O primeiro marujo é o primeiro homem vivo que foi tão corajoso como um morto. Só a água pode desembaraçar a terra” (BACHELARD, 2013, p. 76).

#### 4 Terra à vista!

O sublime, além do grotesco, é um importante elemento colaborador do fantástico em *Σειρήνας*. O conto está repleto de sensibilidade subjetiva. O sublime como mistura de prazer e dor e como paixão intensa pelo perigo está estreitamente ligado ao terrível apresentado pela fumaça das sereias lamacentas. Ser arrebatado pela dor deliciosa do desespero diante mistério aquático chega bem próximo da experiência do *delightful* de Burke (1993, p. 36), ou seja, um sentimento tão forte que impede o raciocínio e que exige o envolvimento do leitor. O horrível aparece como algo irresistivelmente sedutor. O sublime do conto abrange tanto as trevas do mangue como a vastidão da praia deserta que oprime e amedronta ao revelar a insignificância do personagem diante de toda a natureza que, mesmo magnânima, ganha infinitude quando poetizada pela imaginação humana. O contraste entre o devaneio do belo e a necessidade da razão, molesta a imaginação e faz o personagem transcender na experiência do incomensurável, que no caso do conto, configura-se como os mistérios infinitos do medo, da revolta e da morte. Por fim, as sereias de Jeri resumem de forma inquietante o questionamento em torno da falta de controle humano sobre a razão e a angústia primitiva perante a morte. Perda e busca de sentidos, redenção e conciliação com si mesmo, melancolia e fúria diante do mistério. *Lunáticos* e “A lenda da cidade encantada” mostram que a perturbação diante da subjetividade da alma, tema tão caro aos românticos oitocentistas, nunca deixou de ser tema imprescindível, principalmente no hodierno cosmopolita.

#### REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BOIM, Miguel. **Sintra Lendária**: Histórias e lendas do monte da lua. Sintra: Zéfiro, 2014.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papirus/Unicamp, 1993.

- CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo: Global, 2002.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- DANTAS, Olavo. **Sob o céu dos trópicos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.
- JOACHIMSTHALER, Jürgen. A literarização da região e a regionalização da literatura. In: **Revista Antares**, Caxias do Sul, n. 2, v.2, 2009.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MELO, Mario. Lendas Pernambucanas. In: **Revista do Instituto Arqueológico Pernambucano**, v. XXIX. Pernambuco (1930), p. 26-35.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Manoel Maria du Bocage. São Paulo, Hedra, 2007.
- PELINSER, André Tessaro. O espaço regional na literatura brasileira: um problema de fronteiras. In: **Revista Travessias Interativas**, Sergipe, v. 8, n. 2, 2014.
- RONECKER, Jean-Paul. **O simbolismo animal**: mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclore, imaginário. Tradução de Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.
- RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM; 2007.
- SENA, André de. Lunátipos: contos e fragmentos. Recife: Bagaço, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Depoimento** [setembro de 2017]. Entrevistadora: Andréa Caselli. Recife, 2017.
- SLENES, Robert. Malungo, ngoma vem!: África coberta e descoberta do Brasil. In: **Revista da USP**. São Paulo: USP. Dezembro/janeiro e fevereiro (1991-1992): 48-67.
- THOMSON, Philip. **The grotesque**. London: Cox & Wyman, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica** Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

[Recebido: 30 maio 2018 – Aceito: 05 jul. 2018]

## CADERNOS DE FUNDAMENTOS

### ARQUIVOS DO SAGRADO E DOS SEGREDOS

Ari Lima<sup>1</sup>

Leandro Araujo<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste artigo propomos refletir sobre o significado dos “cadernos de fundamento” no contexto social, cultural e religioso da religião do candomblé baiano, definido e autodefinido como eminentemente oral. Neste sentido, consideramos o candomblé um grande arquivo ao ar livre acessível, em muitos casos, em tantos outros, pouco acessível, visível, audível e até mesmo inacessível. Buscamos respostas para as seguintes perguntas: O que é o arquivo ou o que é arquivar do ponto de vista do candomblé? O que é um caderno de fundamento? Quem o escreve? Como se entrelaçam, no caso dos “cadernos de fundamento”, saber e poder? O que encontramos em um “caderno de fundamento” é “o resto, a ruína” ou a continuidade da história de uma cultura? Como se produz ou adquire-se um “caderno de fundamento”? Quais as forças que atravessam/atravancam os “cadernos de fundamento” enquanto arquivos? Quem ou o quê legitima os “cadernos de fundamento”? Os cadernos de fundamento são públicos ou particulares?

**Palavras-chave:** Cadernos. Fundamento. Arquivos. Candomblé.

**ABSTRACT:** In this article we propose to reflect on the meaning of the "foundation notebooks" in the social, cultural and religious context of the Bahian candomblé religion, defined and self - defined as being predominantly oral. In this sense, we consider candomblé a large open-air archive accessible, in many cases, in so many others, not very accessible, visible, audible and even inaccessible. We are looking for answers to the following questions: What is the archive or what is archiving from the candomblé point of view? What is a foundation notebook? Who writes it? How do they interweave, in the case of "foundation notebooks", knowledge and power? What we find in a "foundation notebook" is "the rest, the ruin" or the continuity of a culture's history? How is a "foundation book" produced or acquired? What forces cross / clutter the "foundation notebooks" as files? Who or what legitimizes the "foundation notebooks"? Are the foundation books public or private?

**Keywords:** Notebooks. Foundation. Files. Candomblé.

*Em algumas conversas estabelecidas com o sacerdote Mutá Imê<sup>3</sup>, ele nos fez uma revelação muito curiosa sobre o processo de transmissão de conhecimento e aprendizado no candomblé Angolão Paquetan Malemba. Mutá Imê nos contou que no*

---

<sup>1</sup> Ari Lima é Dr. em Antropologia Social pela UnB. Professor Titular do DEDC/Campus II/UNEB e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da UNEB. Brasil. E-mail: arilima.2004@uol.com.br

<sup>2</sup> Leandro Araujo é Graduado em Letras e Mestre em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Brasil. E-mail: leandrorujo@hotmail.com

<sup>3</sup> Mutá Imê, também conhecido como Jorge Barreto dos Santos, 62 anos, é o líder, pai de santo e sacerdote supremo do terreiro de candomblé Angola chamado Unzó Kwa Mutalombô ye Kayogo, localizado em Cajazeiras XI, Salvador, Bahia. Seu depoimento foi coletado no terreiro acima citado em janeiro de 2012.

*passado teve uma “tia de santo e mãe criadeira<sup>4</sup>”, profunda conhecedora dos fundamentos do candomblé angola e da condição humana. Era, segundo ele, daquelas que conheciam o caráter da pessoa pela pisada. Tinha muito interesse em ensinar, porém não ensinava a todos e tampouco ensinava em qualquer situação. Primeiro, o aprendiz tinha que se mostrar capaz de aprender, ou seja, de escutar e observar com interesse aquilo que o mais velho tivesse a dizer e o modo como ele dizia. Devia evitar referência a si mesmo enquanto escutava e questionamentos sobre o que era dito. Além disso, antecipadamente, o aprendiz tinha que se mostrar de caráter valoroso no respeito à hierarquia e aos princípios do segredo e do sagrado no candomblé. Ou seja, o aprendiz deveria evidenciar que faria bom uso daquilo que aprendia, preservando a tradição, a integridade moral e espiritual dos ancestrais e dos mais velhos, assim como a força do candomblé que se manifesta quando as palavras e as coisas são mencionadas no momento preciso e de acordo com um sistema de reciprocidade em que a ganância, a vaidade e o orgulho pessoal devem contar pouco. E, muito importante, o aprendiz tinha que se mostrar apto a guardar o que ouvia, via e percebia através da memória. “Ela começava a contar as coisas pra você, se você pegasse um caderno e caneta pra anotar, ela parava na mesma hora e nunca mais lhe contava nada. Na cabeça dela não podia escrever, porque o que se escrevia se perdia”, disse-nos Mutá Imê.*

Este relato nos conduz, de imediato, à questão da problemática da escrita e da trama entre o arquivar informações, o discurso, o poder e o conhecimento no mundo do candomblé (ver CASTILLO, 2010; SILVA, 1995; MARQUES, 2007). Além disso, sugere-nos que, no mundo do candomblé, o aprendizado precisa ser vivenciado o mais integralmente possível, ou seja, não deve priorizar a prática individualizada e isolada da escrita. Deve envolver os sentidos, a atitude performática de quem fala, mas também de quem escuta (ZUMTHOR, 2014). Do mesmo modo, o aprendizado deve considerar o impacto do contexto social e hierárquico e da circunstância temporal e espacial sobre o

---

<sup>4</sup> Todo aquele ou toda aquela que se inicia no candomblé passa a ser desde então conhecido como um “filho” ou uma “filha de santo” em virtude de um processo de renascimento espiritual promovido pelo ritual de iniciação. Normalmente, é designado a uma mulher, já devidamente iniciada, o papel de acompanhar o(a) filho(a) nos seus primeiros momentos no processo de iniciação quando ele morre e renasce simbolicamente e a sua energia particular e fundamental é trazida à vida. Esta mulher passa a ser conhecida como mãe criadeira. Do mesmo modo, uma “tia de santo” faz referência a uma mulher irmã espiritual da “mãe” ou do “pai de santo” responsável pela condução do renascimento espiritual de “um(a) filho(a) de santo”.

que é dito, sobre quem fala e quem escuta. Todos estes aspectos podem ser acionados, mais tarde, pela memória quando o aprendiz necessitar aplicar ou repetir conhecimento e ações. Desta forma, acredita-se que a recuperação mais fiel possível do que se ouviu, viu-se e percebeu-se ocorrerá em atos contínuos, ramificados e comungados com outras pessoas e outros atos. A memória, neste caso, em vez de simplesmente produzir literatura ou história, como fez, por exemplo, Marcel Proust desde o primeiro volume da obra fundamental *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*, atualiza e reproduz a própria realidade no modo como ela é concebida e vivida no mundo tradicional do candomblé. A memória neste caso é “tradição viva” e aciona um “conhecimento total” (BÂ, 1982). Por outro lado, sabemos, e o próprio Mutá Imê mencionou em algumas ocasiões, que mesmo nos terreiros mais fiéis à tradição da oralidade é recorrente o uso do chamado “caderno de fundamento”. No “caderno de fundamento”<sup>5</sup>, a ferramenta de inscrição da informação, do discurso, do poder e do conhecimento é o papel, a caneta e a palavra escrita. No caderno podem constar os mais variados e inusitados aspectos relativos à trajetória pessoal de um(a) “filho(a) de santo”, datas de antigos eventos ou cerimônias importantes no terreiro, nomes de pessoas que formaram uma “nação”<sup>6</sup> de candomblé e seus desdobramentos em linhagens específicas, receitas de trabalhos, rezas ou cânticos.

Daí que o candomblé aparece-nos como um território de equilíbrios de contrários na medida em que, por um lado, privilegia e faz a defesa categórica do uso da linguagem oral, mas não dispensa a linguagem escrita. Do mesmo modo, privilegia e

---

<sup>5</sup> Os praticantes do candomblé costumam usar o termo fundamento quando se referem a informações relacionadas a determinados rituais, orações, cânticos, oferendas, palavras, modos de fazer que acionem forças ou energias extraordinárias. Aquele ou aquela que domina um fundamento deve ter pleno conhecimento sobre as propriedades daquilo que manipula assim como plena consciência da consequência do seu ato sobre as coisas e sobre outras pessoas. Neste sentido, idealmente, os fundamentos só devem ser revelados àquelas ou àqueles escolhidos pelos deuses e antepassados depois de terem adquirido maturidade espiritual e vivência no candomblé. Tornam-se, a partir deste momento, guardiões do segredo e continuadores de uma tradição religiosa.

<sup>6</sup> Vivaldo da Costa Lima afirma que os terreiros de candomblé “mantêm apesar dos mútuos empréstimos ostensivos e das influências perceptíveis no ritual como na linguagem, os padrões mais característicos e distintivos de suas culturas formadoras, como uma espécie de arquétipo da perdida totalidade ontológica original. Esses padrões dominantes são como a linha mestra num processo multilinear de evolução, aceitando ou rejeitando inovações, mas retendo sempre a marca reveladora de sua origem, em meio à integração e à mudança. (...) A “nação”, portanto, dos antigos africanos na Bahia foi aos poucos perdendo sua conotação política, para se transformar num conceito quase exclusivamente teológico. “Nação” passou a ser, desse modo, o padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé da Bahia, estes, sim, fundados por africanos angolas, congos, jejes, nagôs, sacerdotes iniciados de seus antigos cultos, que souberam dar aos grupos que formaram a norma dos ritos e o corpo doutrinário que se vêm transmitindo através dos tempos e da mudança nos tempos” (LIMA, 1984, p.19-20).

sustenta-se na proteção de segredos em relação ao sagrado e ao processo de constituição do sujeito iniciado, porém se reproduz na revelação daquilo que se refere ao sagrado e à constituição do sagrado no sujeito iniciado. É como se, ao acionar a memória, houvesse, entre os candomblecistas, uma dúvida sobre a necessidade de perenização e uso público da informação, do discurso, do poder e do conhecimento que emanam no mundo do candomblé, expressados e arquivados no que se diz, no que se performa, no que se ouve ou escreve-se nos cadernos de fundamento. Deste modo, procede para este caso do candomblé, a compreensão da memória “[...] como um campo de lutas políticas, em que se confrontam diferentes relatos da história, visando ao controle do arquivo” assim como procede pensar o arquivo no candomblé “como uma atenta consideração das operações da memória e do esquecimento, de suas interconexões” (MARQUES, 2007, p. 13-14). Ou seja, é possível remeter ao candomblé uma

história mais atenta às relações entre discurso e poder que conhecimento e verdade; focada mais nas discontinuidades históricas, nos momentos de ruptura, que nas continuidades; à espreita dos mecanismos e procedimentos, os mais sutis, de seleção, normalização e disciplinamento dos saberes; ligada aos processos de exteriorização e impressão das formas e sujeitos. Uma história, enfim, ciente de que as origens estão rasuradas, perdidas, e que os acontecimentos somente nos são acessíveis pela mediação de documentos e monumentos, em seus usos pelo poder. Trata-se, pois, de uma história efetiva construída a partir de um olhar micrológico, dotada de um caráter mais fragmentário, sem ambições totalizantes, como forma de se contrapor a uma história abstrata e idealista, evolutiva e teleológica. (MARQUES, 2007, p. 13-14; 18)

O nosso trânsito pelo mundo do candomblé constatou fortes evidências de que os tabus que envolvem a escrita – ao menos em sua forma nivelada com a oralidade, nos dias atuais – e o silêncio em torno dos cadernos de fundamento encontram raízes na ruptura com um passado suposto exclusivamente oral. Uma vez que, como veremos mais adiante, tanto a aparição quanto o conteúdo do primeiro caderno de fundamento entrelaçam-se, respectivamente, com o segredo, com o caminho ou destino de cada iniciado.

O que seriam os cadernos de fundamento do ponto de vista do nosso contexto de observação, ou seja, do candomblé? Quem de fato os escreve? Quando, onde, o quê e por quê? A escolha dos cadernos enquanto recorte de observação e reflexão, a priori, surgiu como uma ideia óbvia – mas não menos arriscada – de comprovar a materialidade da escrita no candomblé. Porém, no decorrer do nosso trabalho de pesquisa, os cadernos de fundamento foram se apresentando, ao fim e ao cabo,

verdadeiros elos condutores sobre os mais diferentes aspectos discursivos da estrutura dos terreiros.

De fácil percepção, podemos notar variadas inscrições no espaço dos terreiros: no nome da Casa (Unzó para os da nação Angola, Ilê para os da nação Ketu e Hunkpame para os da nação Jeje), geralmente na fachada externa do terreiro ou na parede sobre a porta de entrada; em espaços internos que servem para identificar e delimitar a posição do público (algumas casas dividem os visitantes, utilizando o critério de gênero, em duas alas) ou especificar o local hierárquico dos seus membros, usando, para tal, placas ou inscrições em paredes; ou ainda em faixas que titulam os cargos dos novos iniciados (tomando como exemplo os cargos femininos mais conhecidos: makota – nação Angola, ajoinié – nação Ketu, ekeji ou ekedi – nação Jeje e também Ketu. Em qualquer sorte, é o caderno de fundamento o mais emblemático veículo para discutir-se o lugar da escrita nos candomblés, quer seja pelo seu não-lugar, pelo seu caráter tácito, ou talvez, ainda, porque sobre ele atuam forças em prol do seu silenciamento.

Ao refletir sobre essa estrutura, tradicionalmente litúrgica, estética e histórica, parece ficar claro que a escrita sempre figurou no interior dos candomblés desde épocas remotas. A propósito disso, a pesquisa de Castillo (2010) é, certamente, uma investigação fundamental sobre as imbricações entre a oralidade e a escrita no candomblé. Na mesma direção, Silva (1995, p. 247) afirmou que “Sistematizações (ou codificações escritas) existem e, pelas formas assumidas, denunciam transformações significativas no modo como a religião tem sido pensada e praticada, seja no interior dos terreiros, seja na confluência destes com o mundo que os envolve”. Mas afinal, qual a estética ou como se apresentam do ponto de vista físico os cadernos de fundamento? Confirmamos que não existe um modelo físico, muito menos do conteúdo que versam tais cadernos. “Eu mesma confeccionei o meu caderninho. Pensei umas folhas de papel reciclado e costurei a lateral com couro”, disse-nos Fabiana, iniciada há dois anos em um terreiro de Alagoinhas, cidade baiana localizada a 120 km da capital do Estado, Salvador.

Os cadernos confeccionados por seus próprios autores iniciados podem ser de toda sorte de cores, formatos e tamanhos. Um ponto que vale a pena ressaltar é que não existe um tempo estabelecido para que um iniciado tenha um caderno de fundamento. É possível que alguns já tenham mesmo antes de serem iniciados, uma vez que nesta fase já têm acesso bastante restrito, é verdade, à informação. Mas também há cadernos

criados pelos próprios sacerdotes ou sacerdotisas – como uma espécie de módulo ou cartilha – para serem entregues aos seus filhos (as) iniciados (as). Esta modalidade de caderno, adotada por algumas casas mais novas e, talvez por isso, com maior flexibilidade com a escrita, dividem os cadernos em dois tipos básicos: caderno de iaô<sup>7</sup>, para aqueles(as) iniciados(as) com menos de sete anos e caderno de ebomi<sup>8</sup>, para aqueles (as) com mais de sete anos de iniciação cumpridas. Segundo relatos informais, as diferenças de um para o outro estão na quantidade de fundamentos. Nos cadernos de ebomi, por exemplo, encontram-se os fundamentos do jogo de búzios<sup>9</sup>.

## 1 O poder do segredo e o segredo do poder

Visitando os terreiros e observando – nunca perguntando diretamente, percebemos que o receio em falar ou mostrar cadernos de fundamento era sinal de um paradigma maior: o tabu da escrita no coração dos terreiros. Neste contexto, nos deparamos com uma das maiores leis do candomblé, o segredo. Lugar do “olho viu, boca piu!”; onde a cultura da escrita não faz – ao menos em tese, ou faz morada conflagrando um trânsito recíproco entre oralidade e escrita. Isto nos suscita, imediatamente, algumas questões. Entre elas, a aprendizagem descontextualizada que o aporte escrito pode possibilitar. Veículos de comunicação, como as etnografias, e outros canais de análise, ou até mesmo descrição visual (fotografias e vídeos), ao que parece, são inadequados nesse processo do noviciado. Ainda assim, discursos escritos e fotográficos, vez ou outra, são “revelados” por algum “rebelde” ou dissidente interno do terreiro. Deste modo, ultrapassa-se o limiar privado/tradicional e a circulação do material causador da ruptura é feita de maneira ainda mais secreta, ou melhor, sorrateira.

De acordo com Castillo (2010, p. 32), o segredo da religião pode ser lido em três vértices: a hierarquia formal e interna, o contexto social interno e a concorrência interna do poder. Ou seja, o candomblé é uma organização social concebida pela participação relativamente livre, contudo, segue uma estrutura hierárquica, com

---

<sup>7</sup> Na tradição do candomblé Ketu, iaô, é como é chamado aquele(a) filho(a) de santo até que complete sete anos de iniciação.

<sup>8</sup> Ebomi é como passa a se designar aquele(a) que já ultrapassou os sete anos de iniciação.

<sup>9</sup> O jogo de búzios é um conjunto de conchas do mar abertas e fechadas, utilizadas como forma de comunicação oracular no candomblé. O oráculo fala, orienta e prescreve através dos búzios. Ebó é como se chama no candomblé objetos ou alimentos organizados e alocados em determinados espaços públicos com o fim de atender magicamente às demandas dos mortais.

definições e responsabilidades obtidas através de um planejamento divino, mas também humano no que concerne à atribuição de autoridade e obediência. Logo, pode ser também pensado enquanto espaço político.

Portanto, no candomblé, o saber religioso abrange uma totalidade de sensores que somente quem o experimenta de modo integral – pois não pode ser dissociado de uma vivência –, pode apreendê-la. Observar é uma forma de aprender e guardar segredos, somente dessa forma o iniciado vai entender as reservas da religião. Do mesmo modo, na medida em que, dentro do sistema político do candomblé, os pais e mães de santo detêm maior parte do conhecimento religioso possuem maior poder e capital simbólico ou, ao contrário disso, detêm maior poder e capital simbólico porque detêm maior parte do conhecimento religioso (SIMÕES, 2006).

Entretanto, é preciso pontuar que o poder no universo do candomblé não está exclusivamente restrito ao domínio do conhecimento/fundamento, ampliando-se em outras nuances de relações estruturais e/ou dominantes. Neste sentido, Luhning (1995/1996) observa que na primeira metade do século XX, período de intensas invasões policiais aos terreiros, a figura masculina, predominantemente os chamados ogãs, tinha papel de grande importância e poder. Normalmente, eram ogãs que negociavam e faziam a mediação entre a liderança interna dos terreiros de candomblé e o poder público. É necessário ressaltar que a escolha de ogãs acontecia e acontece por intervenção do orixá que rege o terreiro, quando o mesmo “suspende” (indica) um sujeito que mais tarde será “confirmado” (efetivado no cargo indicado) dentro do grupo social interno. Entretanto, era comum – e ainda é – que funcionários públicos, intelectuais e políticos integrassem esse corpo religioso, pois, devido à sua condição e status socioeconômico, teriam mais facilidade para proteger os terreiros. Daí que a “suspensão” e “confirmação” de ogãs ou, de um modo geral, a nomeação para cargos importantes costumam estar sujeitas à crítica interna no que diz respeito aos critérios de “escolha”. Para muitos, há uma nítida interferência por parte das lideranças do terreiro nessas escolhas que, muitas vezes, indicam pessoas de grande influência na sociedade, porém com pouca adesão ao cotidiano do terreiro de candomblé.

Em todo caso, temos que o poder do segredo e o segredo do poder coexistem na esfera das ações e decisões e também do silêncio do candomblé. Isto se evidencia no cerrar dos lábios ou no cessar das vozes entre os sacerdotes quando o assunto é fundamentos de candomblé, principalmente quando um mais novo (encetado na religião) está por perto. “Manter o segredo preserva a identidade e privacidade da casa

de santo”, é a justificativa que alguns usam. Para outros, essa atitude ajuda a manter o respeito pela hierarquia no terreiro. Os mais liberais acreditam que alguns zeladores usam esse tabu como um artifício para enraizar seu poder no terreiro, alegando que, assim, torna-se possível proteger a tradição.

Em todo caso, observamos que, para além do dilema em torno do resguardo dos segredos, a competição por prestígio e visibilidade entre casas de candomblé tornou-se prática comum, ao menos, atualmente. Isso nos leva a crer que entre os principais fatores que alimentam o tabu da escrita nos terreiros e da consequente interdição da divulgação dos segredos que a mesma retém, ocorra também o medo de que tal material venha a ser exposto, que chegue a outras mãos, principalmente, nas mãos de um “concorrente”. Tal acontecimento poderia custar caro, como por exemplo, tornar o pai ou mãe de santo uma vítima de avacalhação e perda de prestígio.

Entre fatos e conjecturas, a questão é que os cadernos de fundamento e outros tipos de escrituras podem ser nocivos ao segredo do culto quando não são usados com bom senso, tanto por adeptos, quanto por outras pessoas que têm acesso a este veículo de informação. Não obstante, é preciso bom senso, também, para admitir a eficácia dessa ferramenta quando os cadernos são utilizados de forma correta por seus criadores. Enfim, o que parece ser inofensivo para alguns pode implicar na fragilização de aspectos estruturais de uma crença que atravessou séculos. Do mesmo modo, o que parece prejudicial para outros pode ser um recurso de inclusão e materialização do sagrado, propiciando a adesão e fidelização de seguidores comprometidos com a tradição do culto. Destarte, percebemos que os entrelaces em torno das questões do segredo e do poder no candomblé são profundos e sinuosos.

Ressalte-se que os cadernos de fundamento não são apenas usados para guardar segredos de ordem estritamente litúrgica. No campo, encontramos pessoas que cultivavam o hábito de escrever subjetividades outras em seus cadernos. Entretanto, alguns faziam diferenciações, utilizando agendas e/ou diários para tal intento. Ou seja, para alguns adeptos, o ato de escrever funciona como uma forma de fixar melhor os ensinamentos – verdadeiros gatilhos da memória –, mas também possibilita o relato de experiências que de alguma forma tenham sido marcantes. Estas escrituras podem ser classificadas, portanto, como “arquivos do eu” (ARTIÈRES, 1998) uma vez que se destacam pela intenção autobiográfica, apresentam caráter subjetivo assim como suscitam a atitude de construção de si mesmo.

## 2 Os arquivos dos terreiros no tempo e no espaço

Parece-nos pertinente também perguntar: um arquivo de terreiro estaria a serviço do passado ou do futuro? Tal proposição, por um lado, parece-nos difícil de mensurar, pois existem diversos fatores (internos e externos) que serão decisivos para o projeto inicial (consciente ou não) de idealização deste arquivo assim como é difícil prever a perspectiva política-ideológica das gerações futuras.

Por outro lado, parece-nos que a busca por arquivar o sagrado abrange, essencialmente, todas as formas utilizadas para preservar a cultura religiosa do candomblé e de seus adeptos. Neste sentido, abre-se um leque de possibilidades de percepções do universo cultural dos terreiros, tais como: políticas públicas de proteção da cultura através de tombamentos e/ou registro imaterial das casas de santo; abertura de pontos de cultura nos espaços dos terreiros; construções de escolas para as comunidades que têm o candomblé como centro de promoção da cultura afro-brasileira; leis de proteção contra o preconceito, injúrias e todas as formas de intolerância religiosa; construção de bibliotecas e museus dentro dos terreiros, etc. Ou seja, percebe-se que os arquivos de terreiro possuem caráter híbrido e, a eles, agregam-se, pois, novos valores: histórico-cultural, estético, acadêmico, expositivo, político e econômico.

Do mesmo modo, a busca por inventariar os arquivos do sagrado leva-nos a pensar que na dinâmica do candomblé é interessante refletir sobre a seleção dos elementos que compõem os arquivos do terreiro ou os arquivos do sagrado de cada arconte, que sempre refletirá sobre os arquivos do grupo. No contexto da escrita dos cadernos, sabemos que há uma filtragem do que vale a pena registrar ou não. De forma análoga, quando da construção de um museu no espaço interno do terreiro, o critério de seleção pressupõe a escolha das melhores fotografias que irão compor a árvore genealógica do terreiro, narrando, deste modo, as histórias que, geralmente, registram os maiores eventos com suas ilustres personalidades. Também poderão figurar no museu, peças e adornos variados, vestimentas litúrgicas e sociais dos fundadores do terreiro ou dos seus principais líderes. Porém, é de extrema relevância interrogar o substrato do montante rejeitado, pois, certamente, há uma voz que se almejou calar; e, se assim o for, o que poderia nos dizer este arquivo anarquista ou “anarquivista”?

Na contemporaneidade, o valor dado à oralidade continua preservado, porém o povo de santo, inserido no processo de globalização em que a informação e o

conhecimento alcançaram picos de potencialidade com a tecnologia da informática, com os múltiplos meios de comunicação de massa e com as recentes redes sociais de interação interpessoais à distância, adotou outras formas de arquivamento de si. A propósito das redes sociais de comunicação, vale ressaltar o caráter de arquivo (virtual) que têm exercido, possibilitando o armazenamento e a transmissão de conhecimentos para os milhares de adeptos e simpatizantes do candomblé, instrumentalizando o combate ao preconceito e à intolerância que ainda existe no Brasil. Neste sentido, temos hoje uma forte rede virtual de terreiros de candomblé que reúne grandes líderes espirituais, incluindo africanos. Tal rede permite um aprofundamento dos saberes sagrados (já existem os “cadernos digitais de fundamento”) e a busca do “resgate” de uma suposta tradição que teria sido “perdida” ao longo dos anos.

Destarte, percebe-se que as sociedades ocidentais agregaram valor histórico a tudo que pode ser escrito e posteriormente arquivado. Sem nada documentado, como conhecer e comprovar os relatos do cotidiano indispensáveis à manutenção da memória? Sem tais registros, como tratar e acompanhar corretamente essa complexa tradição religiosa em um tempo e espaço em que o saber afro-diaspórico dialoga e inevitavelmente esteve afeito a demandas e intervenções da realidade nacional colonial e pós-colonial? Os registros escritos permitem classificação por grau de importância, origem e função, entre outros critérios, viabilizando a manutenção e reconhecimento da identidade do candomblé. Os arquivos têm a função de recordação, de oferecer lições do passado para preparar o futuro e, sobretudo, a de oferecer a garantia da existência do sagrado no cotidiano. Existência que traz, em seu bojo, conflitos e acordos, dissidências e confluências.

Ora, a introdução dos registros escritos no universo candomblecista não se exaure com o surgimento dos cadernos de fundamento e nos consequentes conflitos entre as lideranças mais antigas dos terreiros, que rejeitam a escrita porque criados na tradição quase exclusivamente oral. A escrita sedimenta-se e consolida-se nos candomblés, sem afastamento da oralidade, também através da relação conveniente e não pacificada entre o universo científico e/ou acadêmico e o universo candomblecista. A ligação entre pesquisadores e os terreiros tem início na última década do século XIX, 1896, com a publicação de “O animismo fetichista dos negros bahianos”, do médico legista Raimundo Nina Rodrigues (ver CASTILLO, 2010, p. 103). Não obstante, até os nossos dias, essa relação longeva gera estranhamentos e animosidades entre tais

protagonistas. Quais os reais motivos desses conflitos? Quais forças estariam envolvidas? Em que elas acordam?

Não pretendemos, aqui, responder substantivamente a essas indagações e tampouco esgotar sua problemática. Intentamos, tão somente, ampliar as discussões e sugerir desdobramentos das pesquisas e argumentos até então elaborados. Até porque, na contramão deste processo, o candomblé estruturou as suas bases, seus modelos litúrgicos e ideológicos, suas estratégias de relacionamento interno e externo tomando a oralidade como fundamento. Do mesmo modo, como já afirmou Castillo (2010), também acreditamos que, por trás desses conflitos, está uma perspectiva teórica baseada numa série de oposições conceituais que contrapõem o primitivo ao moderno, a África ao Ocidente, a oralidade à escrita.

### 3 Cadernos de fundamento e cadernos etnográficos

No âmbito dos terreiros, irrevogavelmente, as pesquisas etnográficas estabeleceram rupturas com o modelo tradicional (oralidade) dos cultos afro, inserindo a escrita de forma contundente através de livros, apostilas ou apontamentos de cadernos etnográficos que têm transportado os portões dos terreiros e se reportado à sociedade mais ampla. Aliás, é importante enfatizar que o recurso etnográfico, para além da observação e da coleta de dados, incorpora ao texto escrito vivências e compreensões pessoais sob um viés analítico. Se por um lado esse recurso foi importante para certa normatização do candomblé, desconstruindo velhos preconceitos e o estereótipo de primitivismo, animismo ou feitiçaria atribuído ao candomblé, por outro lado protagonizou – e ainda protagoniza – algumas interpretações equivocadas e superficiais. A propósito, o sacerdote *Ed ti Sango*<sup>10</sup> nos disse:

Sacerdote universitário é esplendoroso! Eu não completei meu ensino superior, mas sempre me interessei muito pelos assuntos da Academia e até hoje sou convidado para falar sobre o candomblé nas universidades e escolas. Acredito que devemos estar nas universidades, ampliar nosso conhecimento científico e contribuir para seus ajustes; ocupar lugares nos palcos da pesquisa como protagonistas e não como objetos de estudo apenas. Eu digo isso porque tenho uma crítica muito grande a alguns pesquisadores / acadêmicos que adentraram a fé e quebraram segredos desnecessariamente. Em minha opinião o que Verger fez, por exemplo, foi um desserviço às

---

<sup>10</sup> *Ed ti Sango*, também conhecido como Edson da Conceição Silva, 39 anos, é o líder, pai de santo e sacerdote supremo do terreiro ketu Ilê Ase Oba Ifé Ati Idajo, situado na cidade de Alagoinhas, a 120 km da capital baiana, Salvador. Seu depoimento foi coletado no terreiro citado acima em 27 de setembro de 2015.

comunidades com fotos de Iyawó sendo iniciada etc. Não gosto disso! Ainda hoje existem os acadêmicos cujos TCC's são relacionados ao candomblé, o que é bom para que haja algumas desmistificações e o debate se refine. O que continuo não concordando é com a folclorização, com a ideia de fazer santo por achar a cultura bonita. Para mim tem que se ter limite, e o limite é a porta do roncó e do orô do orixá. Disso pra trás, esse é o limite. Não tem que anotar, registrar, filmar nada disso. Isso é o sagrado para o coração daqueles que abdicam suas vidas, dos que ouvem os chamados dos òrìsà, dos que se entregam para eles. Ônus e Bônus!

Há uma visão crítica contundente sobre o caráter “proveitador” de muitos pesquisadores acadêmicos que, segundo os sujeitos da nossa pesquisa, aproveitam-se da boa vontade do pai ou mãe de santo e dos filhos iniciados para obter informações e segredos ritualísticos apenas para a satisfação de ego (trabalho acadêmico inédito), não dando um retorno mínimo sobre as suas respectivas publicações. Mas também houve quem culpasse os próprios líderes por cederem entrevistas e facilitarem o acesso e a circulação dos pesquisadores no terreiro. Este último argumento serve para ilustrar os possíveis acordos entre pesquisadores e o terreiro, pois não se pode esquecer que muitos sacerdotes anunciavam ou anunciam com orgulho seus laços com a comunidade acadêmica visando, talvez, popularizar suas casas de culto com a veiculação dos seus nomes (e dos seus respectivos terreiros). Também é possível que tais sacerdotes tenham aceitado este vínculo para obter outras vantagens no concorrido – e não menos desunido – universo social do candomblé.

Ao se refletir sobre os entrelaces estabelecidos – tensões e acordos –, percebemos a existência de muitos desdobramentos. Por exemplo, os cadernos etnográficos. Muitos destes cadernos, produzidos no campo de pesquisa a partir dos cadernos de fundamento, mais tarde tornam-se livros que, posteriormente, são adquiridos em livrarias pelo povo de santo, e assim o conhecimento retorna aos terreiros, muitas vezes influenciando diretamente os seus líderes, principalmente os mais novos e/ou os que, por alguma razão, tiveram formação teológica e/ou litúrgica insuficientes.

Neste contexto, poderíamos dizer que os cadernos e estudos etnográficos são também – e mais sofisticados – cadernos de fundamento? Claro que há algumas semelhanças entre eles, mas estruturalmente os aportes são diferentes: as etnografias antropológicas abarcam em si vivências em paralelo com os conhecimentos sistematizados para formular um discurso científico. Segundo Silva (1995), a vocação das etnografias não é ser usada como um manual do candomblé, à semelhança da bíblia dos cristãos, porque são produzidas como uma reflexão crítica sobre um discurso

religioso. Contudo, a proximidade e fidelidade com que algumas etnografias atestam as práticas religiosas estudadas têm favorecido a quase sacralização das mesmas e, desta forma, seduzem muitos leitores e religiosos, assim como, tornam-se fontes complementares importantes do conhecimento para os líderes candomblecistas e seus filhos de santo.

Essa nova realidade dos registros escritos retiraria a importância da oralidade nos candomblés? Também é adequado afirmar que o interesse e a busca desses livros pelos candomblecistas se dão também pela atribuição de verdade e competência de discurso (CHAUÍ, 2007) a esses escritos. Por exemplo, as informações que Mãe Aninha<sup>11</sup> ofereceu aos pesquisadores e foram publicadas tornaram-se mais respeitadas e acatadas porque também apareciam respaldadas pelo poder e prestígio dos autores e do espaço institucional de onde eram enunciadas. Diferentemente de Joãozinho da Goméia<sup>12</sup> que ganhou notoriedade e prestígio pelo efeito contrário que muitas vezes promovem as campanhas difamatórias e a extravagância atribuída a personalidades fortes e emblemáticas como foi o caso deste pai de santo. Ou seja, o texto e a linguagem etnográfica exigem dos leitores uma atitude analítica e interpretativa, pois transita entre o cientificismo, o político e a religiosidade (SILVA, 1995).

Outro fenômeno também ligado à escrita no candomblé ocorreu paralelamente à produção de etnografias religiosas afro-brasileiras: alguns líderes religiosos passaram a escrever suas memórias para um público que não era e não é necessariamente acadêmico. Esses autores ganharam prestígio pela legitimidade com que conseguiram sistematizar, por escrito, os seus saberes, tornando-se fontes citadas por diversas etnografias. Essa literatura religiosa aproxima-se muito dos textos etnográficos, pois se escreve sobre as histórias dos fundadores das casas de culto, o conjunto do panteão cultuado, a hierarquia dos cargos religiosos, algumas rezas e cânticos. Alguns desses trabalhos não tomam, necessariamente, o modelo científico por base. São escritas mais

---

<sup>11</sup> Eugênia Ana dos Santos, Mãe Aninha ou Obá Biyi (1869-1938), foi fundadora de um importante terreiro de candomblé Ketu brasileiro, o Ilê Axé Opô Afonjá. Ainda viva era muito respeitada entre seus contemporâneos e estudiosos do candomblé Ketu.

<sup>12</sup> João Alves de Torres Filho (1914-1971), conhecido como Joãozinho da Goméia, foi um famoso pai de santo baiano, negro, assumidamente homossexual oriundo do candomblé Angola embora tenha tido formação religiosa também no candomblé Ketu. Destacou-se pela quebra de regras do candomblé Ketu tradicional, pela sua destreza em chamar atenção para si mesmo, se adequar a aspectos da vida moderna como o mercado e a indústria cultural e pela habilidade única de espetacularizar a religião do candomblé.

livres, que procuram orientar o público para questões como o jogo de búzios ou como fazer ebós<sup>13</sup>.

### **Considerações finais**

Perguntamos antes se a nova realidade dos registros escritos retiraria a importância da oralidade no candomblé. Essa dicotomia oralidade x escrita é secular e recorrente na linguagem tradicional do candomblé, mas também, em certa medida, na linguagem das outras religiões brasileiras surgidas a partir do candomblé, como a umbanda. A diáspora africana evidenciou a importância da identidade cultural para os povos afro-brasileiros. Desde então, um novo mapa social foi impositivamente apresentado, fazendo-se necessário encontrar um método de preservação e transmissão dos saberes sagrados. Para implementar o antigo retrato religioso em nova realidade social distante da terra mãe e manter as tradições africanas, foi preciso reajustar-se. Os segredos transmitidos oralmente perenizaram-se, porém para sobreviver às intempéries políticas, sociais, raciais e econômicas às quais estiveram e continuam submetidos, tiveram que se curvar às lacunas de sentido e da cadeia de transmissão da informação suscitadas em contexto colonial escravocrata e pós-colonial persecutório e excludente. Não detentores, a priori, da escrita regular, como instrumento de registro, as antigas lideranças guardavam na memória todo o material simbólico necessário para a sobrevivência de práticas religiosas seculares. Somente depois de encerrada a escravidão, voltando ao contato social como sujeitos de direito livres, puderam expandir as possibilidades de permanência e produção de memória.

Diríamos ainda que no universo do candomblé, ao longo tempo, a tradição oral e escrita passou a dialogar, embora a escrita represente uma ruptura com a forma mediante a qual os conhecimentos sagrados têm sido transmitidos. Como se viu, o instrumento da escrita tem sido, pouco a pouco, adicionado no interior dos terreiros como uma importante ferramenta de registro histórico e da sabedoria milenar ancestral. Embora haja alterações na estrutura interna do candomblé, muitas vezes, gera-se mais segurança na salvaguarda do conhecimento e informações importantes. Além disso, apesar dos pesares, o caderno de fundamento configurou-se como um marco para a

---

<sup>13</sup> Ebó é normalmente o termo atribuído pelo povo de santo para se referir a oferendas sagradas que têm o objetivo de intervir na vida de um(a) filho(a) de santo ou consulente que recorre a um pai ou mãe de santo em busca desta intervenção. Os ebós, depois de prontos e cuidadosamente arrumados, são despachados na rua.

preservação da memória do segredo e do sagrado desde um olhar interno do candomblé. Deste modo, o controle da informação deixou de ser exclusivo aos sacerdotes ou aos acadêmicos que tomaram o candomblé como objeto de estudo.

As relações de poder que se estabelecem nos terreiros ainda são orientadas por princípios estruturais que as sociedades exclusivamente orais tinham nas primeiras tradições. A palavra, além de um instrumento de manutenção da força vital de todo complexo religioso, é também um poder conferido ao longo da graduação espiritual dos adeptos. Desta maneira se perpetua o segredo, garante-se a sustentabilidade do sagrado nas presentes e atuais possibilidades em que se instrumentaliza a oralidade, mas também a escrita. A sinergia do candomblé, portanto, perfaz-se no duplo lugar, entre a exposição positiva e literária da ancestralidade e as formas internas e faladas das confidências e mistérios.

Em suma, o advento progressivo da linguagem escrita não retirou do candomblé a importância da oralidade. Apenas redefiniu os campos de incidência de antigos modos de transmissão de informações, reservando à oralidade o campo ritualístico secreto e sagrado da produção da força e da circulação de energia sagrada. Este processo desencadeia-se com a magia própria das palavras ditas e ouvidas no reservado e sacrossanto recinto do terreiro. Por outro lado, à linguagem escrita tem se reservado o espaço literário dos mitos, da história dos cultos e dos terreiros, assim como da trajetória quase sempre heroica de sacerdotes e sacerdotisas veneráveis.

## REFERÊNCIAS

- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: **Estudos Históricos**: Arquivos Pessoais, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.
- BÂ, Hampaté A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. **História Geral da África. I**: metodologia e pré-história da África. São Paulo: UNESCO, 1982.
- CASTILLO, Lisa Earl. **Entre a oralidade e a escrita**: a etnografia nos candomblés da Bahia. Salvador: EDUFBA, 2010.
- CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. 12. ed. São Paulo, Cortez, 2007.
- LIMA, Vivaldo da Costa. Nações-de-Candomblé. **Encontro de nações-de-candomblé**. Salvador: Ianamá/Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA/Centro Editorial e Didático da UFBA, 1984, p.65-90.

\_\_\_\_\_. **A família-de-santo dos candomblés jeje-nagôs da Bahia**: um estudo de relações intra-grupais. 2. ed. Salvador: Corrupio, 2003.

LUHNING, Ângela. Acabe com este Santo, Pedrito vem aí: mito e realidade da perseguição ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. **Revista USP**, São Paulo, n. 28, p. 195-220, dez./jan./fev., 1995/1996. Trimestral. Dossiê povo negro: 300 anos.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário como figura epistemológica. **Matraga**, Rio de Janeiro, v.14, n.21, p.13-23, jul./dez. 2007.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

RODRIGUES, Nina. **O animismo fetichista dos negros bahianos**. Rio de Janeiro: Bibliotheca de Divulgação Científica / Civilização Brasileira, 1935.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Os Orixás da metrópole**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. **O antropólogo e sua magia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SIMÕES, Paulo Éverton Mota. Ilê Axé: considerações sobre poder e hierarquia em um terreiro de candomblé de São Francisco do Conde - BA. **Cadernos do SepAdm**, v. único, p. 149-163, 2006.

VERGER, Pierre. **Orixás**: deuses da África no novo mundo. Salvador: Corrupio, 1981.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

[Recebido: 22 abr. 2018 – Aceito: 27 jul. 2018]

## UMA VIAGEM ENTRE MUNDOS: *IRACEMA*, A *FORMOSA TAPUIA* E *SUPLÉMENT AU VOYAGE DE BOUGAINVILLE*

Edil Silva Costa<sup>1</sup>  
Juliene Cristian Silva Pinto<sup>2</sup>

**RESUMO:** O *locus* feminino no romance *Iracema*, de José de Alencar, referindo-se à postura indígena frente ao português Martim Soares Moreno, retrata o enfoque da corrente indianista brasileira no século XIX. Marcada pelo nacionalismo, a fim de tematizar as tradições do nativo e as belezas naturais do Novo Mundo, o nativo entra em íntima relação com a figura rousseauiana do *bon sauvage* (BOSI, 1992) e submissão ao europeu pelo amor ou amizade que causou. Por outro lado, no âmbito da literatura oral de traço indígena, o poema *A formosa Tapuia* apresenta uma negação da protagonista Tapuia ao europeu, atrelado às suas formas culturais e opressões. Essa postura de enfrentamento é apreciada no século XVIII pelo filósofo Denis Diderot no *Supplément au Voyage de Bougainville* por meio de uma nativa taitiana, chamada Thia, com comportamento parecido ao da Tapuia por se mostrar autêntica na luta pela felicidade e asseguarção das tradições locais. Assim, partindo do pressuposto de que as três nativas apresentam vivências conectadas, este artigo visa analisá-las em comparação para revelar as tensões criadas pelo discurso indígena feminino, numa viagem entre mundos (LUGONES, 2008), com ponto de partida nas decisões de resistência e dominação do amor.

**Palavras-chave:** Mulher Indígena. Romantismo. Iluminismo. Literatura Oral.

**ABSTRACT:** The feminine *locus* in the romance *Iracema*, of José de Alencar, referring to the posture indigenous front to the Portuguese Martim Soares Moreno, it portrays the focus of the current Brazilian indianista in the century XIX. Marked by the nationalism, in broaching to the traditions of the native and the natural beauties of the New World, the native enters in intimate relationship with the illustration of Jean-Jacques Rousseau of the *bon sauvage* (BOSI, 1992) and submission to the European for the love or friendship that it caused. On the other hand, in the extent of the oral literature of indigenous line, the poem *Formosa Tapuia* presents a denial of the protagonist Tapuia to the European, harnessed to their cultural forms and oppressions. That posture is appreciated in the century XVIII by philosopher Denis Diderot in *Supplément au Voyage de Bougainville* by means of a Thaitian, called Thia, with similar behavior to the of Tapuia for to show authentic in the fight for the happiness and asseguarção of the local traditions. Like this, leaving of the presupposition that the native three present connected existences, this article seeks to analyze them in comparison to reveal the tensions created by the feminine indigenous speech, in a trip among worlds (LUGONES 2008), with starting point in the resistance decisions and dominance of the love.

**Keywords:** Indigenous Woman. Romanticism. Illuminism. Oral Literature.

---

<sup>1</sup> Professora Titular de Literatura Portuguesa da Universidade do Estado da Bahia e professora permanente no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica/UNEB). E-mail: ecosta@uneb.br

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/UNEB). Dedicou-se à pesquisa sobre a literatura de autoria indígena brasileira em suas formas atuais, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa (FAPESB). E-mail: juuchristian@hotmail.com

*Não quero carinho  
Teu ouro é falso.*

*A formosa Tapuia*

## 1 O destino

A esfera literária, em seus aspectos orais ou verbais, trata a imagem do diverso a partir da perspectiva do autor, e se for o sujeito indígena, enquadra-o em idealizações pré-concebidas. É inquestionável a existência da liberdade autoral em não fazer uso à risca de fatos históricos no processo de criação para que se possa apresentar um sentido poético a uma realidade passada. Assim, o estudo do contexto em que o romance *Iracema*, o poema *A Formosa Tapuia*, e o suplemento de leitura<sup>3</sup> *Supplément au Voyage de Bougainville* estão inseridos é revelador de seus agentes, já que nenhum discurso é neutro, conforme Michel Foucault (2012).

## 2 Iracema

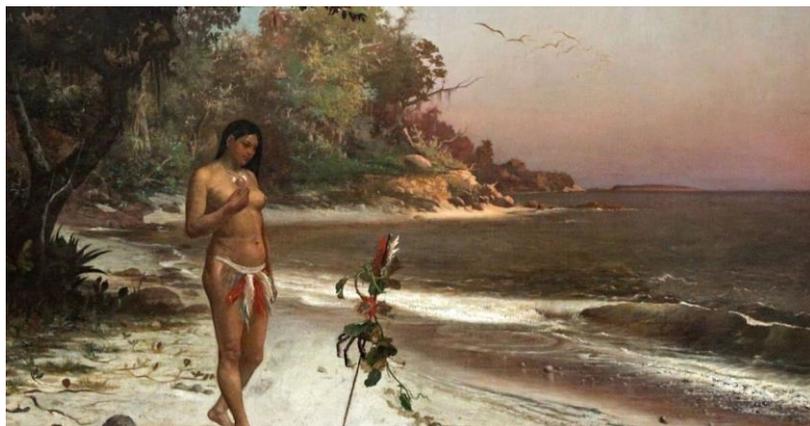


Figura 1: José Maria de Medeiros: *Iracema*, 1884. Óleo sobre tela, 167,5 x 250,2 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

A obra *Iracema*, de José de Alencar (1829-1877), alcançou sua primeira publicação em 1865, apresentando os parâmetros da Era Romântica Brasileira no século XIX. A proposta literária deste recebeu influência da arte romântica originada na Alemanha e na Inglaterra no século XVIII, que, após chegar à França, estendeu-se a todos os países europeus influenciados pela euforia e pelas consequências da Revolução Industrial e pelas mudanças sociais promovidas pela Revolução Francesa, de 1789.

---

<sup>3</sup> Etienne Tassin (1992) define o suplemento como uma interpretação de leitura realizada, cuja função é lhe servir de anexo. Doravante o *Supplément* será referido pelas letras *SBV*.

A respeito do Romantismo no Brasil, sabe-se que, após a declaração da Independência, em 1822, manifestou-se o desejo, por parte dos intelectuais, em direcionar a literatura vigente pelo crivo de criação da identidade cultural do país. Alfredo Bosi (1992) reconhece que, enquanto a Europa se voltou para o resgate do imaginário e episódios medievais, a fim de revelar as particularidades das suas nações, aqui os escritores privilegiaram o indígena como representante autêntico da origem nacional. Certamente, não poderia ser o negro trazido da África para ser escravizado, tão pouco o próprio brasileiro, gestado pela miscigenação.

Para Afrânio Coutinho (2004), o modelo do romance histórico foi bem aceito no país pela aspiração de mostrar a Portugal sua independência não só no plano político, mas também em suas formas culturais. A seu ver, a necessidade dessa afirmação nacional encontrou nas raças primitivas e no cenário da terra recente descoberta a autenticação do nosso passado, visto que esses elementos representam as raízes da nossa nação.

Desse modo, o seu primeiro habitante alcançou na escrita de José de Alencar a condição de valorizador da nacionalidade. No que diz respeito à literatura produzida por ele, nos títulos de *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), apresenta o nativo brasileiro com características nobres, semelhantes a Ulisses, Édipo ou Lancelot. E na condição da figura positiva de *bon sauvage*, construída pelo filósofo francês Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Aqui a imagem do indígena alude ao herói generoso e simples; então, a terra seria o seu paraíso edênico, intocável pela civilização.

Nota-se que a prosa alencariana constrói um raciocínio cuidadoso pautado na idealização do nativo e tudo que o envolve: sua vida, língua e costumes curiosos, atrelado à proposta de representar o passado histórico nacional. *Iracema* foi rotulada pelo próprio autor como “a lenda do Ceará”, por se referir ao surgimento do povo cearense, e reportar o processo de colonização no Brasil e na América.

Contudo, há mais duas tendências que divergem do modo como a obra é classificada. Machado de Assis (1994) optou por considerá-la prosa poética, e o já citado Afrânio Coutinho (2004) afirma seu valor como romance histórico e não, apenas, lendário. A opção de conceber *Iracema* como prosa poética aproxima-se do investimento de Alencar na poeticidade da narrativa, precisamente, a partir de uma linguagem conotativa impregnada de comparações e metáforas que identificam o seu estilo poético.

No sentido de vê-la como romance histórico, a obra representa as origens do Brasil e a formação do brasileiro como povo, ligado ao projeto nacionalista do Romantismo. O texto também contém eventos históricos do período colonial, a exemplo da guerra dos portugueses contra os franceses no Nordeste, e traz personagens que fizeram parte do contexto real, como Martim Soares Moreno (Martim), Mel Redondo (Irapuã) e Antônio Felipe Camarão (Poti).

Esse dado é relevante na medida em que o desacordo encontrado na classificação da obra desconstrói o pensamento de que a relação do texto com a história deve ser feita, unicamente, numa perspectiva científica. Uma vez que José de Alencar mostra sua percepção poética sobre uma realidade passada, eleva essa ficção literária ao encargo de valorizadora da cultura brasileira.

Em relação ao contexto apresentado, Martim e Iracema representam o encontro do europeu com o habitante do Novo Mundo, e mesmo que tenha sido produzida no século XIX, a história retrata o Brasil “selvagem”, ainda não “dominado” (ALENCAR, 1997, p. 4). Ainda assim é evidente para o estudo realizado por Tarsilla Britto, Sinval Martins de Sousa Filho e Gláucia Vieira Cândido (2018) que a escolha da figura indígena como representante da origem nacional revele sua extinção na época da escritura do romance. Investida que, sem dúvida, seria a favor da invisibilização indígena.

Não foi à toa que Bosi (1992) advertiu estar está incutida na história uma idealização da conquista e dominação da nova terra, mediada pelo amor ou amizade submissa que causou. O que acaba por tornar o indígena um súdito fiel, atitude que, às vezes, parece se confundir com a natural e inesquecível hospitalidade indígena.

Preferindo-se aqui considerá-la como prosa poética, destaca-se que a mesma está subdividida em 33 capítulos, com enredo que se ancora na trajetória de uma índia tabajara, considerada a “virgem dos lábios de mel”, em Tupi, que é consagrada ao deus Tupã e guarda o segredo do preparo da “jurema”, bebida cujo efeito causa sonhos intensos.

Não obstante sua condição de virgem consagrada ao deus indígena e guardiã do “segredo da jurema”, ela apaixona-se pelo português Martim Soares Moreno, aliado dos Potiguaras, que são inimigos da sua etnia. Como resultado do envolvimento, resultaria o nascimento de Moacir, o primeiro cearense. Nessa perspectiva, a obra é considerada a lenda da fundação do Ceará, como prefere Alencar.

Essa ideia de amor avassalador, no entanto, poderia se apresentar com novas dimensões. Por ora, no entanto, basta destacar o contexto de produção e os agentes do

discurso que se estabelecem neste primeiro texto, bastante diversos daqueles retratados no poema tradicional de temática indígena brasileira “A Formosa Tapuia”.

### 3 A Formosa Tapuia

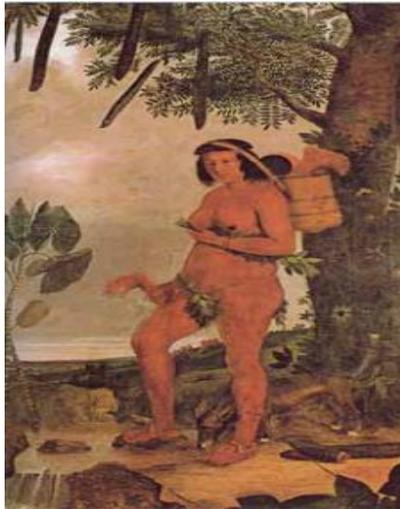


Figura 2: Albert Eckhout. *Mulher Tapuia*. 272 x 165 cm, óleo sobre tela, Ethnographic Collection. The National Museum of Denmark, Copenhagen, 1641.

O estudo de Vicente Salles (1997) reconhece no Estado do Pará, a criação da rimeira literatura que prestigiava o Sertão, ressaltando suas belezas e agruras, no final da revolução Cabanagem<sup>4</sup> (1835-1840). Advém deste período a afirmação da poesia local, que ganha repercussão a partir dos procedimentos do português Francisco Gomes de Amorim (1827-1891), do paraense Bruno Seabra (1837-1876), e do cearense Severino Bezerra de Albuquerque (1843-1897); ambos habitantes do Pará. Salles pontua, que a difusão dos trabalhos desses poetas se deu pela transformação dos seus poemas em modinhas ou canções, que se confundem em produto folclórico.

É temática recorrente entre Amorim e Albuquerque os “galanteios da tapuia”, que reporta ao perfil da mulher ribeirinha amazônica. À época, a representação dela estava em alta no imaginário popular, reconhecida como uma mulher de aparência agradável capaz de transpor a realidade difícil do meio rural, se comparada às facilidades cidadinas. Assim, no poema “A Formosa Tapuia”<sup>5</sup>, a promessa de uma vida mais

---

<sup>4</sup> Magda Ricci (2007, p. 6) conceitua: “A revolução social dos cabanos que explodiu em Belém do Pará, em 1835, deixou mais de 30 mil mortos e uma população local que só voltou a crescer significativamente em 1860. Este movimento matou mestiços, índios e africanos pobres ou escravos, mas também dizimou boa parte da elite da Amazônia. O principal alvo dos cabanos era os brancos, especialmente os portugueses mais abastados”.

<sup>5</sup> O poema “A Formosa Tapuia” será mencionado pelas letras *AFT*.

tranquila num engenho, com riquezas e criados à disposição, é ofertada pelo europeu, deflagrando o atraso de sua carência frente à possibilidade do progresso material.

O texto, desenvolvido em forma de diálogo entre um provável europeu e uma índia pertencente à etnia Tapuia, cuja percepção é notada no título, não apresenta o nome da protagonista, o que faz com que seja, então, designada pela determinação étnica. Evitando aprofundar as razões, é importante destacar a recorrência nos textos de tradição oral da preferência dos tipos sociais ao invés da caracterização das personagens.

John Monteiro (2001) evidencia que os Tapuias habitavam o sertão brasileiro, distante do litoral e eram povos mais hostis que os Tupis, sobretudo em relação aos portugueses, tidos como seus inimigos. Eles eram considerados selvagens traiçoeiros, que obstruíam o avanço civilizatório, e talvez por este fato tenham contemplado o século XIX, não obstante a tentativa de extermínio acometida.

Eurídice Figueiredo (2010) acrescenta que essa etnia, e também os Tupis, praticava o ritual antropofágico, denominado de endocanibalismo, que se refere à absorção dos familiares mortos, privando-lhes de um túmulo. Difere, assim, do exocanibalismo cometido pelos Tupinambás, que se alimentavam dos inimigos mais destemidos para absorver suas energias.

Vicente Salles coletou 24 versões do poema *AFT*, a maioria na Amazônia, e inclusive, a contribuição dada por Amorim (1827), com a versão “O caçador e a tapuia”; e Albuquerque (1891), que o adaptou com o nome de “A tapuia ou Formosa Tapuia”. As investidas desses poetas no corpo do texto contribuíram para ampliar seu acesso ao meio popular.

No entanto, podemos aludir que o poema enquadra-se no que Stuart Hall (2003) intitula de “mistério da autoria”, visto que, diante de amplas versões, não se pode detectar a autoria. Acerca disso, Tony Leão da Costa (2010) reconhece sua tradição desde o século XIX, apesar de que, mesmo contendo referências ao período colonial, não ser possível precisar datas fixas. O autor ainda afirma, que os modinheiros do Pará, servindo-se da música, ampliaram ainda mais a recepção do texto.

É interessante observar que a execução do canto pode se dar com o suporte de instrumento musical ou não. Em uma versão disponibilizada no *YouTube*, por exemplo, uma senhora entoava o poema, enquanto um homem de meia-idade a acompanhava dedilhando o violão. Sobre esse enfoque, o conceito de *performance*, na perspectiva de Paul Zumthor (1997), enriquece a discussão. Segundo ele, na comunicação poética, há

sempre a presença de um corpo. Em outras palavras, a existência de um intérprete e um ouvinte, o que também requer aspectos de tempo, espaço e lugar.

Dessa maneira, a sua transmissão, independentemente da versão escolhida, será realizada por meio de alguém que utilize a voz viva e gestos – sorrisos e palma –, enquanto a recepção se dará pela visão e audição do(s) ouvinte(s). Portanto, às vezes, em ocasiões que o intérprete não disponha de um instrumento para musicalizar o texto oral, a *performance* existirá até mesmo num gesto mudo ou um olhar, assegurando assim a consistência, o encantamento de sua transmissão.

Em se tratando do aporte instrumental do texto oral, Maria de Fátima Batista (2005) considera este um costume antigo, em que eram utilizadas a lira e a flauta. Não obstante o desuso, a musicalização permaneceu conservada na memória coletiva. Nessa linha de raciocínio, infere-se que a musicalização do poema *AFT* foi decisiva para sua transposição ao tempo desde o período colonial. Além disso, de acordo com Luís da Câmara Cascudo (1984, p. 168), a existência de versões variadas do mesmo poema justifica-se pelo fato da literatura oral ser “uma força obscura e poderosa, fazendo a transmissão, pela oralidade, de geração a geração”.

Acrescenta-se, como afirma Zumthor (1997), que a voz é nômade, por isso ao contrário da escrita que é fixa, ultrapassa fronteiras. E pode-se considerar o contexto entre transmissor e público, na oralidade, ter o objetivo de “gerar o prazer” como nos esclarece Edil Silva Costa (2001), sentimento presente na leitura da personagem Thia, do filósofo francês Denis Diderot, idealizada em conformidade com a ótica iluminista de ver o mundo.

#### **4 Supplément au Voyage de Bougainville**

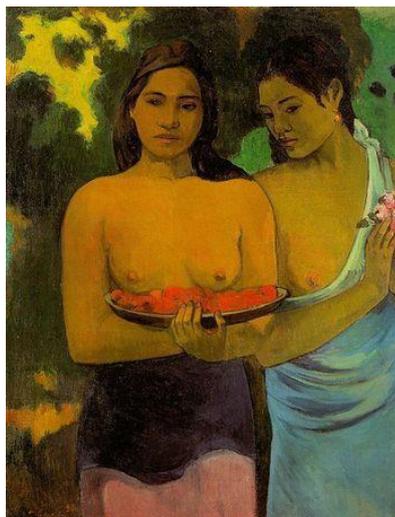


Figura 3: Paul Gauguin. Duas taitianas (1899), 94 cm x 72 cm, óleo sobre tela. Metropolitan Museum of Art New York.

Não há como negar o empenho da filosofia das Luzes, no século XVIII, em conquistar o reconhecimento da diversidade humana e a garantia democrática de direitos comuns a todos. As questões de autonomia, desígnio humano das ações e a universalidade, que são as bases desse projeto, permanecem atuais. Esse modelo libertário efetiva-se também como condição para que a humanidade alcançasse as habilidades de questionar, criticar e duvidar das coisas.

A emancipação alcançada exige a necessidade dos homens se desvencilharem da tutela religiosa baseada no sobrenatural. Logo, não há como estranhar que a religião tenha sido um dos segmentos sociais mais criticado nesse período para promover o mérito humano de decisão sobre sua própria vida, já que sem isso a sociedade e os homens continuariam submissos a preceitos sem comprovação nenhuma, ancorados na fé e tradição.

Um dos resultados desse período foi o projeto de tradução e publicação da *Cyclopaedia* (1728)<sup>6</sup>, o dicionário do inglês Ephraim Chambers. Tal empreendimento, que durou mais de 20 anos de trabalho, foi realizado por Denis Diderot (1713-1784) sob a codireção de Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783). Sobre esta questão, Marisa Cunha (2010, p. 2) ressalta, que “viam-se diante da oportunidade de combater as superstições e permitir, a todos, o acesso ao conhecimento humano”.

Mediante tamanha audácia, a Enciclopédia foi considerada subversiva pela Igreja e pelo Estado, e teve suas publicações suspensas em 1752 e 1758. O projeto foi

---

<sup>6</sup> Título completo e traduzido para o português: *Enciclopédia ou Dicionário racionado das ciências, das artes e dos ofícios, para uma sociedade de letrados.*

finalizado, em 1772, após a publicação do total de 36 volumes com ilustrações. Apesar da decepção<sup>7</sup> de Diderot com o resultado do tempo investido na tradução, sua produção filosófica não se limitou nesta atividade. Ele escreveu outras obras, algumas até mesmo em conciliação com a tradução, que lhe renderam perseguições e a prisão<sup>8</sup>, em 1749.

Semelhante a Rousseau, Diderot tem estudos reconhecidos pela crítica literária em que evidencia e tributa louvores ao modelo de vida no estado da natureza. Segundo a apresentação de Néelson Jahr Garcia para a obra *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1999), de Rousseau, advêm das teorias desses filósofos a luta pela vida, a liberdade e o amor à natureza. Uma vez que com base em análises criteriosas, sugerem a demolição das amarras, as marcas de ferro que prendem o ser humano ao jugo da sociedade civilizada. Sendo assim, o primeiro sugere que seus compatriotas vivessem corrompidos, e para o segundo, estariam em contradição consigo mesmo, assunto que será discutido doravante.

O *SBV* é fruto de uma análise minuciosa acerca da *Voyage autour du monde*, relato de invasão e apropriação da ilha taitiana pelo poderio de Louis-Antoine de Bougainville (1729-1814), em 1768. Trata-se de uma obra póstuma, escrita em 1772, mas que só alcançou publicação somente em 1796. Ela retoma a tradição literária francesa de tematizar povos em plena harmonia com a mãe natureza, a exemplo do índio brasileiro, bastante estimado ao longo dos cinco séculos de invasão do Brasil. Tal herança revela-se no fato do escritor francês olhar a si mesmo em comparação com o Outro, a fim de absorver as lições que eventualmente pudessem lhe dar.

Conforme Sylviane Albertan-Coppola (2002), o elogio à pureza e liberdade do nativo taitiano na obra contribui para difundir a figura do *bon sauvage*, mas o enfoque político que empreende não abre espaço para as relações amorosas como Diderot o faz no *SBV*. Visto que o seu perfil de homem natural passa por estágios<sup>9</sup> de evolução, e

---

<sup>7</sup> Robert Darnton (1996, p. 23) afirma que “abandonado por D’Alembert, Voltaire e pela maioria dos outros autores que se haviam unido a ele no início da década de 1750, Diderot montou os últimos volumes a esmo. [...] Diderot encerrou-a decepcionado e desiludido. Contemplando o resultado de 25 anos de trabalho, descreve a Enciclopédia como uma monstruosidade, que precisava ser reescrita de ponta a ponta”.

<sup>8</sup> Darnton (1996, p. 20) menciona o fato de Diderot ter passado quatro meses encarcerado no castelo de Vincennes “como punição por sua *Carta sobre os cegos*”. Para Chauí (1979, p. 4), “o sensualismo epistemológico que ela [essa obra] defende foi considerado deletério pela repressão exercida, naquele momento, pelo governo de Luís XV”.

<sup>9</sup> No *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1755), Rousseau elege três estágios de evolução que o homem natural enfrenta. O primeiro é o estado da natureza habitado por homens primitivos, essencialmente bons, isolado uns dos outros, exceto para se reproduzir. O estado intermediário se caracteriza pelas mudanças sofridas nesse estado inicial, como a fabricação de armas, utensílios e habitações, a vida em família, construção de alianças e amizades. Esse período serviu de

aquele que não conhece a disposição sexual vem a ser o verdadeiro “bom selvagem”. Esse protótipo de homem não conhece sentimentos como a inveja, o pudor e a honra. Então, o nativo taitiano difere um pouco da definição de Rousseau, uma vez que este se une a uma companheira e celebra a união.

Levando em consideração este parâmetro, nosso autor constrói uma crítica às sociedades europeias do século XVIII, que para ele seriam antinaturais e hipócritas. Além disso, mapeia os estragos causados pela colonização; aspectos que servem para compreensão do espírito das Luzes. Nesse sentido, o *SBV* apresenta-se na forma de diálogo entre dois personagens anônimos, A e B, que se desenvolve num dia de tempestade, a respeito da *Voyage de Bougainville*. Sendo que, B fica maravilhado com a leitura e tenta compartilhar seu entusiasmo com A.

Esta personagem simularia as dúvidas do leitor em relação aos temas discutidos, quanto à colonização, à moral e à religião, e B seria aquele que critica a sociedade europeia sob a luz dos ideais iluministas. Assim, o diálogo só termina quando os pensamentos alcançam esclarecimento, culminando, simbolicamente, com o fim da tempestade inicial. O texto desenvolvido, em cinco capítulos, é iniciado com os comentários dos personagens A e B sobre a leitura do relato de viagem, quanto aos perigos que o invasor enfrentou no mar até chegar ao Taiti, a prática da antropofagia, a infibulação feminina, e os gigantes patagões.

No segundo capítulo, percebe-se um discurso de crítica à civilização, por meio de um habitante da ilha, idoso de mais de 90 anos, que não aceita a aproximação com o invasor francês, pois acredita que a sua estadia lhes trouxe desgraça, como a paixão que despertavam nas mulheres, a escravidão imposta, as doenças vinculadas ao contato entre europeu e nativo e a matança acometida aos habitantes. Assim, a imagem metafórica representa, além do roubo dos bens e liberdade dos nativos, a racionalização de sua subjetividade numa relação com o europeu, que só lhes renderam a humilhação de sua dignidade.

Segundo Albertan-Coppola, o termo colonialismo não existia ainda quando a obra foi escrita, tendo lugar na língua francesa somente em 1902. No entanto, Diderot evoca o discurso anticolonialista nas palavras deste personagem, que acusa Bougainville de levar o mal ao Taiti. Tudo indica que esse seria um caso de “plágio por antecipação”,

---

ponte ao que viria ser o estado de sociedade civilizada, pervertida, tal qual conhecemos hoje, marcada pela competição e conflito com os semelhantes.

que para François La Lionnais (1973) ocorre, quando alguns autores referem-se a uma ideia já originada no passado, que é anterior a consolidação do conceito/gênero.

No terceiro capítulo, Diderot constrói um diálogo entre um padre francês, tripulante da expedição de Bougainville, entorno de 30 a 35 anos, e Oru, um nativo de mesma idade, que o acolheu em sua casa. No tocante à hospitalidade, chama a atenção o fato dele ser bem recebido, e ainda ser apresentado à mulher e as três filhas do nativo, despidas, para sua inteira disposição sexual.

A pesar dos apelos de Oru, inicialmente, o padre prefere negar as ofertas de passar a primeira noite na companhia de uma ou mais mulheres da casa. De certo, o religioso tentou resistir à tentação pelo agravante de sua condição, mas isso não o impediu de ceder à tentação, como veremos mais adiante. A recusa inicial seria para Diderot como uma absurda contrariedade à natureza humana, de um corpo que estaria acorrentado aos princípios cristãos. Dessa forma, Marilena Chauí (1979) revela que Diderot mostrou os perigos da repressão sexual um século antes dos estudos psicanalistas de Sigmund Freud (1856-1939).

No quarto capítulo, referente à continuação do diálogo entre Oru e o padre francês, é debatida a questão do incesto, que para o nativo é totalmente aceitável, mas pelas regras da França do século XVIII, era considerado pecado de morte na fogueira assim como a fornicação e o adultério, porém, as pessoas não deixavam de fazê-los. É preciso ressaltar, que a sociedade taitiana, descrita por Diderot, não é um lugar no qual tudo é permitido, pois há proibições. No entanto, de acordo com as leis da natureza, a saber, a interdição do sexo com uma mulher que tem relações sexuais improdutivas, quando elas são muito jovens ou muito velhas para procriar, se são estéreas ou estão em período menstrual.

Para Etienne Tassin (1992), Diderot prioriza a questão sexual para apresentar esse modelo de vida do nativo, inteiramente natural. A ênfase dada é que os códigos moral, civil e religioso não são naturais. Referem-se a criações humanas para policiar as suas próprias ações numa sociedade civilizada, mas insuportáveis a todos. Para segui-los, o homem nega a si mesmo, ou seja, abre mão da fruição dos seus desejos e vontades por ver-se na condição de prisioneiro desses códigos. Ao contrário disto, a sociedade taitiana contempla a relação sexual como uma ação física estabelecida pela natureza com a finalidade de suscitar prazer e a reprodução da espécie.

Outro ponto de discussão no *SBV* é o ateísmo, a partir das palavras de Oru, quando indaga sobre a existência de um Deus que está em toda parte e que ninguém vê;

não fala, mas dita as regras de conduta dos homens como boas ou más, e proíbe o sexo antes do casamento. Em contrapartida, a confiança na razão é enaltecida, ao invés dos dogmas religiosos ilógicos.

O último capítulo demonstra as conclusões do autor sobre os temas ora abordados. De modo que, depois da comparação feita, entre o modelo de sociedade natural com a sociedade civilizada, o personagem B conclui que é melhor submeter-se às leis de seu país, a espera de que elas sejam reformadas, do que tentar mudá-las. Isso porque Diderot não faz menção ao retorno para a natureza. Mas aconselha seguir as leis impostas no lugar onde se vive, mesmo que possam ser consideradas opressoras, para não causar desordens sociais.

Assim, o padre francês seria “monge na França, selvagem no Taiti” (CHAUÍ, 1979, p. 349)<sup>10</sup>. Dito de outra forma, em meio à realidade do paraíso taitiano, ele poderia se desvencilhar dos seus costumes europeus e exercitar sua liberdade de escolha. Porém, no retorno à Europa, seria preciso seguir os costumes de seu país para fugir de maiores problemas.

Nesse sentido, Tzvetan Todorov (1993) mostra que Diderot buscaria destruir a moral para o homem viver livre e feliz segundo as leis da natureza humana. Essa ideia nos ajuda a compreender as leis morais e a religião talvez como estorvos no alcance da felicidade, que daria sentido a existência. E nesse ímpeto de ousadia, os temas de amor, submissão e autossuficiência advêm das investidas de quem veio d’além mar.

## **5 As vivências conectadas**

A leitura e a análise de *Iracema*, “A formosa Tapuia” e o *Supplémentau Voyage de Bougainville* possibilitam o “viajar-entre-mundos”, formulado por María Lugones (2008). Isto é, conhecer o “mundo” das protagonistas para perceber-se nelas e amá-las. Partindo desse princípio, extrai-se do fruto da comparação entre as três mulheres nativas, a partir do contato ocorrido com o europeu, tensões criadas e até que ponto cada uma deixou-se conquistar.

## **6 O relacionamento com o europeu**

---

<sup>10</sup> Da edição francesa: “Moine en France, sauvage dans Otaiti” (DIDEROT, 2002, p. 94).

Na trama de *Iracema*, sobressai-se a imagem dos desencontros do amor, visto que a protagonista abandona sua aldeia para viver ao lado de Martim, homem que escolheu amar. E isso, provavelmente, a fez desistir também do seu orgulho quando vai viver com ele no território inimigo (aldeia dos Potiguaras). O que chama a atenção de forma significativa é o seu final trágico, desencadeado pela submissão ao amor.

Embora, inicialmente ela recue um pouco, ao evitar dormir com ele na primeira noite em que passou na aldeia, no passar dos dias, fez o que estava ao seu alcance para desfrutar desse sentimento intensamente, como argumenta Paulo Franchetti (2006), ao citar as profanações nefastas: o bosque, o segredo da jurema e o corpo virgem consagrado ao deus indígena.

A relevância do argumento de Franchetti é pertinente ao demonstrar que as falhas cometidas por Iracema estariam de acordo com o ideal romântico. Todas as suas ações são justificadas pelo amor, motivadas por causa do deslumbre ao ver Martim perdido na mata próximo à sua aldeia.

Por impulso imediato, ela o fere com uma flechada, mas brevemente se arrepende, decretando a paz. A índia enfrenta a situação da forma que lhe apraz, age em conformidade com o coração ao invés de alimentar o medo que a novidade lhe causou de início. A maneira de chegar a essa conclusão é o fato de tê-lo confundido com um farsante ou mau espírito.

Ressalta-se que seu sentimento é servil, mas a amizade de outra personagem também é. Poti, índio potiguara, mostrou sinais de submissão não só com a amizade, mas ao aceitar ser batizado, o que simboliza a renúncia das tradições de sua etnia. Entretanto, a adesão maior na obra pela postura sujeitada é encontrada mesmo em Iracema. Várias vezes, ela dirige-se à Martim por “senhor”, enquanto se autodeclara “escrava”, que tudo faz por ele:

Deseja abrigá-lo contra todo perigo, recolhê-lo em si como um asilo impenetrável. Acompanhando o pensamento, seus braços cingiam a cabeça do guerreiro e a apertavam ao seio. Mas quando passou a alegria de o ver salvo dos perigos da noite, entrou-a mais viva inquietação, com a lembrança dos novos perigos que iam surgir.

– O amor de Iracema é como o vento dos areais: mata a flor das árvores, suspirou a virgem.

E afastou-se lentamente. (ALENCAR, 1997, p.27)

A denúncia do desassossego de Iracema motivado pelo amor ao português dá-se no emaranhado de compaixão por vê-lo sempre ameaçado. Ainda assim, ela aceita a dor provocada sem nenhuma hesitação.

O parecer de Bosi (1992) é ainda mais perspicaz: ela age como se cumprisse o seu destino no mundo. E Alencar deixa claro que a índia sabe sobre os riscos que corria por nutrir seus sentimentos; uma possível morte física está à espreita, e é inevitável no final do livro. Apesar disso, entrega-se completamente ao “guerreiro branco”, sem oscilar em abandonar a família, crenças e costumes.

Iracema não o enfrenta diante das circunstâncias nocivas, tão pouco desiste dele, e ainda o responsabiliza por cada momento de alegria. Em suma, “como a ostra que não deixa o rochedo, ainda depois de morta, assim é Iracema junto ao seu esposo” (ALENCAR, 1997, p. 64). Sendo a seu ver, um amor para além da vida.

No que se refere à análise de *AFT*, observa-se a existência do confronto entre valores distintos, adquiridos por intermédio da maneira europeia de viver frente à realidade junto à natureza brasileira. A diferença cultural encontrada resultaria, então, na recusa da índia a todas investidas do europeu, cuja nacionalidade é omitida. Como se observa, ele lhe oferece riquezas materiais, e até a promessa de alimentação diferenciada, roupas novas e sofisticadas.

Obviamente, que sua intenção vai muito além disso. Há uma tentativa em fazê-la pensar que sua realidade é inferior à dele para que negasse a própria indianidade, com estilo de vida cristalizado nas tradições cotidianas, pautada na realização dos trabalhos de “roça”, andar descalça e beber na cuia (LIMA, 1977, p. 411-412). As inovações propostas, a saber, engenho, criado e riqueza ofertadas pelo estrangeiro, talvez não tivessem sentido em meio a sua realidade local, e o reconhecimento foi imediato. Ela não se envolve com ele e nem sofre o processo de aculturação.

Diante disso, é bem provável que o europeu não reconheça os valores da mulher que deseja. A pesar de considerá-la formosa, desvaloriza o lugar onde vive ao tachar as matas de sombrias, frias, feias e tristes, portanto, “perigosas” (LIMA, 1977, p. 411) demais para abrigar alguém, sobretudo, o próprio. A sensação é de que não há interesse na construção de uma vida a dois no universo da Tapuia. Ele nem ao menos preocupou-se com o fato de um possível êxodo pudesse ferir os princípios dela e roubar-lhe a alegria, como aconteceu a Iracema.

A motivação em rejeitar todas as propostas dele e, inclusive, a veneração de sua insistência, sem dúvidas, mostra os esforços empreendidos pelo estrangeiro em tentar persuadir a protagonista até ser dominada pelo amor ou proposta de riqueza. Porém, mesmo enfrentando situações difíceis, na luta diária para manter-se em vida no sertão, a Tapuia decididamente o recusa.

Assim, ela não ambiciona o encontro com alguém que lhe proporcione mimos, como percebemos na citação:

Se fosses comigo, pra minha cidade  
Serias, tapuia, decerto feliz  
Sapatos de couro, vestidos de seda  
Adereços de ouro não são cousas ruins  
Não quero carinho, teu ouro é falso  
Meus pés não se estragam por viver descalço  
Abasta, tapuia, não digas mais nada  
Não tenho maldade, não fiques zangada  
Passando o trabalho, serviço de roça  
Podendo tão moça morar na cidade  
Não quero carinho onde se nasce  
Deus manda que a vida contente se passe. (LIMA,1977, p. 411-412)

Sabemos que havia a possibilidade de ela se sentir mais atraente e realizada ou ter a segurança de deixar o lugar onde nasceu para encontrar uma melhoria de vida. Entretanto, essas mudanças atingiriam brutalmente seu vínculo com as tradições tribais e o hábito em ter uma vida simples junto aos seus familiares e afins.

Assim, diante das investidas do europeu, ela precisaria decidir pelo êxodo ou não. A opção foi negar os carinhos, as riquezas, o conforto, regalias e, principalmente, o parceiro de conversa para continuar a viver feliz de acordo com o próprio modo de vida. Parafrazeando-a, nada mais precisava para viver no sertão. Afinal, o novo nem sempre se faz aceitável, e aqui foi visto com certo estranhamento:

Em *SBV*, o relacionamento de Thia com o padre francês acontecido nos dias de estadia em sua casa a convite do pai, ao contrário do ocorrido com Iracema e semelhante à história da Tapuia, está isento de atração recíproca. A agradável aparência física dele – ela o considera mais atrativo do que os jovens taitianos –, a retórica contundente ou a questão da novidade não foram suficientes para que ela o visse como uma ameaça aos seus sentimentos.

Contudo, deve-se acrescentar que Thia vive numa crise existencial por sentir-se humilhada pelas duas irmãs, Asto e Palli, que lhe afligiam zombaria pelo único fato dela ainda não ter sido mãe. Provavelmente houvesse quem a desejasse, mas ela resguardava-se para o homem que pudesse livrá-la do sofrimento de perceber-se improdutiva. Nesse caso, o escolhido não deveria ser taitiano, pois havia expectativas maiores no europeu, a saber, o objetivo de garantir sua honra familiar, em referência a sua fertilidade.

Condição esta que, no momento, valeria mais do que qualquer sentimento, já que não lhe tiraria do estado de solidão por não ter seu sonho realizado. Aproximaria mais de uma solidão compartilhada a dois. E ela não seria “salva” apenas se encontrasse alguém que lhe acompanhasse na vida, mas um filho viria com a expectativa de mudança, que por sua vez lhe proporcionaria um recomeço. Ela não mais se sentiria desprezada. Então, não haveria motivo maior para Thia do que lutar para aproximar-se do europeu como fez ao lançar-se aos seus pés implorando uma noite promissora ao seu lado.

Tal atmosfera não estaria voltada, puramente, ao deleite, felicidade momentânea, mas a favor de um ideal que lhe proporcionaria laços eternos. Nesse aspecto, o perfil de Thia se difere um pouco das demais protagonistas por representar a força de uma mulher que luta por seu ideal, ultrapassa as barreiras da vergonha e não espera que o homem ideal/amor vá ao seu encontro, corre em sua direção e se ajoelha. Mas não se apaixona como dita as regras românticas, apenas o seduz a sua maneira para alcançar o filho tão chorado e desejado.

## **7 A maternidade**

Falar da maternidade em *Iracema* implica mencionar que Moacir, significa “nascido da dor, do sofrimento”. Isso porque a índia tem a criança num momento que se encontrava debilitada, física e emocionalmente. A causa principal de seu estado clínico pode ser merecida à ausência do esposo que foi lutar contra outra etnia inimiga (Tupinambás).

Depois de sua partida, ela esteve solitária por um longo período e sabia que o retorno poderia ser impossível. No capítulo XVIII, observa-se que Iracema também acredita na possibilidade dele não ter realmente se esquecido da “virgem branca” deixada em Portugal. Nas profundezas do seu íntimo, ela percebeu que não seria mais feliz ao seu lado, e quando desse à luz ao seu filho, morreria. Dessa maneira, o caminho dele estaria livre, e não mais preso à “terra estrangeira”.

Essa conjuntura desgastante lhe impossibilitou até de alimentar-se e, conseqüentemente, estancou o líquido precioso para amamentar seu filho, o que foi amenizado, num primeiro momento, com a ideia de uma cachorra nutri-lo. Sem forças e ânimo suficientes de lutar pela vida, Iracema morre pouco tempo depois do nascimento

de Moacir, pois só os olhos de Martim poderiam “apagar a sombra em seu rosto” (ALENCAR, 1997, p.77).

Mas, antes de desfalecer, afirma jamais deixar de amá-lo, nem mesmo por causa da morte. Se atentarmos para o que diz o filósofo francês Roland Barthes, na obra *Fragmentos de um discurso amoroso* (2000, p. 86), é possível rever tal pensamento: “Como termina um amor? – O quê? Termina? Em suma ninguém – exceto os outros – nunca sabe disso; uma espécie de inocência mascara o fim dessa coisa concebida, afirmada, vivida como se fosse eterna”. Assim, ao questionar o término do amor, uma vez que para ele só os outros podem detectar se esse sentimento realmente acabou, o pensamento de Iracema seria ilusório.

Conforme já mencionado, a questão da gravidez é peça-chave na trajetória de Thia, que vê na passagem do europeu em sua casa a chance de mudar o curso de sua história. O curioso é que não se apaixona por ele, nem abandona o meio onde vive. Ela o via, tão somente, como o possível pai de um filho seu:

Estrangeiro, honesto estrangeiro, não me repilas! Torna-me mãe, faze-me um filho que um dia eu possa passear pela mão, ao meu lado, no Taiti; que seja dentro de nove meses preso ao meu seio; do qual eu me sinta orgulhosa. (CHAUÍ, 1979, p. 315)<sup>11</sup>

Verifica-se, que a história gira em torno de um relacionamento como meio de se tornar mãe. Se isso acontece ou não, Diderot não nos esclarece. Cita, porém, o arrependimento do padre após ter cedido à tentação.

Ao contrário de Iracema, Thia não permite que se entregue a ele seja decisivo para ter o coração conquistado. Além de vê-lo com o mesmo grau de igualdade, a narrativa não mostra que ela tenha se apaixonado. Até mesmo quando diz que seria mais afortunada com ele do que ao lado de qualquer jovem taitiano, vale-se do interesse primordial de ter um filho e nada mais.

A Tapuia foi até mais intolerante com o europeu ao tentar de todas as formas não fazer avançar a conversa que ele insiste em continuar fazendo-o acreditar que não precisa de carinho. Assim, pelo fato dela ter o negado incansavelmente, mesmo sabendo das vantagens que ficar ao seu lado poderia lhe proporcionar, pode-se imaginar que ela nem cogitou a ideia de ter um filho miscigenado.

---

<sup>11</sup> Edição francesa: *Étranger, honnête étranger, ne me rebute pas; rend-mois mère: fais-moi un enfant que je puisse un jour promener par la main, à côté de moi, dans Otaiti, qu'on voie dans neuf mois attaché à mon sein, dont je sois fière.* [...] (DIDEROT, 2002, p. 51). Tradução de Marilena Chauí.

Naturalmente, há um desejo de obtenção da independência por parte dela para viver com o fruto do seu trabalho mesmo que fosse algo desgastante, alimentar-se de acordo com as suas condições e usar roupas simples. Vale ressaltar o fato dessas opções não diminuírem sua identidade feminina, o que é provável quando o rapaz a chama de formosa e oferece-lhe o mundo.

O anseio de não subalternidade proposto por Tapuia e Thia é admirável ao estigmatizar o tabu literário das índias serem apresentadas como “presas” fáceis ao colonizador. Porque sendo de origem europeia, poderia sempre dominá-las, enquanto, agiriam como boas selvagens. Talvez elas aceitassem as investidas dele e se tornassem donas de casa, com o perfil universal de mãe. Contudo, permitiram-se ser mais do que isso.

## **8 Autossuficiência como escolha**

Percebe-se que as posturas das três protagonistas nessa análise comparativa apresentam aproximações e distanciamentos. Porém, convém ressaltar que um ponto em comum entre elas é fato de serem mulheres e precisarem agir em relação ao relacionamento amoroso. Todavia, a versão universal feminina de cuidadora – “bela, recatada e do lar”<sup>12</sup> – sem força de expressão, em detrimento do poder de decidir dado aos homens, não foi aderido por Tapuia e Thia.

Efetivamente, Iracema representa uma parte das mulheres que desmerecem suas outras possíveis identidades mostrando-se submissas ao amor. Dito isto, o ser mulher é individual, apesar de apresentarem várias identidades. Dessa forma, podem ser mães, casadas ou solteiras e ainda trabalhar; serem “supermulheres” como preferem as Juliana Eugênia Caixeta e Silvine Barba (2004).

Como consequência, contrariaram a tradição e obrigatoriedade de que mulher deve se casar. Esse modelo implica disponibilizar tempo e energia no encontro de alguém que seria sua outra metade e daria sentido à sua existência. Assim, continuamos ouvindo a frase: “Só é feliz quem conseguir encontrar o seu par”. Mas resta saber se verdadeiramente uma mulher precisa de um vínculo com um representante do sexo oposto para encontrar a felicidade. E é nesse aspecto que Tapuia e Thia continuam a encantar, por enriquecer o debate.

---

<sup>12</sup> Expressão utilizada pela revista *Veja* para designar Marcela Temer, esposa do então presidente da República do Brasil Michel Temer, que gerou polêmica nas redes sociais, em 2016.

Outro ponto a ser levado em consideração é que o enfoque de negação ao europeu, não torna as mulheres egoístas, aparentando a incapacidade de amá-los. Deve-se observar que talvez tenha sido uma questão de escolha contra o medo de se tornarem-se suas dependentes, já que não lhe confiaram os sentimentos. O novo poderia desestabilizar suas vidas, postura que contrapõe a de Iracema, mulher que se lançou à sorte de quem ama sem se proteger das consequências.

Partindo do princípio de que Tapuia e Thia suportaram os riscos com o europeu, demonstraram também uma atitude de enfrentamento. Sendo a primeira que se portou de maneira autêntica, a segunda manteve-se em mesmo grau de igualdade. Não houve, portanto, redenção à dominação do amor, quem sabe pela vontade de continuarem vivendo em liberdade, sem ser cativa.

A negação das duas índias ao estrangeiro mostra que antes de se prenderem ao amor e até mesmo se sentirem dominadas por ele, elas almejam ser livres e independentes no lugar onde nasceram. E Iracema prefere negar a si mesmo em razão do amor, sem nenhum arrependimento aparente.

### **O porto seguro**

A análise descrita leva-nos a constatar que a trajetória das nossas personagens inserem-nas como mulheres autoras do seu próprio destino. Ambas tiveram a oportunidade de aproximação com o europeu, mas cada uma escolheu para si o que lhe parecia melhor com vistas ao alcance da felicidade.

Devemos considerar que Iracema lutou para encontrar seu lugar no mundo ao lado de Martim, ao tempo em que Tapuia e Thia precisaram enfrentar o europeu não só enquanto representante do sexo oposto, mas o prenúncio do mal que estaria por vir: a imposição de uma cultura velada em formas de dominação.

Nada poderia roubar-lhes a independência alcançada, nem mesmo a proposta de amor. As decisões tomadas por essas mulheres nativas permanecem, com efeito, atualizadas nos dilemas de outras mulheres que também decidem sobre sua própria vida, no ato de se apaixonar, recuar, ser mãe, dona de casa, amante.

Se optarem pela mudança radical de suas vidas ou não, cabe a elas enfrentarem as intempéries. Ora, o que mais importa na vida, além do encontro com a felicidade? Essa é a lição que as três nativas em estudo fazem ecoar por meio de sua voz, com suas vivências conectadas e suas lições. Assim, nossa viagem encontra seu porto seguro.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTAN-COPPOLA, Sylviane. **Profil bac**: supplément au voyage de Bougainville. Paris: Hatier, 2002.
- ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ática, 1997.
- ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira - Instinto de nacionalidade”. In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Marcia Valeria Martínez de Aguiar. Rio de Janeiro: Livraria Fancisco Alves Editora, 2000.
- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. O discurso oral do romancista. Pernambuco: **Revista de Letras**, n.27, vol.1/2, jan/dez 2005.
- BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: indianismo de Alencar. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRITTO, Tarsilla Couto et al. O avesso do direito à literatura: por uma definição de literatura indígena. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 53, jan./abr. 2018.
- CAIXETA, Juliana Eugênia et al. **Identidade feminina**: um conceito complexo. Brasília: Paidéia, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Itatiaia, 1984.
- CHAUÍ, Marilena de Souza *et al.* **Os pensadores Denis Diderot**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- COSTA, Edil Silva. A leitura como performance: a lição de Paul Zumthor. **Revista Galáxia**. n.1, 2001.
- COSTA, Tony Leão da. Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbo no Pará. Uberlândia: **ArtCultura**, v. 12, n. 20, jan.-jun. 2010.
- COUTINHO, Afrânio *et al.* **A literatura no Brasil**: era romântica. São Paulo: Global, 2004.
- CUNHA, Marisa Ortegoza. Notas sobre a Enciclopédia (século XVIII). **Seminários de Estudos em Epistemologia e Didática (SEED-FEUSP)**. Ano XIV. USP, 2010.
- DARNTON, ROBERT. **O iluminismo como negócio: história da publicação da Enciclopédia (1775-1800)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DIDEROT, Denis. **Le supplément au voyage de Bougainville**. France: Folio Classique, 2002.

FIGUEIREDO, Eurídice. “Representações do indígena na literatura brasileira”. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FRANCHETTI, Paulo. **Iracema**: lenda do Ceará. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. SOVIK, Liv (Org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo horizonte: Editora UFMG, 2003.

LIMA, Jackson Costa. **O folclore em Sergipe: romanceiro**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1977.

LIONNAIS, François. La LiPo. Le premier manifeste. In: OULIPO. **La Littérature potentielle**. Paris: Gallimard, 1973.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**. Bogotá - Colombia, n. 9, julio-diciembre, 2008.

MONTEIRO, John. **Tupis, Tapuias e historiadores**: estudos de história indígenas e do Indigenismo. Tese apresentada para o Concurso de Livre Docência, UNICAMP. Área de Etnologia, Subárea História indígena e Indigenismo. Campinas: 2001.

RICCI, Magda. Cabanagem, cidadania e identidade revolucionária: o problema do patriotismo na Amazônia entre 1835 e 1840. **Tempo**. 2007, vol.11, n. 22.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução de Maria Ermantina São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SALLES, Vicente. **A Tapuia, um caso de irradiação cultural**. Brasília: Micro edição do autor, 2010.

SILVA, Jackson da. **O folclore em Sergipe**: 1. Romanceiro. Rio de Janeiro: Livraria Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.

TASSIN, Etienne. **Denis Diderot, Supplément au voyage de Bougainville et autres œuvres morales**. Paris. Presses Pocket, Coll. Agora, 1992

TODOROV, Tzvetan. **Nós e os outros**: a reflexão francesa sobre a diversidade humana. Tradução de Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

[Recebido: 30 abr. 2018 – Aceito: 06 set. 2018]

## ENCONTROS E DESENCONTROS NAS OBRAS DE FERDINAND DENIS E JOSÉ DE ALENCAR

Francisco Humberlan Arruda de Oliveira<sup>1</sup>  
Katia Aily Franco de Camargo<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste trabalho, pretendemos explorar a literatura de viagem sobre o Brasil do início do século XIX, no intuito de evidenciar similitudes e diferenças entre as obras *Os Maxacalis* e *O Guarani*, do francês Ferdinand Denis e do brasileiro José de Alencar, respectivamente. A escrita de Denis realiza uma influência fundamental no chamado romance indianista do Brasil; será ele que lançará a ideia de um trabalho literário com elementos locais da natureza. Alencar será responsável por desenvolver esse aspecto de identidade nacional, que vai além da literatura, e tomará *Os Maxacalis* como uma de suas referências. Todavia, guardará também desencontros em relação aos relatos de viagens anteriores, especialmente na figura do índio, pois este se mostra mais submisso e aberto à cultura do colonizador, enquanto o índio de Denis se revela mais subjetivo e avesso ao europeu. Assim, a imagem do índio submisso à cultura e à religião do colonizador constituiria uma dialética da colonização? Seria possível ligar essa imagem de índio derrotado ao romantismo e ao mito fundador da identidade? Que estereótipos poderíamos observar a partir desse quadro, de uso de elementos locais ou da reinserção do índio na cultura brasileira pelo olhar do estrangeiro? São indagações que objetivamos responder neste artigo evidenciando os encontros e desencontros entre as duas obras supracitadas a partir da abordagem de determinados pontos: o índio, as representações de identidade e a ideologia. Usaremos aqui como aporte teórico Bruyas (1979), Bosi (1992) e Gannier (2001).

**Palavras-chave:** Identidade. Literatura de viagem. O Guarani. Os Maxacalis.

**ABSTRACT:** Considering the scope of Travel Writing in Brazil in the beginning of the nineteenth century, this study aims to demonstrate similarities and differences between *Os Maxacalis*, written by Ferdinand Denis and *O Guarani*, by José de Alencar. Denis' style of writing wielded a fundamental contribution to the Brazilian Indianist Novel as the author introduced the idea of using local elements of nature in a literary work. Although Alencar also explored this aspect of national identity, considering *Os Maxacalis* as one of his references, his vision showed divergences concerning previous travel writings, especially those related to the indian figure. While the indian proposed by Alencar is submissive and tolerant of the colonizer culture, the indian version presented by Denis is reflexive and reluctant to the Europeans. The similarities and differences found in both works raised important questions which were answered based in elements such as the indian figure, identity representation and ideology: (1) would the indian image submissive to the culture and religion constitute a dialectic of colonization? (2) is it possible to connect the image of a defeated indian to Romanticism and the founding myth of identity? (3) what stereotypes are possible to be observed by using local elements or the reinsertion of the indian into Brazilian culture? At last, a theoretical background of Bruyas (1979), Bosi (1992) and Gannier (2001) was used in this research.

**Keywords:** Identity. Travel Writing. O Guarani. Os Maxacalis.

### 1 Introdução

---

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos da Linguagem, área Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Bolsista da CAPES. E-mail: arrudace@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Doutorado em Letras (Língua e Literatura Francesa) pela Universidade de São Paulo (2005). Pós-doutorado em Ciência da Literatura pela UFRJ e pela Université de Saint-Quentin de Yvelines (2012). Atualmente é professora associada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: kafcamargo@gmail.com

Os relatos de viagem são considerados por determinados teóricos, Gannier (2001) e Machado e Pageaux (2001), um dos gêneros mais elásticos na literatura devido a sua forma bastante variável e seu caráter individual. Pautada em observações, quase sempre provenientes de aventuras em terras desconhecidas, a literatura de viagem é vista sob um olhar duvidoso e hostil quanto a sua legitimidade literária e, em muitos casos, histórica.

Essa visão que insiste em separar os relatos de viagem das *altas* literaturas tem sua origem numa característica peculiar da escrita dos viajantes: por ser um gênero individualizado, a questão da forma – poderíamos dizer estética – é secundarizada. Isso não quer dizer que seja menor ou desimportante, mas fica, a princípio, em segundo plano devido a um trabalho mais rudimentar com a escrita, o que será aperfeiçoado com os viajantes posteriores e bem acolhido pelo gênero literário em sua capacidade de adequação.

Tous les cas de figure existents, ce qui rend aléatoire la définition de la littérature de Voyage comme genre littéraire clairement individualisé. La question d'une forme strictement définie est secondaire. Les relations de Voyage sont souvent reléguées au rang de "**paralittérature**", de "**sous-littérature**", parce que cette question de la forme, précisément, est traitée de manière inégale. (GANNIER, 2001, p. 5, grifo nosso)<sup>3</sup>

Note-se o tom depreciativo que é atribuído aos relatos de viagem pelo fato de a forma ser menos lapidada. Mais que isso, ao ganhar a alcunha de "paralittérature" ou "sous-littérature" abre-se um espaço entre a produção dita canônica, portanto valorizada e reconhecida socialmente, e uma outra, marginalizada e sem valor estético. Não haveria um trabalho com a linguagem na escrita dos viajantes?

A resposta à indagação é afirmativa, pois a literatura de viagem segue critérios – forma – definidos e referenciados socialmente por escritores. De escrita subjetiva, as categorias de tempo e espaço vão se impor mais fortemente nessa narrativa que em outros gêneros literários. Percebemos isso como uma característica comum – um encontro, portanto – na escrita de Ferdinand Denis e José de Alencar.

Como se trata de um gênero maleável, há uma variação constante em torno da forma do relato, em que pode ser proposto, por exemplo, uma contação de fatos,

---

<sup>3</sup> "Em todos os casos existentes, o que torna aleatória a definição de literatura de viagem como gênero literário claramente individualizado. A questão de uma forma definida com rigor é secundária. As narrativas de viagem são sempre relegadas ao status de "para-literatura", de "subliteratura", pois essa questão da forma, especificamente, é tratada de maneira desigual" (tradução nossa).

supostamente, reais – por causa do escritor que atesta o que viu – ou próprios da mente criativa, que confirma a veracidade do relato por meio do uso imaginativo da escrita. Diante disso, a literatura de viagem não fica restrita a uma estética específica, ela vale-se de diversas formas de outros gêneros, num verdadeiro processo de intergenericidade, porém sem perder sua singularidade literária: a circulação de esquemas retóricos.

Outro ponto, para além da forma, que contribui para uma má recepção dos relatos no rol dos gêneros literários, é a dicotomia *verdadeiro x falso* para aonde é lançada a literatura de viagem. Na visão aristotélica “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; e, sim o de representar o que poderia acontecer” (ARISTÓTELES, 1984, p. 249). Entender essa diferença é fundamental para se avançar nos estudos de relatos de viagem e não confundi-los como testemunhos históricos.

Note-se que quando Aristóteles chama a atenção para “representar o que poderia acontecer”, ele nos mostra um processo que passa por apresentar a realidade de forma não coincidente com a realidade referencial, em outras palavras, é um ato de imitação criativa e poética da realidade, porém extraindo as possibilidades não realizadas. Neste sentido, entendemos que o termo *re-apresentar* deixa mais explícito a ideia que queremos evidenciar aqui: recriar a realidade, o posto.

Se entendermos que a função da poesia – da literatura – é de recriar a realidade referencial, e não de copiá-la, deixa de haver motivos para tomar os relatos de viagem como falsos ou verdadeiros, a não ser que nos apropriemos da escrita do viajante como um documento histórico, em que o compromisso com a veracidade dos fatos é condição essencial para sua aceitação, como bem deixa claro o próprio Aristóteles (1984, p. 249): “com efeito não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder”.

Partindo dessas premissas, em que temos um gênero literário heterogêneo e, ao mesmo tempo, com características marcantes que serão seguidas por diversos escritores viajantes (ou viajantes escritores); entendendo-o como literatura, portanto, distante de binários como verdadeiro e falso, o que não significa que estamos a tratar de textos falsos, mas sim verossímeis; e conjugando elementos inerentes ao texto literário – como a ideologia – com àqueles próprios do relato de viagem do início do século XIX – índio e a identidade – propomos analisar aqui *Os Maxacalis* e *O Guarani*.

Escolhemos essas duas obras por dois motivos: i) Ferdinand Denis, por meio de sua escrita, lança as bases para que escritores brasileiros possam inspirar-se na *cor local*

criando, com isso, uma nova literatura de características próprias; ii) José de Alencar é o expoente no romantismo brasileiro quando o assunto é cor local e identidade literária e cultural, portanto, é importante salientar as semelhanças e diferenças entre as letras de Denis e Alencar. Passemos aos encontros entre as obras.

## 2 Encontros

O que chamamos de literatura de viagem, segundo Gannier (2001), realiza-se sob diversas formas que vão desde os relatos de aventuras vivenciadas até àqueles que são frutos da imaginação criativa, o *escrever do quarto*<sup>4</sup>. Contudo, nesse amplo espaço de maneiras distintas de realizar relatos e com fronteiras tênues entre os gêneros, os escritos dos viajantes seguem características comuns que se mostram na escolha do tema, no papel do leitor, no uso da sequência descritiva, na opção pelo narrador homodiegético, entre outros aspectos. Para efeito de análise, neste trabalho, trataremos da caracterização da ideologia, da identidade e do índio. Começemos por este.

Se há um aspecto peculiar nos relatos de viagem sobre o Brasil do século XIX é a figura indígena, tratada de uma forma mais ou menos homogênea no que tange a sua condição de *selvagem* e bastante controvertida na caracterização física e de seus costumes. Quem vai exemplificar isso é Ferdinand Denis, que esteve no Rio de Janeiro e na Bahia entre os anos de 1816 e 1819, regressando à Paris nos meses iniciais de 1820. O jovem francês buscava, além de aventuras, riqueza nos trópicos (BRUYAS, 1979).

Não obtendo sucesso na empreitada exploratória do ouro, retorna à França e publica, somente em 1824, *Scènes de la Nature sous les Tropiques*. Será nesta obra que encontraremos a novela *Os Maxacalis* que versa sobre o romance impossível entre o índio Kumuraí e a filha do ouvidor português, Helena. Kumuraí é um índio da tribo maxacali, educado, em parte, pela cultura do colonizador, pois fora entregue, quando criança, a um administrador da província, entretanto, após a morte do seu protetor decide voltar à floresta, pois se sente deslocado na costa marítima.

Aqui já podemos fazer os primeiros apontamentos de encontros entre o índio de Denis e o de Alencar. Em *O Guarani*, Peri conserva uma paixão por Cecília, a filha do

---

<sup>4</sup> V. *Voyage autor de ma chambre*, de Xavier de Maistre, lançada em 1794. O livro mostra a possibilidade de realizar grandes viagens por meio da imaginação, portanto, sem a necessidade de sair do quarto. Podemos inferir que há uma ironia de Maistre aos relatos que envolvem aventuras e deslocamentos.

fidalgo português, D. Antônio de Mariz. A sequência das duas novelas está em torno dessas relações entre o selvagem e o civilizado ou entre colonizado e colonizador. Por mais que haja níveis de consciência diferentes entre Kumuraí e Peri quanto aos seus sentimentos; Peri tem uma verdadeira devoção – quase que religiosa – por Cecília, enquanto Kumuraí deixa claro seu desejo de casar e viver com Helena. Ambas figuras indígenas são tocadas pela cultura do colonizador ao ponto de se distanciarem das suas.

Retornei à tribo, reuni todos os anciãos e disse-lhes: Lembrem-se da juventude; que os lugares outrora percorridos apresentem-se à memória, pois prometi riquezas aos estrangeiros e quero conhecer os lugares para onde eu poderia levar meus caçadores. Helena será o prêmio de meu trabalho e inúmeros presentes tornarão minha tribo mais poderosa do que a de outros índios. (DENIS, 1979, p. 19)

No excerto acima fica claro como Kumuraí submete seu povo e sua cultura ao desejo do colonizador. Essa decisão também é paradoxal, pois ao mesmo tempo em que sofre pela exploração da natureza – devido à insistência do colonizador pela prática da agricultura – ele também contribui para a sua destruição retirando suas riquezas naturais.

Em *O Guarani* esse distanciamento da cultura indígena também se apresenta em Peri, que se inicia na sua cega adoração à Cecília e culmina na sua conversão. Nos trechos do diálogo abaixo em que Álvaro relata o momento em que encontrou Peri na floresta com uma onça, as palavras de Cecília resumem bem esse afastamento de Peri da cultura indígena em detrimento dos desejos do colonizador:

- Esquecia-me contar-vos, Sr. D. Antônio, disse ele aproveitando-se de uma pausa, um dos incidentes da nossa viagem.
- Qual? Vejamos, respondeu o fidalgo.
- A coisa de quatro léguas daqui encontramos Peri.
- [...]
- Brincava com uma onça como vós com vosso veadinho, D. Cecília.
- Meu Deus! Exclamou a moça soltando um grito.
- Que tens, menina? Perguntou D. Lauriana.
- É que ele deve estar morto a esta hora, minha mãe.
- Não se perde grande coisa, respondeu a senhora.
- Mas eu serei a causa de sua morte!
- Como assim, minha filha? disse D. Antônio.
- Vede vós, meu pai, respondeu Cecília enxugando as lágrimas que lhe saltavam os olhos; conversa quinta-feira com Isabel, que tem grande medo de onças, e brincando, disse-lhe que desejava ver uma viva!...
- E Peri a foi buscar para satisfazer o teu desejo, replicou o fidalgo rindo. Não há que admirar. Outras têm ele feito. (ALENCAR, 1997, p. 45)

Pelo diálogo acima podemos extrair alguns apontamentos: primeiro, há um deslocamento da figura indígena da floresta, retornando a esta apenas para satisfazer o desejo de sua senhora; segundo, esse regresso provoca instabilidade na natureza, pois se constitui na retirada de elementos da flora e fauna contribuindo para sua degradação; e terceiro, o nativo é descrito como um animal em sua dedicação, porém apresentado, nas palavras de D. Antônio como “um cavalheiro português no corpo de um selvagem!” (ALENCAR, 1997, p. 45), o que não lhe qualifica como nobre, mas serve como alimento para substanciar a posição de vassalo do índio.

Nesses dois exemplos, do Kumuraí, que regressa para a natureza a fim de lhe retirar as riquezas; e de Peri, que vai à floresta para capturar uma onça, demonstram a condição contraditória de submissão do índio. Se por um lado há um sentimento de usurpação da natureza, do outro existe a disposição indígena para legitimar a exploração do seu povo e de suas terras.

Tais fatos se devem a dois pontos: primeiro, é que tanto Kumuraí como Peri, estão inseridos num processo de aculturação, ou seja, passam por uma modificação cultural e de identidade se adaptando a outra cultura ou, ainda, retirando dela aspectos relevantes; segundo, a aculturação reflete o choque entre duas culturas distintas e de diferentes idades, na qual uma será subjugada. Esses dois pontos vão provocar o distanciamento do índio da sua cultura e, em certa medida, o europeu também vai sofrer as consequências dos choques culturais:

A transposição para o Novo Mundo de padrões de comportamento e linguagem deu resultados díspares. À primeira vista, a cultura letrada parece repetir, sem alternativa, o modelo europeu; mas, posta em situação, em face do índio, ela é estimulada, para não dizer constrangida, a inventar. (BOSI, 1992, p. 31)

Kumuraí, conscientemente, escolhe para ele os traços significativos da cultura do colonizador, no caso os cavalos e as armas. De resto, a linguagem nativa será para ele uma forma de reconstruir a dignidade do seu povo, daí não se interessar por aprender a ler na língua do europeu: “Aprendi logo a domar um cavalo e a servir-me das armas; foi tudo o que desejei saber” (DENIS, 1979, p. 12).

Entretanto, Kumuraí assimilará muito mais do que imaginara, pois se tornou cristão, usa vestimentas do homem branco e sua tribo pratica os hábitos do colonizador europeu, como podemos constatar no trecho que segue:

Nossos índios, entretanto, trocaram diversos objetos por aguardente de cana; começaram a beber e logo o acampamento tornou-se palco da mais ruidosa orgia. A todo instante, as mulheres traziam enormes cabaças, cheias de vinho de mandioca; nós as víamos brigar entre si, para decidir quem as ofereceria aos guerreiros; e ouvíamos suas vozes esganiçadas confundirem-se com os sons roucos do maracá. (DENIS, 1979, p. 09)

Peri também usa vestimentas como uma túnica branca, torna-se cristão e aceita de bom agrado as armas. Assim, Peri mistura devoção e desejo no processo de apropriação dos traços culturais do europeu, como exposto no excerto abaixo:

Cecília correu ao seu quarto e trouxe o rico par de pistolas que havia encomendado a Álvaro.

— Olha! Peri não desejava ter umas?

— Muito!

— Pois aqui tens! Tu não as deixarás nunca porque são uma lembrança de Cecília, não é verdade?

— Oh! o sol deixará primeiro a Peri, do que Peri a elas.

— Quando correres algum perigo, lembra-te que Cecília as deu para defenderem e salvarem a tua vida.

— Por que é tua, não é, senhora?

— Sim, porque é minha, e quero que a conserves para mim.

O rosto de Peri irradiava com o sentimento de um gozo imenso, de uma felicidade infinita; meteu as pistolas na cinta de penas e ergueu a cabeça orgulhoso, como um rei que acabasse de receber a unção de Deus. (ALENCAR, 1997, p. 56-57)

Essas assimilações da cultura do outro – do europeu – que leva a um caso de aculturação constituem o saldo do choque entre duas culturas de idades diferentes, que se mostra nas figuras de Peri e Kumuraí. Em ambos, o choque cultural leva ao distanciamento daquilo que outrora era considerado legítimo na cultura indígena devido a um processo constante de desqualificação dos seus traços culturais significativos, como podemos notar na constatação de Kumuraí:

A vizinhança dos portugueses não tardou também a ser funesta; trocavam com eles, peles de tapir e de veado por licores inebriantes que bebiam em excesso. Então, perdiam a cabeça e lutavam cruelmente entre si; os enfeites de que se envaideciam, até então, pareceram-lhes ridículos e eles arrancaram a pena brilhante que outrora usavam no lábio. (DENIS, 1979, p. 10)

A religião é decerto uns dos mecanismos mais fortes no choque entre culturas, ela é a responsável por introduzir a mudança de hábitos e costumes que vai desde a vestimenta até a perda de identidade. Entretanto, os amores não correspondidos de Peri e Kumuraí constituem ponto decisivo para que ambos vivam uma espécie de exílio: o índio de Alencar desaparece no horizonte do rio levando Cecília consigo; em Denis,

Kumuraí retira-se para a floresta após não conseguir casar-se com Helena. Nos dois casos os índios se encaminham para a floresta cumprindo o desejo do colonizador. Portanto, a vida selvagem será o único caminho possível para eles, mesmo não se apresentando naturalmente, mas como exigência de suas “senhoras”.

A título de apontamentos, são estes alguns do que analisamos a respeito do indígena: a aculturação e o choque entre culturas distintas que resultam numa figura contraditória e submissa e, que de forma mais ou menos consciente, consegue se apoderar de alguns traços significativos da cultura do outro, porém isso não elimina a relação de vassalagem dos índios de Denis e de Alencar.

### **3 Desencontros: representações de identidades**

O romance, no Brasil do século XIX, assume a missão de versar sobre as coisas locais e, na construção da verossimilhança, é o nacionalismo literário que permeará as produções romanescas. Ao assumir um papel de programa nacionalista aliado ao recurso estético do gênero, o romance cria um ideal de nação só possível por meio de uma linguagem eficiente (CANDIDO, 2006, p. 431). Entretanto, para prosseguir neste ideal de projeto nacionalista, terá de permear a cor local com o olhar europeu, especialmente devido às influências e modelos estéticos de escrita francesa, como Chateaubriand e Denis.

O nacionalismo literário aborda, sobretudo, a questão da raça no país; e o indianismo será explorado por José de Alencar como um pano de fundo para o enredo romântico-nacionalista. Quando Alencar escreveu seus romances indianistas – *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* – os seus contemporâneos, e o próprio Alencar, já tinham a concepção do índio como raça extinta.

Esta noção também é compartilhada pelo seu desafeto literário Gonçalves de Magalhães, no ensaio *Sobre a História da Literatura no Brasil*, de 1836, o qual se refere ao povo indígena como “desaparecido da superfície da terra com todas as suas instituições, crenças e costumes” (MAGALHÃES, 1836, p. 132). Essa convicção, nos oitocentos, da extinção do índio é interessante para pensarmos na proposta literária d’*O Guarani*, quando José de Alencar resgata o indianismo construindo, ou fundando, uma lenda da civilização brasileira; outra questão é a reinvenção indígena na cultura europeia, algo necessário para a construção da identidade nacional.

Portanto, a princípio, será mais um elemento que aproxima as obras de Alencar e Denis, mas que se diferencia quanto à dialética. Para Ferdinand Denis no seu *Resumé de l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Resumé de l'Histoire Littéraire du Brésil* (1826), estava claro que o Brasil deveria se apropriar dos elementos locais e não, necessariamente, promover uma dialética que subvertesse o índio à cultura europeia:

Le Brésil, qui a senti la nécessité d'adopter des institutions différentes de celles qui lui avaient été imposées par l'Europe, le Brésil éprouve déjà le besoin d'aller puiser ses inspirations poétiques à une source qui lui appartienne véritablement ; et dans sa gloire naissante, il nous donnera bientôt les chefs-d'œuvre de ce premier enthousiasme qui atteste la jeunesse d'un peuple. (DENIS, 1826, p. 515)<sup>5</sup>

Importante salientar que Ferdinand Denis tem uma forte influência de Neuwied<sup>6</sup> e Chateaubriand, enquanto José de Alencar tem neste último a sua referência (BRUYAS, 1979). Nesse sentido, não é interessante afirmar que o romancista brasileiro fora diretamente influenciado por Denis, mas que o jovem francês contribuiu com uma visão mais apurada em torno dos elementos nacionais, especialmente, a figura do índio – algo que Alencar vai desenvolver na sua obra na perspectiva da construção de identidade numa possível dialética com a cultura do europeu (BOSI, 1992).

E é aqui que julgamos haver diferenças entre as propostas de Denis e de Alencar: para o primeiro, era caso de as inspirações poéticas mergulharem com todas as forças naquilo que verdadeiramente pertence àquela nação; para o segundo, a identidade nacional só poderia ter sentido se a figura do índio fosse reinserida na cultura local, crivada pelos olhares nativo e europeu.

Note-se que Denis escreve a partir das suas lembranças, pois fora um viajante que esteve no Brasil no período de 1816 a 1819, e não aponta o índio como raça extinta. Já Alencar produz suas obras com a convicção de extinção, de perda do selvagem. Diante do exposto, lança-se uma luz que pode ajudar a entender a origem das propostas de trabalho acerca da identidade nacional em cada um dos escritores.

---

<sup>5</sup> “O Brasil, que sentiu a necessidade de adotar instituições diferentes daquelas que lhe haviam sido impostas pela Europa, já sente a necessidade de buscar suas inspirações poéticas em uma fonte que realmente lhe pertença; e, na sua glória nascente, o Brasil logo nos dará obras-primas deste primeiro entusiasmo que atesta a juventude de um povo.” (tradução nossa).

<sup>6</sup> Autor de *Viagem ao Brasil* (1815-1817). Em seu diário, o príncipe alemão registra sua passagem pelos estados do Rio de Janeiro, Bahia, Espírito Santo e Minas Gerais abordando a fauna, aflora e o índio. Torna-se referência após a publicação dos relatos na Alemanha (1820).

Uma característica latente sobre a descrição do índio – que parece ser consenso entre os viajantes – é o *Bon Sauvage*. Na primeira parte deste artigo, relatamos as aproximações entre os índios de Denis e de Alencar, os quais são derrotados por um processo contínuo de aculturação que provoca posturas contraditórias na figura indígena, que sofre pela exploração da natureza, mas – quando esperançoso de ser aceito pelo europeu – também a explora.

Nesse ponto, é possível dizer que a aculturação indígena funciona, nas estruturas das novelas, como um mecanismo de ativação e de contestação de uma imagem indígena pura, selvagem e inocente. O índio abnegado das suas riquezas materiais, portanto, um *Bon Sauvage*, será a identidade mais acentuada na escrita de Alencar e, igualmente, a mais contestada em Denis. Vejamos as palavras do guerreiro indígena, Kumuraí, ao renegar a maioria dos traços da cultura do colonizador, mesmo antes de a mão de Helena lhe ser negada:

Um de meus guerreiros quis vestir-me, antes de entrar na cidade, com um rico manto tecido pelos europeus, mas desdenhei aqueles vãos enfeites. Não, disse-lhe, é coberto com nossos antigos ornamentos que desejo aparecer aqui; quando eu entrar no palácio, quero que reconheçam um chefe indígena; se queremos imitá-los, eles parecem olhar-nos como se fôssemos os últimos dentre eles, quando somos verdadeiros filhos das florestas, eles nos temem. (DENIS, 1979, p. 14)

O jovem chefe da tribo maxacali vai se mostrando, na narrativa, ser mais consciente da sua posição. Por meio das suas palavras, Denis aponta o caminho para abordar a questão da identidade e da cor local: imitar a tradição europeia, e seu classicismo nos trópicos, impede o crescimento da literatura e da identidade de um povo, pois a torna menor quando se despreza suas características e seus elementos locais.

Essa posição é diferente no índio de Alencar, pois Peri prende-se à casa de D. Antônio de Mariz por dois motivos: pelo encantamento que tem por Cecília e por gratidão ao fidalgo português, pois fora este que salvara a vida de sua mãe. É uma decisão, a de abandonar sua gente e de servir a todos os gostos do colonizador, que se impõe pela representatividade do homem europeu – o que mudará seus costumes e moldará uma nova identidade.

No capítulo II, da segunda parte d'*O Guarani*, a dialética alencariana mostra os seus contornos: é o momento em que Peri é agraciado com armas e vinho por ter salvado a vida de Cecília. O filho de Ararê não demonstra estranheza perante a cultura

do europeu, ao contrário, faz um esforço para que tudo transpareça com naturalidade, como podemos constatar no trecho abaixo:

— Peri, disse o fidalgo, há um costume entre os brancos, de um homem beber por aquele que é amigo. O vinho é o licor que dá força, a coragem, a alegria. Beber por um amigo é uma maneira de dizer que o amigo é e será forte, corajoso e feliz. Eu bebo pelo filho de Ararê.

— E Peri bebe por ti, porque és pai da senhora; bebe por ti, porque salvaste sua mãe; bebe por ti, porque és guerreiro. (ALENCAR, 1997, p. 98)

A gratidão de Peri transforma-se em servidão, em submissão ao colonizador. Diferentemente de Kumuraí, que se impõe perante a cultura do outro, o índio de Alencar apenas se abre para o que Bosi (1992) chama de dialética da colonização. Entretanto, é possível haver diálogo num processo de colonização?

A morte é aceita, se for o caso, como destino na missão de servir ao homem branco; o próprio narrador d'*O Guarani* indica-nos isso quando afirma que Peri “beberia veneno à saúde do pai de Cecília” (ALENCAR, 1997, p. 98). É o que Bosi (1992) nomeia de *complexo sacrificial*, pois Alencar apresenta a servidão, ou a possibilidade da morte, como algo mítico na figura indígena.

A criação da narrativa mítica serve aqui a duas causas: i) utilizar da tradição clássica, a qual constrói a identidade nacional a partir do mito; ii) criar, no imaginário nacional, a representação de identidade por meio do índio. Dessa forma, utilizando da estrutura clássica de construção do mito, mas misturando com elementos locais, Alencar funda uma literatura nacional e, principalmente, possibilita uma identidade para um povo carente de representação e de saber quem é. O problema é que isso não constitui uma dialética.

Machado de Assis (1994) já afirmava que uma literatura para ser considerada nacional não precisa ficar restrita apenas à cor local, do que ela precisa é de independência. O que temos em Alencar constitui-se uma tentativa, ou ensaio, para uma literatura autônoma. Ao colocar o índio de forma subjugada, o narrador o reinsere nas culturas brasileira e europeia sob o olhar do europeu e, portanto, deixa de ser uma dialética para se tornar uma visão estereotipada.

Quando afirmamos que o narrador reintroduz o índio sob o olhar europeu, nos referimos ao abandono da natureza – praticado por Peri – e a sua entrada na civilização, já que o papel do colonizador é de civilizar o índio, pela religião, agricultura, cultura,

etc. Dessa forma, Peri mostra-se aberto para a civilização, abandonando, aos poucos, seus traços culturais indígenas.

Já n'Os *Maxacalis*, o narrador focaliza o índio, nem tanto a natureza. Isso faz com que a construção psicológica de Kumuraí seja melhor apresentada que n'*O Guarani*. Vale lembrar que o chefe dos maxacalis fora educado na cultura europeia, mas escolheu o que retirar dali – posição totalmente diversa de Peri, que aceita o seu destino mítico de servir.

Kumuraí oscila entre o abandono de suas raízes e a civilização, apenas enquanto dura a possibilidade de casamento com Helena. Após isso, o chefe dos maxacalis não tem mais dúvidas sobre sua posição, seus costumes e seu destino mítico – que é voltar para a floresta e tentar reerguer suas terras, tradições e tribo contaminados pelo processo civilizatório.

Os pontos de contatos entre a cultura selvagem e a europeia trarão como saldo o desaparecimento da primeira, contudo, deixando marcas na segunda. É uma construção de identidade diferente d'*O Guarani*, pois nesta narrativa é necessário que colonizador e colonizado desapareçam para que nasça o *novo*.

N'Os *Maxacalis* os pontos de encontro entre as culturas bastam para que sobressaiam as representações identitárias. Kumuraí, ao ser adotado pelo ouvidor e educado na cultura do homem branco, realiza a dialética entre o que acha proveitoso do mundo europeu dentro do seu espaço selvagem – por mais que tenha a consciência da impossibilidade de resgatar uma identidade indígena:

Nem sempre fui nômade no deserto, disse-me, e gostaria de nunca ter deixado minhas florestas. Tu não ouvirias minhas queixas; eu gostaria da vida de caçador e participaria dos festins guerreiros. Mas, tu o vês, sou insensível à alegria e meus lamentos vão a terras que não percorrerei jamais. (DENIS, 1979, p. 10)

Note-se que a identidade de Kumuraí é construída como um mosaico que reúne traços significativos de duas culturas: da indígena, o jovem guerreiro tem a missão de liderar sua tribo e retornar para a vida selvagem; e do colonizador, herdou a religião e alguns costumes, como uso de armas e de cavalo. Tal síntese constitui sua nova identidade, a qual tenta conciliar as duas culturas – como seu pai acreditava ser possível: “Vapubaçu, propunha-lhes, entretanto, o exemplo dos guaicurús, nossos antigos inimigos, que adotaram os costumes estrangeiros, sem mudar os de seus pais” (DENIS, 1979, p. 11).

São dois modelos de identidade em jogo na colonização: de um lado, Alencar cria uma personagem que abandona seu passado selvagem para servir ao colonizador, dessa forma, apenas por esse caminho, torna-se um mito entregando sua força, juventude e vida para defender o seu objeto de adoração, Cecília; do outro lado, Denis apresenta um índio que vacila com seus pares – por causa de seus sentimentos por Helena – mas que tenta retomar o seu destino, que não é mítico ou épico, mas melancólico.

Se Peri e Kumuraí guardam aspectos parecidos nos seus comportamentos perante o colonizador, diferem no que representam para a construção da identidade nacional. Peri representa o mito que se submete ao explorador das terras dos seus ancestrais, não constitui propriamente uma dialética, mas uma submissão. Kumuraí é o símbolo de uma identidade miscigenada e consciente da impossibilidade de frear o choque entre culturas, mas que resiste a desaparecer no seio da cultura do europeu.

#### 4 Dos aspectos ideológicos

O objetivo desta seção é analisar como se constitui a ideologia nas narrativas aqui tratadas e evidenciar suas formas de ativação no texto. Portanto, não há pretensão de realizar críticas sobre a postura de José de Alencar e de Ferdinand Denis quanto às suas posições ideológicas.

As interpretações do índio – e de outros aspectos da literatura de viagem – guardam marcas ideológicas no texto, as quais podemos traduzi-las por meio da caracterização do aborígene, sua consciência e relação com o colonizador. Tanto em Denis, como em Alencar, a ideologia desempenha a função de corroborar na construção da nova identidade.

Nesse sentido, as duas obras apresentam as tribos dos heróis indígenas – Kumuraí e Peri – como as únicas passíveis de marcas positivas em suas culturas. As demais são tratadas com adjetivos pejorativos que remetem ao canibalismo, à barbárie, ao selvagem, ao diabólico, etc., como nesta passagem d’*Os Maxacalis*, em que Kumuraí caracteriza os Aimorés:

Até aquele momento tínhamos vivido em paz com nossos vizinhos, mas um dia, em nossos campos, ecoaram gritos de **guerra dos aimorés e dos capoxos**; desejavam apoderar-se de nossas plantações e esperavam fazer um medonho festim com os corpos de nossos guerreiros. Esses povos são temidos por sua **ferocidade** e a coragem não pôde preservar-nos das flechas

que lançam com tanto vigor quanto habilidade. (DENIS, 1979, p. 11, grifos nossos)

Note-se que a alusão ao canibalismo aparece como uma oposição ao processo civilizatório, o qual aparece de forma sugestiva nos sintagmas *nossas plantações*. Daí em diante é tratada como uma tribo feroz, forte e habilidosa no uso de flechas. É, ideologicamente, a construção da imagem de que é necessário civilizar o índio, a qual se torna mais significativa ao ser proferida por um jovem guerreiro indígena. A mesma ideia é compartilhada n’*O Guarani*, vejamos:

Na segunda-feira, eram seis horas da manhã, quando D. Antônio de Mariz chamou seu filho. O velho fidalgo velara uma boa parte da noite; ou escrevendo ou refletindo sobre os perigos que ameaçavam sua família. Peri lhe havia contado todas as particularidades de seu encontro com os **Aimorés**; e o cavalheiro, que conhecia a **ferocidade** e o **espírito vingativo** dessa raça **selvagem**, esperava a cada momento ser atacado. (ALENCAR, 1997, p. 161, grifos nossos)

O que difere aqui é o fato de ser o narrador que faz as constatações sobre os Aimorés. Dessa forma, acaba por reforçar o imaginário cultural sobre a identidade do índio e a necessidade da colonização. Quando o narrador atribui as antonomásias de *feroz*, *vingativo* e *selvagem* para os Aimorés, tenta fixar duas identidades indígenas: a do *Bon Sauvage* – aquele que é obediente, servil e aberto à cultura do homem branco e, portanto, passível de ser civilizado e conquistado; e a do selvagem – que é o índio impossível de civilizar, ou seja, é preciso disseminá-lo.

No enredo d’*O Guarani*, D. Diogo – filho de D. Antônio de Mariz – mata covardemente uma índia Aimoré, o que é severamente reprimido pelo pai. Nesse ponto, o narrador não faz alusões negativas a D. Diogo, concentra-se apenas em retratar a vingança indígena. Ambos, fidalgo e Aimorés, não são tratados de forma igual: o primeiro, é visto como um nobre guerreiro; o segundo, como selvagem vingativo. O que podemos extrair dessas imagens?

Decerto, infere-se o mito fundador da identidade brasileira a partir de Peri deixando de lado as particularidades da tribo guerreira dos Aimorés. O Romantismo, enquanto estética, comungará com a visão de que é preciso nobreza nos atos das personagens, não deixando espaço para sentimentos duvidosos e menores, como a vingança. Nesse sentido, o romance de Alencar segue a linha da tradição romanesca e a ideologia da colonização deixará marcas na sua escrita.

Uma dessas marcas é a nobreza indígena que Bosi (1992) destaca n’*O Guarani*. Para o referido crítico literário, o mito sacrificial indígena é necessário para que Peri atinja a nobreza, e por mais que Bosi (1992, p. 185) defenda que o “poético supera [...] o ideológico, não o suprime”, a forma como a ideologia é ativada acaba por ofuscar, ou arranhar, o lado poético da obra.

A questão é que Bosi (1992) toma a noção de *nobreza* a partir da mesma visão do narrador alencariano: o do colonizador. Não haveria nobreza nos Aimorés ao defender suas terras? Por que não construir as representações de identidade com as tribos selvagens e guerreiras? Essas perguntas indicam que há um processo de escolha na narrativa que é ideológica, portanto, não é possível discursar a superação da ideologia pela poética, mas em convivência paralela dessas duas forças agindo sobre a obra.

É assim que podemos entender a conversão de Peri e Kumuraí, pois a religião aparece para além de ser um símbolo da colonização, ela constitui a nova identidade, o processo civilizatório e a submissão pacífica do índio. O nacionalismo de Alencar caminha para uma idealização romantizada da identidade, enquanto Denis – mesmo sendo francês – prefere representar a destruição das tribos sem a preocupação com a construção de mitos.

Kumuraí é mais resistente à ideologia do homem branco, nem mesmo Helena consegue dobrá-lo por completo. Além de escolher o que adotará em sua cultura, ele tem consciência do seu drama, por isso é acometido por dúvidas, como podemos atestar no trecho a seguir: “A cidade está mais bela, a ponto de eu agora desejá-la para morada? Estou, enfim, tão mudado que o amor à liberdade me abandona?” (DENIS, 1979, p. 14).

Na obra de Denis, Helena exerce a função de retirar os estereótipos do indígena, principalmente devido à maturidade e ao controle que ela transparece. Ela mostra-se ambígua para manter o influxo sobre Kumuraí e revelar a face mais humana do índio, como podemos observar abaixo, nas palavras do jovem guerreiro:

Eu te amo, Helena, porque o som de tua voz me faz estremecer de felicidade e meus guerreiros dizem, em seus cantos, que só são felizes quando ouvem a voz de suas amadas. Tua imagem me persegue sempre; ontem, verti lágrimas amargas na solidão; essas lágrimas talvez sejam as primeiras que um índio jamais derramou. Helena, acreditas que possas ser mais amada? Essa confissão não a surpreendeu. Sorriu e fechou-me a boca com a mão mais branca do que a flor do mangará: “Kumuraí, disse-me ela, se queres conservar a amizade, evita falar em amor”. (DENIS, 1979, p. 17)

O lado humano e, também, mais fraco de Kumuraí é extraído por Helena. Na sua tentativa de moldá-lo, ela ainda argumenta enviando para ele três flores que significam  *piedade, dor e resignação* (DENIS, 1979, p. 31). E reforça sua argumentação em uma carta:

“Parto, Kumuraí; antes de afastar-me destes lugares, meu coração quer ainda falar-lhe. É muito infeliz, mas o que me disseram de seu desespero sombrio mostra-me que não sabe suportar seus males. [...] Para mim, meu amigo é um ser diferente de todos os homens, o filho da natureza que a civilização não pôde corromper”. (DENIS, 1979, p. 37-38)

A ideologia presente n’*Os Maxacalis* age para a aceitação da colonização em todos os níveis: na cultura, na religião, no trabalho, etc. Porém, o contraposto é representado por Kumuraí, que resiste a alguns pontos cruciais, como à agricultura e à língua. Em Peri, a ideologia funciona na criação do mito que se sacrifica sem nenhum mecanismo de oposição, portanto, submisso à cultura europeia e criador da identidade nacional permeada pelo olhar do estrangeiro – dispensando a visão do nativo.

## Conclusão

Este artigo realizou apontamentos a partir da análise de duas obras – *Os Maxacalis* e *O Guarani* – que estão inseridas no campo da literatura de viagem sobre o Brasil, nos anos iniciais do século XIX. No intuito de evidenciar os relatos de viajantes como um gênero diverso, mas que seguem parâmetros estruturais parecidos, analisamos alguns aspectos comuns na escrita de Ferdinand Denis e José de Alencar: o índio, as representações de identidade e a ideologia.

Tais características aparecem, nas duas obras, ora separadas por uma linha tênue, ora distantes. Nesse sentido, buscamos nos deter nas suas semelhanças e diferenças e observar, a partir dos escritos de Denis e Alencar, como esses aspectos corroboram para construção das imagens do que é nacional e da identidade de um país novo.

Podemos suscitar que as figuras indígenas nas obras supracitadas se assemelham quanto ao estilo submisso e subjugado à cultura do homem branco, mas que há, no índio de Denis, a consciência da sua posição na sociedade colonial – o que gera mais autonomia nos seus atos e a fuga para a floresta como símbolo de resistência ao domínio, mesmo sabendo ser um movimento em vão.

Isso desencadeia em representações de identidades distintas: Peri, é o índio submisso que se torna mito pelo sacrifício que realiza de servir e, se for preciso, até morrer pelo o homem branco, ou seja, Alencar reintroduz o índio na cultura brasileira, mas pelo olhar europeu; Kumuraí oscila entre as duas culturas, mas ao final faz um gesto de retorno as suas origens nativas para, numa última tentativa, retomar a sua cultura – mesmo tendo a consciência de que isso já não é mais possível, pois sua nova identidade nasce do choque cultural.

As identidades aqui encontradas refletem na postura ideológica dos textos: Kumuraí, em certa medida, representa a resistência aos anseios do colonizador e a colonização; Peri é o símbolo mitológico que busca retratar as origens heroicas do Brasil e do seu povo. São duas obras fundamentais para entendermos os processos de construção do nacional, da identidade e da ideologia na cultura e na estética romântica do Brasil.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **O Guarani**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1984.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.
- BRUYAS, Jean-Paul. Introdução. In: DENIS, Ferdinand. **Os maxacalis**. São Paulo: Conselho estadual de artes e ciências humanas, 1979.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira** (momentos decisivos). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- DENIS, Ferdinand. **Os maxacalis**. São Paulo: Conselho estadual de artes e ciências humanas, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Resumé de l'histoire littéraire du Brésil**. Paris: Lecoite et durey, libraires, 1826, p. 513-528. Disponível em:  
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1410551/f539.item.texteImage>>. Acesso em: 21 maio 2018.
- GANNIER, Odile. **La littérature de voyage**. Paris: Ellipses. 2001.
- MACHADO, Álvaro; PAGEAUX; Daniel-Henri. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: **Obra Completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. III, 1994.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Sobre a história da literatura. Separata de: **Nitheroy**: revista brasiliense, sciencias letras e artes. Paris, n.01, p. 132-159, 1836. Disponível em:  
<<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000033223&bbm/6859#page/136/mode/2up>>. Acesso em: 21 maio 2018.

[Recebido: 29 maio 2018 – Aceito: 14 ago. 2018]

## O MITO DA MATINTA PERERA E SUAS FORMAS VARIANTES EM CURUÇAMBABA, BUJARU (PARÁ, BRASIL)

Rubens da Silva Ferreira<sup>1</sup>  
Cleide Furtado Nascimento<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente estudo tem como foco a Matinta Perera, ente amazônico dotado de poderes zoomórficos e comumente associado ao gênero feminino. Nessa direção, pretende-se analisar essa figura mítica no contexto das narrativas orais que falam sobre possíveis “avistamentos” ocorridos na comunidade de Curuçambaba, área rural do município de Bujaru, região Nordeste do Estado do Pará, Brasil. No plano teórico, o estudo mobiliza uma bibliografia que incorpora as contribuições de Cascudo, Fares e Silva Júnior para contextualizar o mito em seus diferentes significados e auxiliar a compreensão do que foi ouvido entre os locais. Em sua concepção empírica, o estudo é desenhado com base nas narrativas orais recolhidas em 2015 na área em foco. Segundo os narradores, em Curuçambaba existem matintas vivendo entre eles, envolvendo situações de “avistamentos”. De um modo geral, as narrativas recolhidas sobre a Matinta Perera apontam para representações amazônicas sobre gênero, velhice e pobreza transmitidas pelo gesto de narrar uma história que, ao mesmo tempo, assusta e educa os mais jovens, sobretudo nas áreas rurais da Amazônia paraense.

**Palavras-chave:** Mitos amazônicos. Bujaru – Pará – Brasil. Matinta Perera.

**ABSTRACT:** The present study focuses on the Matinta Perera, an Amazonian entity endowed with zoomorphic powers and commonly associated with the female gender. In this direction, we intend to analyse this mythical figure in the context of oral narratives that talk about possible "sightings" that occurred in the community of Curuçambaba, which is a rural area of the municipality of Bujaru, in the north-eastern region of the state of Pará, Brazil. At the theoretical level, the study uses a bibliography that incorporates the contributions of Cascudo, Fares and Silva Júnior to contextualize the myth in its different meanings and to help the understanding of what was heard among the local people. In its empirical conception, the study is drawn based on the oral narratives collected in 2015 in the area in focus. According to the narrators, in Curuçambaba there are Matintas living among them, involving situations of "sightings". In general, the narratives collected about the Matinta Perera point to Amazonian representations on gender, old age and poverty transmitted by the gesture of a story narrating that at the same time scares and educates the younger ones, especially in the rural areas of the Paraense's Amazon.

**Keywords:** Amazon myths. Bujaru - Pará - Brazil. Matinta Perera.

---

<sup>1</sup> Doutor em Ciência da Informação. Mestre em Planejamento do Desenvolvimento. Docente no Instituto de Ciências Sociais Aplicadas (UFPA/ICSA/FABIB). E-mail: profrubensf@gmail.com

<sup>2</sup> Mestranda em Ciência da Informação (PPGCI/UFPA). Especialista em Gestão e Docência na Educação Superior. Bibliotecária (UFPA). E-mail: kleidefurtado@hotmail.com

## 1 Introdução

A produção de um estudo pelo qual se pretende interpretar uma figura mítica é sempre tarefa desafiadora do ponto de vista autoral e acadêmico. Isso porque o saber popular, em toda sua riqueza e expressão, concebe narrativas múltiplas sobre os entes que povoam e alimentam o imaginário em diferentes culturas, as assim chamadas formas variantes do mito, que contrastam com a racionalidade científica (BRANDÃO, 1986). Em situações de escuta no campo, não cabe ao pesquisador submeter as narrativas orais recolhidas ao estatuto da verdade; mas, buscar compreendê-las em seu potencial informativo e semântico em relação às pessoas e ao espaço no qual são (re)produzidas e vivenciadas. Nesse sentido, ao apresentar e descrever a mítica mulher amazônica conhecida como *Matinta Perera* – Matintapereira, como registra Cascudo (2002), ou, simplesmente Matinta –, têm-se as muitas faces de um ente que é plural por natureza. Talvez por isso seja mais apropriado referir-se a ele como *Matintas*. Provavelmente entre os mitos amazônicos talvez nenhum outro seja tão popular quanto a Matinta Perera, haja vista a circularidade que possui não somente nas comunidades rurais, mas também nas periferias urbanas da Região Norte do Brasil por onde ela anda ou sobrevoa ao avançar da noite.

Circulando pelas áreas rurais e urbanas da Amazônia brasileira, o mito da Matinta Perera fala de uma mulher que se move tanto pela terra quanto pelo céu, mas que, por vezes, faz-se presente também no fogo e nas águas (FARES, 2007). Todavia, seja qual for o espaço sobre o qual ela movimentava-se ou os elementos em que se manifesta, é preciso que se reconheça que estamos tratando de uma figura mítica que ainda vive e ocupa lugar entre os amazônidas. Mesmo as pessoas que chegam de fora, em passagem pela Região Norte, ou que nela se estabelecem – em definitivo ou temporariamente –, mais cedo ou mais tarde acabam entrando em contato com o mito da Matinta Perera.

Bastante popular, o mito da Matinta Perera encontra-se difuso sob muitas formas na Amazônia brasileira, notadamente no Pará. Nesse estado ela é representada em performances teatrais e de dança, no cinema<sup>3</sup>, nas artes plásticas ou na iconografia

---

<sup>3</sup> Como o curta-metragem *Matinta* (2010), do cineasta Fernando Segtowick, exibido e premiado no Festival de Cannes. Nesse filme, a atriz Dira Paes interpreta uma matinta que cisma com um vizinho casado, interpretado pelo ator Adriano Barroso. Disponível em: <<https://goo.gl/SjFwkS>>. Acesso em: 27 maio 2018.

encontrada, por exemplo, em algumas cidades paraenses, como a capital Belém. Mas é nas áreas rurais dos demais municípios desse Estado que o mito ganha vida, enriquece-se e multiplica-se, tal como mostram as narrativas coletadas no Ramal do Curuçambaba, Município de Bujaru. Espaço de roçados de mandioca (*Manihot esculenta*, Crantz), de floresta ombrófila densa, de capoeiras e de igarapés, em contato com o rio Guamá, que, segundo contam, é local de avistamentos e de convívio com a Matinta Perera.

Do ponto de vista metodológico, este trabalho é desenhado com base na pesquisa realizada em fontes bibliográficas, complementada pela escuta e pelo registro de narrativas orais contadas por populares bujaruenses. No acesso que se teve às fontes escritas, aliás, verifica-se a existência de uma produção de livros, artigos de periódicos, dissertações e trabalhos apresentados em congressos que nos informam sobre a Matinta Perera em suas diferentes manifestações (RODRIGUES, 1890; CASCUDO, 2002, 2009; FARES, 2007; SALES, 2014; SILVA JÚNIOR, 2014). Fontes essas selecionadas que, em uma perspectiva acadêmica, ajudam-nos a conhecer e a pensar as origens e os outros sentidos desse mito regional na vida das populações da Amazônia paraense.

Quanto às narrativas orais, a decisão por recolhê-las em Bujaru deve-se à relação que a coautora deste trabalho possui com esse município. Lá ela nasceu, brincou durante a infância, viveu a adolescência e tornou-se mulher. Ao longo desses estágios de vivência, ela sempre ouviu muitas histórias sobre a Matinta Perera. Em razão disso, na atividade de recolha das narrativas foi fundamental a colaboração de pessoas da família da coautora, os Furtado. Pessoas que têm suas vidas ligadas ao trabalho agrícola, e, nos momentos de descanso, quase sempre ao escurecer, compartilham histórias fabulosas sobre mulheres e pássaros agourentos que seriam a expressão mais comum da Matinta Perera vivendo e agindo no Ramal Curuçambaba.

No sentido da tradição da Antropologia visual, ou seja, de efetivamente mostrar aquilo que se pesquisa, importa falar sobre os recursos imagéticos aqui utilizados. A fotografia pela qual a Matinta Perera é apresentada ao leitor foi produzida em um logradouro público da cidade de Belém. Trata-se de uma escultura em bronze que, em monumento erguido na Praça Waldemar Henrique, coloca a Matinta Perera ao lado de outras figuras míticas amazônicas como a Iara, o Boto, o Curupira e o Uirapuru, entes fantásticos bem conhecidos desde a infância pelos que nascem ou que passam a residir nas cidades da Região Norte do Brasil. Outras fotografias convidam o leitor a conhecer o ambiente bucólico de Curuçambaba, com destaque para a arquitetura vernacular e para os caminhos pelos quais circulam os moradores e, talvez, a matinta. Tem-se, ainda,

uma imagem feita sob encomenda para ilustrar este trabalho. Ela corresponde à leitura de Dorival Moraes sobre o mito em tela. Em linguagem imagética própria dos HQ, o artista plástico paraense oferece ao leitor uma matinta inspirada em uma das narrativas recolhidas em Bujaru.

Assim, uma vez apresentados estes elementos introdutórios, o trabalho segue composto por outras três partes. Na sequência, o artigo ocupa-se das origens e da caracterização da Matinta Perera, o que se faz de acordo com a bibliografia a que se teve acesso. Posteriormente, utilizando conversas informais e algumas narrativas orais recolhidas em Bujaru, o trabalho concentra-se na exposição sobre o que dizem os populares do Ramal Curuçambaba sobre essa mulher mítica. Por fim, são feitas as considerações finais acerca deste exercício interpretativo que se configura tão somente como uma leitura autoral possível sobre mito da Matinta Perera.

## **2 Algumas fontes bibliográficas sobre a Matinta Perera**

Embora exista uma literatura consistente sobre *mito*, para a qual contribuem autores como Roland Barthes, Carl Gustav Jung, Claude Lévi-Strauss e Mircea Eliade, entre outros, considera-se aqui o que nos diz o mitólogo Junito de Souza Brandão. Para ele, o mito é o modo pelo qual as pessoas buscam explicar o mundo e a realidade humana em toda a sua complexidade, consistindo fundamentalmente em uma representação coletiva, que se transmite ao longo das gerações (BRANDÃO, 1986). Contrapondo-se à lógica e à racionalidade científicas, explica Brandão que o mito não carrega em si uma única interpretação, abrindo-se a muitas leituras e a diversos sentidos tanto para quem o narra quanto para quem o escuta. Conforme Brandão (1986), no ritual de narrar o ouvinte assume o compromisso social de retransmitir o mito aos mais jovens, a fim de preservá-lo na memória coletiva (HALBWACHS, 2003). Assim, é sob essa ótica que se pode entender as variações e as contradições que existem em torno de um mesmo ente mítico quanto às suas origens, características e significados, tal como acontece com a Matinta Perera, essa figura mítica bem conhecida nos estados da Região Norte, sobretudo no Pará.

Na literatura existem algumas explicações para o mito da matinta. Na obra de Cascudo (2009), por exemplo, a Matinta Perera (*Mati*; *mati-tapererê*) aparece como uma ave (*Tapera nevia*, Linn). Nesse caso, a origem do mito residiria na cultura

indígena, associando-se aos pajés e aos feiticeiros que se metamorfoseiam em animais alados para realizarem suas vinganças. Aliás, tal como registra Rodrigues (1890, p. 19), Matinta Perera ou Matinta-Pereira é a forma aportuguesada de *Maty-taperê*, correspondendo à versão feminina do Saci-pererê, mito mais conhecido nas regiões Sudeste e Centro-Oeste do Brasil, onde *Çacy* (mãe das almas) e *taperê*, derivado de *tapererê* (no caminho), significa “mãe das almas que sai nos caminhos”. Na acepção indígena, a matinta liga-se ao mundo dos desencarnados, impondo, assim, respeito e medo entre os vivos que cruzam com ela nas trilhas das matas.

Precisamente entre os Mundurucu, Cascudo (2002) registra que a Matinta significa a visita de um antepassado falecido, que retorna à aldeia na forma física de uma ave. Cabe dizer que, em muitas culturas, aves e/ou pássaros simbolizam almas de pessoas mortas. Desprendidas do corpo físico elas podem se deslocar pelo céu na forma seres alados ao longo da noite. Para fins de ilustração e de relativização mítica com outras culturas, Chevalier e Gheerbrant (2003) falam da tradição dos Semang da península malaia, segundo a qual os mortos retornam do além como pássaros, com seus cantos aterrorizantes, o que aponta semelhanças com a Matinta Perera, quer pelo dom de metamorfosear-se em criatura alada, quer pelo assobio que os populares interpretam como sinal de mau agouro.

No mito amazônico que se (re)produz ainda hoje nas áreas rurais e nas periferias urbanas, a Matinta Perera é mais amplamente conhecida como pessoa viva, tal como é representada nas **Figuras 1 e 2**. Falam os amazônidas de uma mulher velha que, durante a noite, assume forma ornitomórfica com um assobio assustador que associam à uma espécie de “pedido”. Sob essa forma, ela sobrevoa as casas das pessoas para delas obter prendas, tais como café, tabaco, cigarro, peixe ou cachaça, entre outras, retornando ao seu aspecto humano sempre ao alvorecer.

Segundo informam Albuquerque e Faro (2012), quando não atendida, a Matinta Perera pode lançar um malefício sobre o(s) morador(es), a exemplo de um feitiço, de uma doença ou mesmo a morte, o que a tornaria uma espécie de pajé ou de feiticeira amazônica, que, como nos estudos de Cascudo (2009), utilizam o dom ornitomórfico para perpetrar vingança.

Reconhecidamente brasileira e natural de algum estado da Região Norte que não se pode precisar ao certo por se tratar de uma entidade imemorial, a Matinta Perera contém as marcas do que Cascudo (2002) refere-se como uma *infixidez*, ou seja, a qualidade mítica de não enraizar-se em solo algum, nem mesmo em uma única forma.

Esse aspecto observado pelo folclorista converge para o pensamento de Brandão (1986), segundo o qual os mitos só vivem e atualizam-se ao longo das gerações graças à riqueza das formas variantes que permitem a sua circulação social, isto é, a sua sobrevivência ao longo do tempo. Com efeito, fixar os mitos em uma narrativa canônica é prática que os empobrece, o que sempre ocorre quando eles são reduzidos à obra de arte e, assim, eternizados somente em uma de suas facetas possíveis.

Uma vez admitidas as variações do mito da Matinta Perera, no tempo e no espaço, ao menos um traço revela-se imutável. Como Cascudo (2009) descreve e Fares (2007, p. 7, grifo nosso) amiúda, o mito tem elementos que se mostram invariantes como “a *aparição da personagem* mítica desassossegando os humanos com o assobio; o *oferecimento de uma prenda* e o restabelecimento da ordem; [e] a *cobrança* da dádiva prometida”. Fares (2007) também coloca a entrega da prenda como uma característica mítica invariável, tal como Silva Júnior (2014) constata entre populares da comunidade de Taperuçu do Campo, Bragança, Pará, que relataram avistamentos de matinta ao autor.

**Figura 1** - A imponente Matinta Perera em monumento na Praça Waldemar Henrique, em Belém, ladeada por outros entes míticos amazônicos que inspiraram o famoso compositor paraense.



Foto: C. F. N. D., 2015.

**Figura 2** - A Matinta Perera na leitura *comics* do artista Dorival Moraes, elaborada para este trabalho inspirada em uma das narrativas ouvidas

em Bujaru. Na imagem ela aparece fugindo dos disparos de espingardas, arma de fogo utilizada em caçadas nos interiores do Pará.



Crédito: Lourival Moraes, 2015.

Como um dos aspectos invariantes no mito, há de se notar que as prendas estão envolvidas em ações que Silva Júnior (2014) associa ao conceito de *dádiva*, proposto por Marcel Mauss<sup>4</sup>. Com efeito, para esse autor, a obrigação de *dar e receber* é uma relação que os populares e a Matinta Perera constroem de modo peculiar, precipuamente quando ela faz-se anunciar pelo assobio: “*fuiite, fuiite, fuiite, Matiinta Perera*” (SILVA JÚNIOR, 2014, p. 491, grifo do autor). Quem escuta esse assobio sente-se obrigado a oferecer algo em troca de sossego. E como se costuma ensinar aos paraenses, sobretudo aos que vivem nas áreas rurais e nas periferias urbanas, deve-se dizer: – Matinta, vem buscar (informa-se aqui a coisa a oferecer) amanhã. No dia seguinte, a identidade da Matinta Perera é revelada pela mulher que bate à porta para buscar aquilo que lhe foi prometido. É desse modo que os interesses revelam-se nessa relação de obrigações: (i) o propósito da Matinta, em ganhar algo de quem assombra e o dever de buscar o que lhe

---

<sup>4</sup> Mauss (2003) concebe a *dádiva* como uma relação social (dar/receber) não necessariamente livre de desinteresse (retribuir), sendo muito comum nas trocas em diferentes sociedades. Basicamente a *dádiva* consiste na obrigação moral de retribuir aquilo que se recebe. Se esse acordo é violado, o resultado pode ser um conflito, uma desarmonia nas relações capaz de gerar algum efeito ruim.

foi oferecido; e (ii) os propósitos da pessoa assombrada que consistem em obter sossego e descobrir a identidade da matinta.

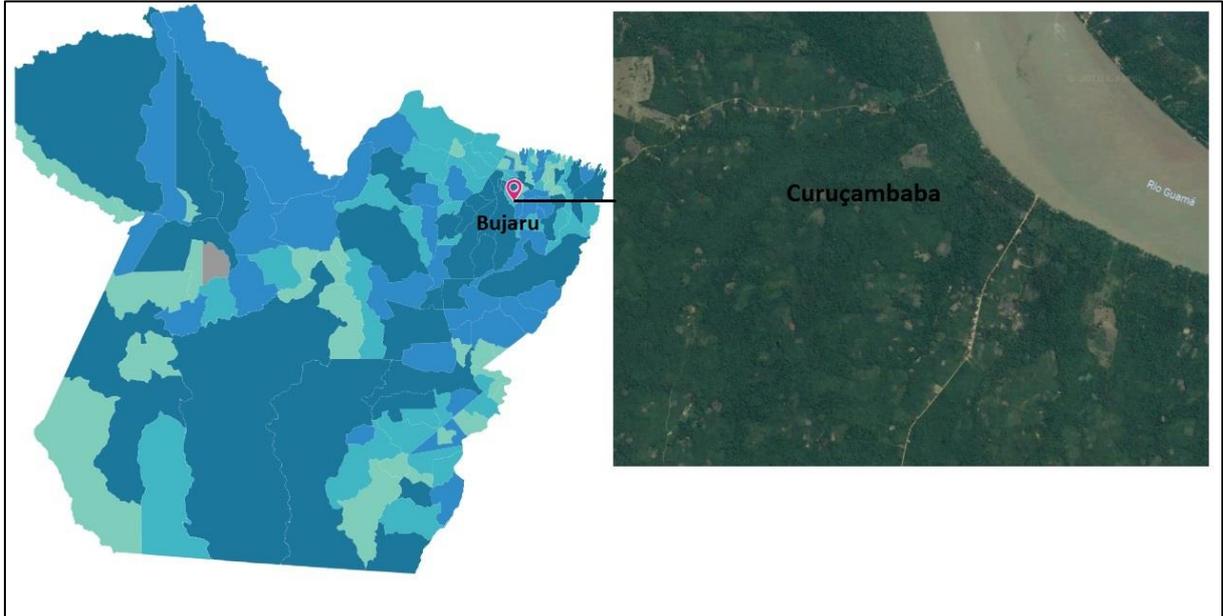
Como ente nascido em tempos imemoriais, a Matinta Perera chega à atualidade não somente por meio das narrativas que circulam na oralidade popular, multiplicando-se em suas versões, mas também como ser real, que vive, anda e voa pelos povoados, vilarejos e pelas periferias das cidades amazônicas. Nessa direção, é Fares (2007) quem nos ajuda a elucidar a continuidade física dessa mulher mítica entre os paraenses, o que se faz pela transmissão genética do fardo, ou por sua aquisição.

A transmissão genética do fardo aponta para pessoas que nascem em família de matinta, o que em uma linha de sucessão se daria de modo linear ou em saltos, entre avós, mães, filhas, netas, bisnetas e tataranetas. Como fardo adquirido, a condição de matinta surge de dois modos. Um deles corresponde à violação de um interdito moral e/ou religioso, como a criança originada de uma relação incestuosa, do intercuro sexual com um padre, ou como a sétima criança seguida do sexo feminino que não é batizada pelos pais, conforme nos explica Fares (2007). Outro modo de tornar-se matinta ocorre por encantamento. Nesse último caso, o ente utiliza-se de um estratagema: perguntando aos gritos “Quem quer? Quem quer?”, aquele(a) que responde “Eu quero!” herda o fardo automaticamente. É, pois, segundo esses meios que a Matinta Perera eterniza-se, movendo-se pelos céus e pelos caminhos e trilhas em solo amazônico, tal como se ouviu falar em Curuçambaba, Bujaru, estado do Pará.

### **3 A Matinta Perera em Curuçambaba: narrativas de escuta e de avistamentos**

As narrativas produzidas sobre a Matinta Perera que emergem do imaginário popular amazônico suscitam muitas versões e mistérios. Elas se multiplicam, sofrem alterações, complementam-se e atualizam-se, ganhando elementos novos, mas sempre particularizando esse ente mítico em cada local de escuta e/ou de avistamento. O caráter diverso da Matinta Perera depende dos locais nos quais ocorrem os testemunhos, sejam estes vivenciados pelos narradores ou por terceiros. Na comunidade de Curuçambaba, indicada nas **Figuras** de **3** a **5**, os relatos não fogem à regra. Entre os locais, as narrativas recolhidas singularizam-se e nos ensinam um pouco mais sobre o mito.

**Figura 3** – Comunidade de Curuçambaba, Bujaru (PA), em contato com rio Guamá: local de escuta e de avistamentos de matintas.



Fonte: IBGE Cid@des (2017) e Google Earth (2018), adaptado pelos autores.

**Figura 4** – À esquerda, uma habitação da comunidade de Curuçambaba, com vegetação ao fundo. Casas como essa são bastante representativas da arquitetura vernacular na Amazônia brasileira.

**Figura 5** – À direita, um dos muitos caminhos de Curuçambaba por onde os moradores – e talvez a Matinta Perera – circulam.



Fotos: C. F. N. D., 2018.

Em Curuçambaba, conversas, entrevistas e narrativas foram recolhidas durante uma estadia no dia 12 de outubro de 2015. Familiares da coautora deste artigo sugeriam que ela procurasse por uma tia que teria muitas informações para fornecer sobre a Matinta Perera. As informações foram obtidas com essa tia, mas, sob a condição de que o nome de batismo dela não fosse mencionado no estudo. Diante desse compromisso ético, nos referiremos a essa narradora apenas como “Tia”. As demais pessoas que contribuíram com este trabalho consentiram o uso das informações e a menção aos nomes pelos quais são conhecidas em Curuçambaba, tal como são mencionados ao longo desta seção.

Sobre a origem da Matinta Perera, em Curuçambaba, os populares não sabem dizer ao certo. Porém, contam que essa figura mítica pode ser tanto um homem quanto uma mulher, embora esta última forma seja predominante nas narrativas que por lá se ouviu. Também ela não tem uma idade determinada, fugindo, por vezes, ao padrão mítico da pessoa velha. Seja como homem ou como mulher, jovem ou adulta, os bujaruenses reconhecem a Matinta Perera como alguém que é possuidor de um dom metamórfico, permitindo que se transforme em diferentes animais e não somente em pássaro, como se costuma ouvir na tradição mítica.

Ao modo como aparece nos estudos de Fares (2007) e de Cascudo (2009), em Bujaru fala-se tanto de pessoa que nasce quanto daquela que se torna matinta. Conforme se ouviu durante a conversa com Tia (agricultora; 49 anos), quem assim nasce recebe “[...] um dom dado por Deus [...]”. Já a pessoa que adquire essa condição, ao aceitar a transferência do fardo de uma matinta em final de vida é chamada por Tia de *aprendiz*. Conforme ensina essa narradora, as Matintas aprendizes estão associadas a uma série de malvadezas. Elas podem provocar inclusive a morte de uma pessoa, tal como ocorre na leitura do mito para o cinema feita por Segtowitz (2010). Na narrativa desse cineasta, o ente leva a esposa de um vizinho a óbito para poder ficar com ele, em uma demonstração de que a matinta também possui aspirações amorosas.

Como já foi dito, o assobio é uma característica importante da Matinta Perera, também estando presente nas narrativas contadas pelos bujaruenses. Dizem os locais que, por meio dele, é possível identificar o sexo da Matinta Perera. Assim, “aquela que assobia fino é mulher; a que assobia grosso é homem”, ensina dona Zezé (agricultora; 60 anos). Ainda segundo ela, o assobio permite saber a que distância se está da matinta: quando longo e baixo, diz-se que ela está longe; quando é curto e forte, diz-se que a Matinta Perera está perto. É exatamente essa sensação de proximidade que provoca nas

pessoas os arrepios que costumam descrever em suas experiências de escuta e/ou de avistamento.

De acordo com as narrativas recolhidas, a noite é o momento no qual a Matinta Perera surge em Bujaru, movendo-se por cemitérios, percorrendo o céu da cidade e assumindo a forma de animais para assustar aqueles(as) que se colocam em seu caminho. Conforme narra Carlinho (agricultor; 50 anos), nesse município a matinta tem certas particularidades:

[A matinta] Só não atravessa rio. [Por que] Eu não sei. Só vejo dizer que não atravessa rio. Mas eu acho que atravessa é tudo [...]. Tinha uma aí que vinha perturbar o Luís. Morava lá pro outro lado do rio. Era do Jandiaí. O Luís sabe tudinho. Nós todos sabia. Ela ia [...] quando pensava que não, ele tava na rede [...] morto! Quando ele se espantava aquilo saía. Aí quando foi um dia nós estava caçando lá pra banda dali do [...] perto do São Raimundo. Aí nós vinha vindo do mato lá [...] aí o Luís, vinha eu, era eu, o Zeca, o Luís parece. Não sei se o Raimundo do Oscar tava no meio. Sei que nós vinha vindo, aí quando chegou lá numa certa parte disque vinha aquele cavalo atrás do Luís. Aí ele vinha. Tava tão lerdo já que quando ele se espantou disque “Égua! O cavalo do seu Oscar tá atrás dele. A besta”. Aquilo se empurrou de volta na carreira. Disque era a Matinta Perera que já vinha atrás dele. Aí ele mexeu com ela. Nós vinhamos embora. Aí ela assobiou pra banda de lá e nós vinhamos embora. Quando nós chegamos lá, no terreiro do seu Oscar, nós se espalhamos, que era pra nós, disque, atirar ela lá, quando ela vinhesse. Disque era pra nós ver, pra atirar ela. Ela veio de lá. Tinha um pimental grande lá, que tinha do seu Oscar com o Raimundo Didi. Ela veio, passou bem no lado do Zeca parece um cachorrão, virado num cachorro que tinha do Raimundo Didi. Aí o Zeca ainda olhou e disse “É o cachorro do Raimundo Didi”. Quando chegou bem perto do Luís, o Luís se espantou. Se espantou daquele bicho. Saiu parece [...] saía com caramba, disque correndo. Saiu! O Luís ainda quis atirar atrás, mas quando que pega!

A narrativa de Carlinhos apresenta uma matinta que se aproxima da leitura de Segtowick (2010), uma vez que ela deseja e seduz. Isso é evidenciado pela experiência de Luís, que a recebia em sua rede sem poder fazer nada, a não ser esperar que ela fosse embora, sugerindo, então, o intercuro sexual. Se assim for, em Curuçambaba a matinta não quer somente tabaco, peixe, farinha ou café, mas também prazer, ainda que no breve desfrute do corpo masculino.

Ainda segundo a narrativa de Carlinhos, em Bujaru tem-se uma Matinta Perera que se transforma em outros animais não alados, tais como cavalos e cães. Um dado que remete ao estudo de Fares (2007), segundo o qual esse ente amazônico transita por entre dois domínios, o aéreo e o terrestre, determinando, então, o tipo de animal em que se transforma. Essa informação amplia a visão que se tem dos poderes da matinta. Assim, os testemunhos apontam não só para o ornitomorfismo, mas também para o poder de

metamorfosar o corpo em outros animais que fazem parte do dia das comunidades em que é avistada como cães, cavalos e porcos.

Sobre a relação do mito com a água, ao que tudo indica, a razão que impede a Matinta Perera de atravessar rios, lagos e córregos está associada ao próprio. Como se sabe, o domínio das águas é normalmente habitado por botos, iaras e mães-d'água, condição esta que não lhe permite a passagem. É possível falar ainda de uma ética mítico-espacial que, se violada, pode resultar na perda dos poderes da Matinta Perera, haja vista o simbolismo da água como elemento associado à purificação: “Por sua virtude, a água apara todas as infrações e todas as máculas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 18). Como no mito parece não haver o desejo de livra-se da condição de Matinta Perera, ou seja, da busca pela purificação, a um ente associado à terra e ao ar cabe evitar a invasão do domínio das águas para preservar seus poderes zoomórficos.

Como foi ouvido em outras narrativas, os esforços de se proteger da Matinta Perera com uma espingarda repete-se entre os bujaruenses. Nessa direção, sobre uma matinta aprendiz, Nito (agricultor; 44 anos) recorda do que acredita ter sido uma experiência de avistamento. Como ele mesmo relata:

Ouvi batendo nos cachorros, aí de noite eu acordei assim com aquele barulho, né, que tavam batendo nos cachorros lá. Aí eu disse “Que caramba é isso já!?”. Aí eu peguei, me levantei. Aí a mamãe disse “Dá logo um tiro nesse bicho aí. Não sei o que é”. Aí eu peguei [a espingarda], só abri a janela e atirei. Também aquilo acalmou com os cachorros pra lá [...]. Tem até uma vez também que nós íamos pro Curuça mbaba, no carro do Juca. Aí, quando chegou bem numa parte a gasolina acabou. Ah! Mas nesse dia, não sei se ele ainda se lembra. Era assobio de matinta pra frente, pra todos os lados, pra todo canto assim ela assobiava, mas não encostava por causa do pessoal, né? Mas só que, no caminho, ela nunca me mexeu. Só em casa que ela me mexeu. Mas aí também depois ela parou mais. Mas é muito ruim: a pessoa não tem força pra gritar, pra fazer, não pode fazer nadinha, não vê. A pessoa não pode gritar, se mexer. Pode querer dizer: – Ah! Eu vou agarrar. Mas não pode. Não pode fazer nadinha. É muito ruim! Só sei que o menino também [...] o André, [ela] mexeu com ele também. Com o André, com o Augusto. As pessoas dizem que [a Matinta] vem de outros lugares também. Acho que essa uma era daí de próximo mesmo [...] rsss. Porque no outro dia, dois dias depois vinha uma pessoa, parou lá em casa, disse que era pra mim ir caçar lá, passando a casa dela, mais pra lá. Aí o pessoal disse “Olha. Não vai! Depois [ela] vai te agarrar no caminho”. Aí sei que eu não fui pra lá; mas falavam que ela se transformava em matinta [...] essa pessoa. Mas falam que se transforma, mas acho que não dá pra pessoa acreditar, né? Ao mesmo tempo dá pra acreditar.

Como na narrativa de Carlinho, Nito fala em uma matinta que parece preferir manifestar-se para os homens. André e Augusto já tiveram experiências com a entidade.

No relato de Nito, observa-se que a identidade dela é conhecida. Sabe-se quem é a mulher que porta o fardo da matinta, mas o narrador prefere ocultar o nome, referindo-se a ela apenas como “pessoa”. Quando avistada, quem a vê sempre fica imóvel. Nesses encontros, em que pese o uso da espingarda, a entidade sempre escapa ilesa aos disparos que podem feri-la e/ou matá-la. Mas haveria de fato a intenção de ferir a matinta? Mesmo que houvesse essa intenção, Nito diz que nesses avistamentos o medo provocado pelo assobio ou pela presença da matinta desabilita até mesmo o caçador mais hábil, o que permite que ela sempre fuja.

A fuga da morte e/ou de ferimentos também particulariza o mito da matinta. Na Região Norte existem entidades míticas que buscam pelo ferimento ou pela morte com o propósito de se libertarem de um encantamento. É o que ocorre nas narrativas que falam da Cobra Grande, Boiúna ou Cobra Norato. De acordo com Cascudo (2009, p. 290) “A tradição das Cobras Encantadas vive em quase todo o Brasil num plano diverso das formas anteriormente registradas. É uma princesa condenada a viver num corpo de serpente, até que um homem quebre o encanto, restituindo-lhe a forma humana”. Nos municípios paraenses que possuem praias oceânicas ou fluviais, ou em contato com rios e igarapés circulam narrativas míticas sobre mulheres e homens encantados na forma de serpente que só podem ser libertos se forem feridos ou mortos. Em alguns casos, a pessoa que quebra o encantamento acaba assumindo a forma de cobra para, deste modo, perpetuar o mito. Como a matinta reproduz-se de outra forma, com potencial para envelhecer, a morte por ferimentos graves é algo a ser evitado por ela, pois, conforme já explicou Fares (2007), ela não busca libertar-se do seu fardo uma vez que vive bem com sua condição.

Em Curuçambaba as pessoas também falam em certos artifícios para capturar a Matinta Perera ou para afastá-la dos caminhos por onde andam. A armadilha mais simples é empregada para descobrir de quem se trata, normalmente oferecendo prendas que são recolhidas no dia seguinte. Nesse ponto, Nito ensina outro ardil com recursos tidos como capazes de afastar o ente:

O pessoal e a mamãe dizem que era matinta que coisava lá [...] me mexia. Aí depois ela apitava. Aí me mexia. Passou umas quantas noites me mexendo, até que veio uma senhora com a tia Lili. Ela ensinou um remédio pra fazer: era água benta com alho, passar em cruz na porta da sala, nas janelas, tudinho. Aí desde essa vez ela não me mexeu mais.

Tia é outra pessoa quem ensina como enganar a Matinta Perera, pois ao andar pelos caminhos à noite é possível afastá-la. Nesse caso, basta fazer uma cruz utilizando dois ramos de pião roxo (*Jatropha gossypifolia* L.) – que aparece nas **Figuras 6 e 7** – e deixá-la no caminho para que a matinta não siga mais a pessoa. Entretanto, adverte a entrevistada que esse recurso só funciona nos encontros com matintas aprendizes, pois elas não têm seus poderes plenamente desenvolvidos. Para as Matintas Pereras natas esse recurso seria inútil, pois passariam por cima da cruz sem qualquer dificuldade.

Outra armadilha mencionada pelos moradores ouvidos em Curuçambaba consiste em espalhar grãos no terreiro da casa imediatamente ao ouvir o assobio da Matinta Perera. Então, pede-se a ela que busque a prenda na manhã seguinte. Ao alvorecer, o ente é flagrado em sua forma humana, recolhendo os grãos um a um. De cabeça baixa e com os cabelos compridos sobre o rosto, a Matinta Perera sente-se envergonhada quando o(a) morador(a) fica sabendo de quem se trata. Ainda assim, mesmo que descoberta, não se pode sair revelando a identidade dela aos outros, sob o risco de sofrer algum tipo de retaliação, razão pela qual Nito prefere manter a identidade da matinta em sigilo.

**Figuras 6 e 7** – O pião-roxo, planta de uso medicinal e tóxica. Em Curuçambaba, Bujaru, dizem os locais que as folhas podem ser utilizadas como armadilha para desviar-se da Matinta Perera. Curiosamente o pecíolo das folhas do pião-roxo possui uma substância pegajosa, talvez incômoda para a matinta. Há também quem diga que o pião-roxo afasta o mau-olhado e os maus espíritos.



Fotos: C. F. N. D., 2015.

Em conversa com Tia, perguntou-se se haveria modo de uma Matinta Perera anular o fardo, o que foi respondido negativamente. De acordo com as memórias dessa

narradora, dizia-se que se os pais levassem a criança aos setes anos de idade a sete casas revelando a sina do(a) filho(a) aos moradores, o fardo cessaria. Porém, essa interlocutora destaca que isso não funcionaria, como se já soubesse de alguma tentativa malsucedida no passado. A esta altura do estudo, importa dizer aqui que durante a estadia em Bujaru ouviu-se de alguns narradores que Tia é irmã de uma Matinta Perera. Assim, faz sentido quando ela diz que não há uma forma eficiente de acabar com o fardo da matinta.

Como a irmã de Tia, os bujaruenses ouvidos dizem haver outras pessoas identificadas na comunidade de Curuçambaba como possíveis matintas, o que na maioria dos casos não passa de mera “brincadeira”, como eles mesmos se encarregaram de explicar. De todo modo, há moradores que acreditam no mito, normalmente reconhecendo o ente mítico como mulheres velhas e/ou viúvas que moram nas áreas mais afastadas da localidade. Seja como for, tal como em outros municípios paraenses e amazônicos, em Bujaru a Matinta Perera vive, quer como mito ou como pessoa, inspirando a imaginação de crianças e de adultos sobre formas de conviver com ela quando sua presença é anunciada pelo assobio sempre descrito como arrepiante. Assobio agudo certa vez ouvido pelos autores em uma performance da atriz Maria Borges que, em Belém, promove a educação ambiental interpretando a Matinta Perera em escolas e grandes eventos.<sup>5</sup>

#### 4 Considerações finais

Como mito vivido pelas populações amazônicas, a Matinta Perera suscita muitas questões sobre a realidade nessa região do Brasil, especialmente aquelas que se referem ao gênero, à velhice e à pobreza. Nessa direção, tida como mulher a que se atribui a prática de artes mágicas, a matinta expressa, entre outros aspectos, o estigma que se reproduz sobre quem foge aos valores e aos dogmas do Cristianismo, esse modelo religioso predominante na sociedade brasileira para o qual o conceito de pecado e de perdão desempenham papéis centrais. Porém, como bem analisa Fares (2007), no caso da Matinta Perera o ciclo castigo-arrependimento-perdão não se completa, uma vez que ela segue sua sina *ad aeternum*. Logo, fugir da condição de matinta é coisa impossível,

---

<sup>5</sup> É possível ver essa atriz em performance no seguinte endereço: <https://goo.gl/asQgez>. Acesso em: 6 jun. 2018.

tal como ensinou a interlocutora Tia, apontada por familiares como pessoa “conhecedora do assunto”.

No que diz respeito à representação da Matinta Perera como pessoa idosa, essa imagem torna-se crítica se considerarmos o quadro de pobreza que afeta a Amazônia brasileira, sobretudo nas áreas rurais e nas periferias precarizadas das áreas urbanas. Isso nos leva a interpretar o *pedir* (expresso pelo assobio) como um recurso de sobrevivência. Nessa perspectiva, ele seria o último meio para escapar à fome quando a capacidade do autossustento fica comprometida, principalmente nas atividades que envolvem grande esforço físico como o plantio de roça, a caça e/a pesca, todas elas ainda bastante comuns na vida das comunidades amazônicas. Talvez disso resulte a vergonha da Matinta Perera quando identificada na manhã seguinte ao assombro: à luz do dia, a assustadora entidade noturna converte-se em simples pessoa pedinte, recolhendo algo para comer, beber ou fumar. Além disso, como os moradores de Curuçambaba associam as matintas às mulheres velhas ou sozinhas, às vezes viúvas, portanto, sem o apoio de maridos ou de filhos para cuidarem de si nas situações de doença ou na impossibilidade de praticarem a roça, de caçar ou de pescar, ainda que constrangedor o pedir consiste em uma forma de obter alimento pela solidariedade das pessoas dos locais.

Por outro lado, o gesto de *oferecer/dar*<sup>6</sup> (café, peixe, tabaco, etc.) surge como resposta solidária aos que têm menos recursos, como os mais pobres e os idosos que vivem sozinhos. Esses gestos simples estão presentes nas narrativas orais recolhidas em Curuçambaba, regulando as relações dos narradores com o ente em questão. Assim, diante do que foi ouvido de alguns bujaruenses, concluímos que o mito contém em si um saber transmitido aos mais jovens que é bastante simples: ajudando a Matinta Perera, ajuda-se o *outro*. Forma de educar essa que, pelo medo<sup>7</sup>, coloca a solidariedade na ordem do dia nas comunidades rurais e urbanas da Amazônia paraense. Enfim, em lugares nos quais a vida segue tocada pelo poder criativo, explicativo e didático do mito da matinta em suas formas variantes.

---

<sup>6</sup> Lembramos aqui do generoso gesto de oferecer café às visitas e/ou aos viajantes. Das férias escolares vividas por um dos autores, em Ponta de Pedras, Ilha de Marajó, Pará, recorda-se das paradas para descanso no trajeto feito a pé e a barco até o sítio localizado no Rio Fábrica. Nessas paradas, os moradores sempre ofereciam café ao autor.

<sup>7</sup> Nos interiores do Pará, por exemplo, pessoas mais velhas ainda dizem às mais jovens para não irem à beira de poços e rios a partir das 18 h, sob o risco de serem encantadas pelos entes do domínio aquático. Para além desse risco, há o cuidado para evitar o afogamento de crianças nos horários em que os adultos não estão por perto.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Maria Betânia Barbosa; FARO, Mayra Cristina Silva. Saberes de cura: um estudo sobre pajelança cabocla e mulheres pajés da Amazônia. **Revista Brasileira de História das Religiões**, Curitiba, v. 5, n. 13, maio, p. 57-72, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/RhbPK4>>. Acesso em: 8 fev. 2018.
- BRANDÃO, Junito de Souza. Mito, rito, religião. In: \_\_\_\_\_. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1986. V. 1. p. 35-41.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. 2. ed. São Paulo: Global, 2002.
- \_\_\_\_\_. Matintapereira. In: CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. São Paulo: Ediouro, 2009. p. 567.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- FARES, Josebel Akel. Imagens da Matinta Perera em contexto amazônico. **Revista Boitatá**, Londrina. n. 3, jan./jun. 17 f, 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/TrNiJY>>. Acesso em: 28 ago. 2017.
- MATINTA. Produção e direção: Fernando Segtowick. Intérpretes: Dira Paes; Adriano Barroso; Astrea Lucena; Nani Tavares; Marina de Paulo; Andrea Rezende; Belém: Marahu, 2010. 1 curta-metragem (20 min). Disponível em: <<https://goo.gl/SjFwks>>. Acesso em: 27 maio 2018.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: \_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 283-314.
- RODRIGUES, J. Barbosa. **Poranduba amazonense ou kochiyama-aura porandub**: 1872-1887. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger e filhos, 1890.
- SALES, Maria da Luz Lima. **A presença das narrativas tradicionais no imaginário dos jovens em idade escolar**. 2014. 186 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Departamento de Pedagogia e Educação, Escola de Ciências Sociais, Universidade de Évora, Évora, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/rDDRgq>>. Acesso em: 7 jan. 2018.
- SILVA JÚNIOR, Fernando Alves da. O mito da Matinta Perera de Taperapu Campo e o conceito de dádiva: aproximando-se de um conceito antropológico. **Amazônica: revista de Antropologia (Online)**, Belém, v. 6, n. 2, p. 484-502, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/uAmTaH>>. Acesso em: 19 dez. 2017.

[Recebido: 27 maio 2018 – Aceito: 08 jul. 2018]

## POGNOMETRIA E INTERVENÇÃO URBANA: UM EXERCÍCIO DE VARIÁVEIS

Diego Baffi\*

**RESUMO:** O ensaio convida o leitor a uma viagem compartilhada pela experiência de criação em intervenção urbana em arte nas cidades de Bondy, Paris e Marseille (França). A partir da interlocução com teoria e prática artística, filosofia, antropologia e literatura, o autor discorre sobre diferentes nuances pelas quais a estrangeiridade manifesta-se enquanto traço intercultural e apresenta estratégias para criação artística, amparadas pelo status de estrangeiro. Para isso, descreve a concepção e realização de ações urbanas realizadas na zona de contaminação entre diversas linguagens artísticas, mas valendo-se sobretudo de elementos oriundos da palhaçaria, performance relacional, deriva, escultura e Parkour. O ensaio apresenta como resultados hipóteses que relacionam a manutenção da estrangeiridade como ética que impulse a criação em arte de outros mundos possíveis.

**Palavras-Chave:** Estrangeiridade. Intervenções urbanas. Palhaçaria. Performance arte.

Pognometria.

**ABSTRACT:** The essay invites the reader to a journey shared by the experience of creation in urban intervention in art in the cities of Bondy, Paris and Marseille (France). From the interlocution with theory and artistic practice, philosophy, anthropology and literature, the author discusses different nuances by which the foreignness manifests itself as an inter-cultural trait and presents strategies for artistic creation supported by the status of foreigner. For this, it describes the conception and accomplishment of urban actions carried out in the zone of contamination between different artistic languages, but using elements derived from the clowning, relational performance, drift, sculpture and Parkour. The essay presents as results hypotheses that relate the maintenance of foreignness as ethics that impel the creation in art of other possible worlds.

**Keywords:** Foreignness. Urban interventions. Clowning. Performance art. Pognometry.

\* Diego Elias Baffi é mestre e bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP e doutorando em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. É Professor Assistente na Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, Campus Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná - FAP. É membro do grupo de pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas (CNPQ) e coordenador do projeto de pesquisa Arte estrangeira – um experimento para olhos desacostumados. E-mail: diego\_baffi@yahoo.com.br

Pognometria e Intervenção Urbana: um exercício de variáveis.

Em busca de como começar este ensaio, escrevo uma palavra a esmo em um dicionário online: ‘pognometria’. Não conheço a palavra, mas intuo que ela pode ter a ver com medições, com aferição de alguma grandeza. Sim! “Relativo à contagem de pognoms, grandeza descoberta na astrofísica que mede a concentração de energia cósmica em blocos de solo de alta densidade e altura, como picos e cordilheiras (que, pela concentração de massa e imantação dos metais dispersos no solo, apresentam uma variação na força gravitacional para mais e concentram mais pognoms, partículas energéticas que viajam pelo espaço desde o Big Bang, sempre em direção aos pontos de menor energia, em geral, buracos negros e demais matérias escuras). A geofísica faz uso da pognometria, em geral, para averiguar o quanto determinado pico ou cordilheira é antigo, considerando-se não apenas a idade geológica da pedra, mas sua formação geofísica, já que quanto maior o tempo de constituição do acidente geográfico, maior a concentração de pognoms e menor a velocidade de suas partículas.”.

A palavra existe. Colocar palavras aleatórias no dicionário online tem sido um hábito individual regular, um hobby pessoal que tem por objetivo criar a possibilidade do encontro de conhecimentos até então ignorados, especialmente por não fazerem parte da seara de investigações as quais sou confrontado em minha área de pesquisa. Interventor urbano e docente na área de artes cênicas, dificilmente teria acesso a vocábulos como este senão por um exercício de busca; ainda que adivinhatória, a partir da variabilidade da língua e de seus possíveis significados. Com a prática, esse exercício de supor palavras tornou-se cada vez mais elaborado e frequente. Repetir como meio de aprofundar-se remete a afirmação atribuída a Aristóteles, sobre a prática levar à perfeição<sup>1</sup>. Aqui aplicado, seria supor que o exercício da língua nos capacita ao desenvolvimento de estruturas similares às que conhecemos (sabemos não apenas as palavras que existem, mas as variações mais prováveis para novas palavras) e este exercício nos permite supor quais os caminhos tomados pelo uso da língua por aqueles que a exercitam em outras áreas do conhecimento. Ou seja, o exercício constante de algo – sua prática – torna os novos conhecimentos a serem adquiridos cada vez mais previsíveis.

Evoco esta metáfora por crer que ela pode ser interessante para a compreensão do que ocorreu na realização deste estudo a ser a partir de agora descrito.

<sup>1</sup> A citação exata é “Nós nos transformamos naquilo que praticamos com frequência. A perfeição, portanto, não é um ato isolado. É um hábito.”. A citação apócrifa, presente como epígrafe em uma série de documentos acadêmicos e sites na internet, não pode até o presente momento ser localizada com sua fonte exata.

A palavra não existe. O dicionário online, então, me propõe palavras que entende como parecidas: longimetria, optometria, zonometria. Palavras que o editor de texto que uso para elaborar este documento não conhece. Nem ele, nem eu até há pouco.

Ao fazer uso da intuição, prevejo a existência de uma palavra que, até onde pude averiguar, não figura nem nunca figurou no Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, nem tem qualquer citação nos principais sites de busca, bem como o significado posposto. Fato é que a suposição da existência do vocábulo (e a provável aceitação da existência pelo leitor, se houve) pode ser explicada por um exercício complexo que envolve o ato contínuo de alguns hábitos, dentre eles a crença de que o que diz um documento acadêmico tende a ser real, além do hábito da língua em si e de suas variações mais prováveis.

Ou seja, o exercício constante de algo nos torna suscetíveis a sermos enganados pela “coberta do hábito”, como nos diz Flusser em seu Ensaio “Exílio e Criatividade” (2013)<sup>2</sup>.

Por outro lado, o investimento na intuição pode dar-se como caminho ao encontro tanto da criatividade como do desconhecido, ou seja, se eu aceito que a suposição da palavra é não o encontro, mas um ato criativo que constrói ao mesmo tempo diversas possibilidades de encontro com desconhecidos.

Evoco esta metáfora por crer que ela pode ser interessante para a compreensão do que ocorreu na realização deste estudo<sup>3</sup> a ser a partir de agora descrito.

<sup>2</sup> Para todos os efeitos, o exílio e o exilado, por Flusser, serão sinônimos de estrangeiro e do espaço estrangeiro como visto nesta pesquisa.

<sup>3</sup> Este estudo integra a pesquisa de doutoramento em curso ‘Arte estrangeira – um experimento para olhos desacostumados’ UNIRIO (RJ/Brasil).

No primeiro semestre do ano de 2016 fui convidado a integrar o 33º Festival Internacional Les Francophonies en Limousin, realizado na província de Limusino, França, de 21/09 a 01/10/2016. O convite partiu especialmente de uma das curadoras do evento que, presente no 12º Festival Quatre Chemins, no Haiti<sup>4</sup>, em 2015, presenciou uma de minhas apresentações de Palhaçaria Itinerante e interessou-se que a intervenção compusesse a seleção de trabalhos oriundos deste festival a ser reapresentada naquele. A proposta a mim encaminhada era de que eu realizasse sete apresentações de palhaçaria em diferentes espaços públicos da cidade de Limoges, concentradas em quatro dias de festival (das quais seis se realizaram).

Na época de pré-produção, ainda no Brasil, deparei-me com a dificuldade de antever especificidades da comicidade e da dinâmica do espaço público francês e como estes elementos interfeririam no encontro entre a Palhaçaria Itinerante e estes locais – a dificuldade, já vivenciada em relação à Bolívia (2009), Colômbia (2011), Equador (2012), Argentina (2013) e, no âmbito de minha pesquisa de doutoramento, ao Haiti (2015), neste momento (2016) aplicava-se à especificidade francesa e, mais precisamente, a cidade de Limoges.

Retomando a metáfora do início deste trabalho, a dificuldade vem diminuindo gradativamente conforme tenho acumulado idas ao exterior. Em minha primeira incursão transnacional, em 2009, coincidentemente para apresentação artística, quando tive a oportunidade de palhacear pelas ruas de Bogotá, a dificuldade de supor antecipadamente aspectos particulares do encontro teve seu ápice. Curiosamente de maneira positiva fui surpreendido com a emersão de uma comicidade imprevista e, ao mesmo tempo, há muito perseguida.

Perseguida se tomarmos como base a especificidade da abordagem da comicidade que venho optando até o presente momento em meu trabalho de palhaço, dada por um conjunto de fatores dos quais aqui destaco o ‘olhar desacostumado’ (ver como se fosse a primeira vez) e a recusa da ‘hierarquia de uso’ (que dita alguns usos do espaço público como preferíveis aos demais).

Ali, meu olhar tanto era efetivamente desacostumado ao espaço público, quanto desconhecia completamente as especificidades de sua hierarquia de uso. Somados estes elementos à máscara do palhaço (não apenas pela sua materialidade, mas pela técnica em sentido mais amplo: ampliação dos gestos, dos tempos, repetição, triangulação, etc.) produziu-se um efeito cômico imprevisto, mas muito próximo do que eu vinha tentando construir em minhas pesquisas anteriores no Brasil. Essa intensificação, de fato, foi um dos elementos-chaves que desencadearam meu interesse pela especificidade do status de estrangeiro na criação em intervenção urbana e culminou na pesquisa em curso.

Retomando a metáfora do início deste trabalho, a dificuldade de antecipar as especificidades culturais (referentes principalmente, mas não somente, a como se operam os espaços públicos) de cada país que serão posteriormente motes para cenas (ou, como prefiro chamar pela particularidade de serem sempre dinâmicas de interação construídas conjuntamente com os demais presentes: jogos) a partir do encontro com meu palhaço, de nome Felisberto Ibido, foi, ao mesmo tempo, amainada e intensificada conforme tenho acumulado idas ao exterior.

Amainada quanto à ansiedade/urgência que produz (aspecto a princípio subjetivo, mas que igualmente deriva e produz corpo e, por extensão, mundo), pois o fato de ter feito já seis incursões de palhaçaria fora do território nacional trouxe-me progressivamente a falsa sensação de que existem padrões (há uma ilusão na diferença vivida quanto a sua possibilidade de revelar um padrão de repetição); e intensificada na resistência que constrói a que eu me abra à singularidade daquele encontro (aspecto relacional), ou seja, a cada nova incursão, a dificuldade em antecipar a especificidade do encontro vindouro, com vistas a treinar uma tal disponibilidade que me capacite em relação a sua singularidade, é acrescida da necessidade de vencer a ilusão de que as experiências anteriores me permitiriam, de alguma forma, antever um padrão aplicável às incursões sucessivas. A busca por encontrar este estado de perene abertura à diferença, aspecto fundamental do status de estrangeiro e sua aplicação na criação em intervenção urbana, culminou na pesquisa em curso.

<sup>4</sup> Com o período vivenciado no Haiti escrevi o ensaio “Destino: Poesia - tentativas de fazer arte na condição de estrangeiro”, publicado online na Revista Arte da Cena v. 2, n. 3, Jul.-Dez./2016.

Antecipei minha ida ao festival em treze dias para que pudesse realizar a pesquisa de campo de maneira mais ampla, incluindo à ação de Palhaçaria Itinerante outras ações em intervenção urbana a serem oportunamente listadas e descritas. O prazo estendido deu-se anteriormente ao festival buscando que eu pudesse, durante esta estada, preparar-me para a especificidade do encontro de meu palhaço com a cultura francesa através da imersão em seus espaços de sociabilidade, ou seja, não apenas os espaços públicos stricto sensu, mas os de uso coletivo, como restaurantes, igrejas e supermercados et. al, nos ambientes urbanos das cidades de Paris, Bondy e Marselha. Ainda que as ações planejadas não trabalhassem com esses espaços híbridos privado-públicos (anteriormente denominados ‘de uso coletivo’), eles se tornaram na contemporaneidade, até pelo esvaziamento dos espaços públicos a partir da cooptação de ações a estes normalmente destinadas aos espaços privados (shoppings centers, academias de ginástica e clubes sendo provavelmente os casos mais notáveis), importantes espaços de convivência, nos quais é possível integrar-se à cultura local. Isso porque

O espaço público hoje é um conjunto de comportamentos que cristalizam em um lugar que não tem necessariamente uma natureza jurídica pública, embora tenha a capacidade de oferecer a seus habitantes potenciais o marco para um ato de compartilhar coletivo, mesmo que temporário. (LA VARRA, 2008, s.p.)

O critério de escolha destas cidades não foi outro senão aquelas nas quais residiam as pessoas que me deram respostas positivas à busca por alojamento solidário no país, realizada durante o planejamento da viagem. Coincidentemente, acabei realizando as ações nas duas maiores e mais populosas cidades da França – Paris e Marselha, respectivamente primeira e segunda nestes quesitos – sendo que a primeira é ainda a capital nacional e a segunda também a mais antiga do País. Bondy, pelo contrário, é uma cidade de pequeno porte que se localiza no subúrbio de Paris e na qual reside parte da população que trabalha nesta última.

Partir! Desde o avião a presença predominante da língua francesa, da qual eu sabia apenas alguns chavões e galicismos. Ouvir a forma da língua é altamente improvável em nosso ambiente cultural habitual, ensinados (e interessados) que estamos, em geral, em alcançar o conteúdo diretamente. Perseguimos a ‘forma invisível’ na linguagem que, como o vidro da janela de nossa casa, entendemos que deve ser absolutamente transparente para deixar ver o que interessa. Na contramão, e por algum motivo que não identifico, desde a iminência da viagem eu quis esse silêncio rumoroso que emerge da incompreensão quase absoluta da língua. Eu o desejei, quando confirmada a viagem, mais que o ruído silente da comunicabilidade. É como se, sem significados atingíveis, eu pudesse ouvir, finalmente, a musicalidade da língua. De olhos fechados, as vozes no avião compunham uma sinfonia atonal, uma música de consoantes cortadas que todos tocavam, mas suponho que poucos escutavam. Eu seria mesmo capaz de dançá-la, mas, parafraseando Nietzsche, eu provavelmente seria visto como louco por quem se acostumara demais a ver apenas a rua através da vidraça (esse alguém que, é bom que se diga, em geral também sou eu em meu ambiente cultural habitual).

Ficar! Partir aqui é da esfera do desejo (não mero, mas ativa busca por potência, amparada inclusive pela pesquisa em curso) e às vezes perigosamente se condiciona e satisfaz como desejo. E é isso que tanta coisa quer, (no sentido de ser assim que a máquina do desejo opera, nos lembra Deleuze<sup>5</sup>), ainda que nos recusemos a admitir: ser desejo. Entre outros motivos, para que o desejo realizado não mostre sua incompletude e sua defasagem à idealização primeira. Eu quis partir, mas, mais que tudo, eu quis desejar partir. Tanto que me dei a perder o voo (no aeroporto, deixei-me enganar por uma informação improvável e esperei o voo no lugar errado) sendo realocado para outro voo no dia seguinte e, chegando a Paris, dei-me ao mesmo descuido, perdendo o trem e obrigando-me a rever uma vez mais o plano de viagem, rever o meu desejo.

<sup>5</sup>Algumas das referências aqui apresentadas (quando nomeadas sem bibliografia) aparecem como companheiras de diálogo, cujas reflexões já se encontram de tal forma diluídas e, quiçá, transmutadas pela experiência, que parece tão irresponsável deixar de citá-las, quanto atribuí-las a alguma obra específica.

Dar a ver o que se apresenta (a linguagem enquanto materialidade ou forma e o desejo enquanto ente em si, são aqui exemplos de uma extensa gama de elementos aos quais voltaremos no decorrer deste ensaio) será um imperativo deste trabalho como metodologia de pesquisa e como proposição (estética) de jogo nas ações de intervenção realizadas no espaço público. A este respeito Flusser trata em seu ensaio supracitado do poder deletério do costume e do hábito que agem como “um véu sobre a realidade” e nos impedem de vermos da maneira como esta se apresenta. Em continuidade, o autor coloca a condição de exilado como estratégia de criação de um estado-necessidade de processamento de dados e, assim, de criação.

A estratégia de dar a ver o que se apresenta para além da superfície é também, segundo Chloviski, a finalidade da arte:

A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se ‘tornou’ não interessa à arte. (CHKLOVSKI, s.a., s.p. apud TOLEDO, 1971. p. 43)

Tais reflexões me influenciaram a que, nos preparativos da viagem, elaborasse três ações que compuseram, junto com a Palhaçaria Itinerante, meu plano inicial de intervenções para a França: Ação de Aniversário n.34 (realizada em Marselha, em 14/09/2016), Acompanhante (Bondy, em 11/09/2016 e Marselha, em 15/09/2016) e Temer Jamais! (realizada em Paris, em 09/09/2016). Descreverei as ações no decorrer deste ensaio, na ordem em que foram realizadas.

#### Lembranças de meu olhar estrangeiro na França



Temer Jamais! Foi a oportunidade de dar corpo e linguagem à minha indignação pelo momento político controverso vivenciado no Brasil no momento em que esta pesquisa de campo foi realizada, no qual de certa forma ainda me encontro enquanto organizo este documento para publicação (04.2018).

Para que fiquem visíveis as motivações desta ação, é mister apontar que dentre as narrativas a mim apresentadas até o presente momento, me filio àqueles que defendem que durante o ano de 2016 a presidência no Brasil foi tomada de assalto da candidata democraticamente eleita (Dilma Rousseff) por um golpe jurídico-midiático que levou seu suplente (Michel Temer) ao poder. Deste ponto, compreende-se porque senti a necessidade de me manifestar, aproveitando que eu me encontrava fora do Brasil e que, suponha, poderia romper eventuais barreiras impostas pela mídia inter/nacional a esta narrativa, ao menos para as pessoas que estivessem ao alcance da ação.

Para isso, me coloquei na saída de desembarque do aeroporto Charles de Gaulle, em Paris, ao lado daqueles que aguardavam passageiros sustentando placas com diferentes dizeres e ali sustentei, por cerca de trinta minutos, uma placa na qual se lia Fora Temer, aproveitando, e ao mesmo tempo subvertendo, a finalidade da licença para o empunhar de cartazes naquele local e seu regime de visibilidade.

Temer Jamais! foi a oportunidade de dar corpo e linguagem à impossibilidade de indignar-me e afrontar integralmente as forças repressoras por mim incorporadas. Desde o planejamento da ação havia medo. Quase atávico medo que me fazia supor (ou fantasiar) que encontraria uma força agressivamente repressora à minha ação.

Já no aeroporto, cartaz empunhado, fui tomado por uma ebulição corporal que me mostrou que a força repressora já estava ali e não precisaria vir de outrem. Atravessamentos físicos-emocionais (leves tremores e fraquezas, intensa e difusa atividade cerebral) me revelavam quão corporificados estavam os limites impostos pelo poder que me encontrava submetido. Tudo isso dificultou, por quase a primeira metade da ação, a manutenção de um olhar para fora que me permitisse entrar em contato visual com as pessoas que saíam do desembarque de passageiros. Tal estado remete-me ao descrito no conceito de Sociedade de Controle (Foucault, Deleuze), no qual o poder introjeta-se, diluindo-se nos corpos, abrindo mão de sua representação icônica (objeto aferível: o líder ou a instituição).

Não posso dizer o quanto deste estado poderia ser chamado de medo, mas suponho que muito. A realização da ação, ainda sem nome, mostrava-me a necessidade de ser nomeada pelo temor, o que também parecia justo pelo trocadilho com o sobrenome do golpista empossado. Era irônico e ao mesmo tempo um ato de resistência. O desejo de jamais temer me fazia enfrentar o temor entranhado, o temor que também era eu. Curiosamente, era justamente este temor que dava o maior dado de pertinência da ação: para além do posicionamento político, era uma ação comprometida com a revolução de si.

A questão do medo é amplamente presente nos relatos de artistas, em especial dentre aqueles não-sedentários (itinerantes, nômades, estrangeiros) e que atuam em espaços públicos em ação subversiva ou de enfrentamento ao status quo, características de certo modo presentes neste trabalho. Escolho reproduzir aqui um breve trecho do relato de Genifer Dimpério, palhaça e bonequeira itinerante, que realizou sozinha, entre outubro e dezembro de 2009, viagem por seis estados brasileiros, apresentando-se em vilarejos de até 10 mil habitantes. Desta experiência – tão próxima à pesquisa aqui descrita –, descreve sua relação paradoxal com o medo. “Se sentia medo? Sempre. Em cada chegada, em cada estar. No entanto fazia parte, também não queria a distância deste sinalizador que freia, mas que, simultaneamente, me fez avançar como forma de transgressão.” (2010, p. 89)

Ainda que algumas pessoas detivessem o olhar por mais de alguns segundos em meu cartaz, mostrando um interesse particular em compreender a mensagem ali escrita em relação às presentes nos demais cartazes (suponho por um estranhamento em relação ao não reconhecimento do escrito como um possível nome), apenas uma senhora procurou meu olhar após encarar a placa, sorrindo-me, de modo que posso supor que compreendeu a que se referia à mensagem.

Noto que o processo de reconhecer-me ou dar-me a conhecer como estrangeiro ou, mais especificamente, como brasileiro dá-se de maneira similar a como se opera uma equação diferencial: tem como incógnita derivadas de uma função desconhecida, e, por isso, traz como resultado algo que ao mesmo tempo pode ou não existir, pode ser uno ou vário.

Por ser diferencial, esta equação só falsamente pode ser solucionada por este vago conjunto de pontos fixos – estereótipos – a que se chama, grosso modo, ‘brasileiro’: a língua portuguesa, a bandeira, o futebol, o carnaval unem-se, a depender do lugar, com outros como: as belas praias (Argentina), o algoz da guerra (Paraguai), a força de ocupação (Haiti), a sede das olimpíadas ou a deposição da presidenta (França), etc., elementos que, independentes ou combinados, dão a falsa sensação de uma coordenada que localiza o brasileiro, situando-o como uma posição dada e estável.

A solução é falsa, pois o estrangeiro não é nunca um ponto localizável (em um gráfico ou um mapa). A própria ideia da localização mata a estrangeiridade, substituindo-a por outra nacionalidade. O estrangeiro não é alguém de um outro lugar, mas o deslocamento, o processo de construção de múltiplas possibilidades insolucionáveis não só de origem, mas de produção de lugar, de variantes. (É neste sentido que é perfeitamente possível afirmarmos que ser estrangeiro em seu espaço de origem não é uma contradição entre termos, condição que voltaremos adiante). O estrangeiro não opõe aqui e lá como espaços nomeáveis, pois não é permitido nomear o espaço da experiência, só o seu rastro, e o estrangeiro é pura experiência, revolução. “No exílio, tudo parece estar em constante mudança, e o exilado vê absolutamente tudo como um desafio para suas transformações. Sem a coberta do hábito, o exilado se torna um revolucionário”, diz Flusser (idem).

Outra questão é que o estrangeiro é uma condição pré-diferenciação, isso porque, estando imerso em “um oceano de informação caótica” (idem), não tem oportunidade de dominar os pressupostos necessários para diferenciar elementos da identidade cultural como traço distintivo de um indivíduo ou como traço agregador de um coletivo, isso tanto para si quanto para o outro (e vai dominar apenas na medida em que sair deste status em direção ao estereótipo – o estrangeiro de lá ou ao enraizamento – o estrangeiro daqui). Assim, ele não domina quais os traços de sua cultura o identificarão como outro (indivíduo), como um dos outros (membro ou representante – no sentido de fractal – de uma determinada cultura), ou como outro dos outros (o princípio da alteridade que permitirá reconhecê-lo como humano, contemporâneo, terráqueo, etc.), assim como não identifica as diferenças entre o que o define no encontro como outro ou como um dos outros, tomando indistintamente uma coisa pela outra.

Nas ocasiões de minhas estadas em outros países, seja no curso desta pesquisa ou anteriormente, eu nunca sabia de antemão o que me localizaria, para mim e para o outro, como estrangeiro. Foi impressionante, por exemplo, dar-me conta que o que me projetava a este status na Bolívia foi preferir água pura à infusão; Colômbia, não ter o costume de consumir sopa de banana; Equador, não consumir chá de orégano; Argentina, ter a saída de dejetos do vaso sanitário na direção da parede e não na oposta, do usuário; Lisboa, entrar edifícios de 300 anos como quem entra em museus e não em casas populares; França, esperar a porta do metrô abrir sozinha enquanto todos esperavam que eu apertasse o botão correspondente...

Antes de ser algo curioso ou até mesmo engraçado, o desajuste tem um efeito paralisante e de redefinição de si a partir do mundo, que passa a comportar algo que até então parecia impossível. Quando o espaço estrangeiro apresenta-se como tal (ou seja, a relação de estrangeiridade emerge) “tudo se torna incomum, monstruoso e inquietante.” (idem). A pesquisadora, docente e atriz Regina Müller, ao descrever os traços comuns dentre as pesquisas de campo realizadas por ela primeiramente entre os índios Asuriní do Xingu e posteriormente nos EUA, comenta “Afastada do cotidiano de trabalho e de meu meio-ambiente, [...] o contato e comunicação com o outro que nos leva a refletir sobre nós próprios e acionar processos de transformação e redefinição de identidade.” (71). Redefinição de identidade é uma expressão que dá a medida da amplitude de transformações que a estrangeiridade demanda.

Por tudo isso, a estrangeiridade é um problema insolucionável (tanto para o estrangeiro como para o ambiente cultural a sua volta): e esta informação não se pretende moral ou xenófoba. Na verdade, ser um problema é uma das maiores potências do estrangeiro. O estrangeiro, ou mais especificamente, o brasileiro pesquisador que se inscreve no curso desta

pesquisa, é (ou pretende-se, enquanto sustentar sua estrangeiridade) uma condição relacional insolucionável e, por isso, capaz de promover tensões, acelerações e revoluções.

Ao observar e observar-me no espaço francês, sentia aquela terra como minha. Por um lado, pela relação de proximidade produzida por um colonialismo cultural (largamente favorecido pela diáspora europeia da passagem dos séculos XIX/XX) que faz com que espaços-símbolo da(s) cultura(s) europeia(s) façam parte da referência de mundo-casa (ou de terra-lar), de um âmbito geográfico muito maior que o compreendido pela cultura que o erigiu. Assim que, ao chegar à Torre Eiffel me vi cercado de pessoas das mais diversas nacionalidades, mas, mesmo assim, a relação predominante seguia sendo, antes de tudo, de intimidade. Por alguns momentos, a profusão de línguas fazia com que a francesa deixasse de definir a paisagem (ainda que costume ser definido sobretudo por sua visualidade e sua materialidade – o mapa como o convencionamos –, o espaço enquanto experiência se define por um conjunto de impressões que incluem as auditivas, gustativas e olfativas), mas existia um laço agregador, uma gestualidade afável e familiar.

Porém, nem todos os estrangeiros que ali estavam eram turistas, muitos (dentre estes, quase todos negros, possivelmente imigrantes ou exilados em busca de condições menos adversas), aproveitavam justamente o acúmulo de turistas para vender objetos temáticos que traziam nas mãos. Diante deles, dei-me conta de um outro motivo para sentir-me em casa. Supus que talvez os rapinadores que atravessaram mares e terras para objectualizar e subjugar outros povos e culturas, apropriando-se de seus bens materiais e imateriais, não tivessem se dado conta, a tempo, que o espaço é algo pregnante. Que, ao deparar-se com o que havia além-mar descobriam não a nova terra, já descoberta, mas a nova França, Inglaterra, Portugal. Ao levar em si a experiência deste encontro, com ou sem recursos naturais e humanos, para as colônias europeias, levavam também a perpetuação deste lugar naquele. Ao chegar às “Índias”, soubesse disso, poderia ter gritado o invasor ‘Eu descobri o futuro da metrópole, um futuro impregnado dessas terras! Daqui eu o vislumbro, senão de forma nítida, ao menos com a clareza cega de Tirésias’. Por todo o vivido, essa terra é, também, de todos os povos e locais que nela se perpetuaram, de modo que a sensação de familiaridade também se dá pela continuidade de uma terra na outra, pela dupla contaminação. Deste ponto de vista, pareceu-me não apenas natural, mas bem-vindo que estejam tantos ali a agir como se estivessem em casa.

Ao observar e observar-me no espaço francês, sentia aquela terra como alheia. Do processo gustativo-digestório ao sono; da capacidade de localização geográfica à separação dos estímulos sonoros em sons ininteligíveis, tudo parecia revelar uma desconexão do meu corpo com o lugar, um impossível trânsito. É como se o processo de decodificação corpo-mundo fosse algo que dependesse de uma linguagem ainda não dominada, ou como temos dito, de raízes ainda não construídas.

Se considerarmos que o corpo é formado e constituído por um conjunto de experiências que ele reverbera e que tais experiências não prescindem nunca de um espaço constitutivo, ou seja, o corpo dá-se pelo espaço (ocupando-o: espacialidade), enquanto espaço (constitui-se pelos mesmos atributos: espacialização), e por espaços sobrepostos e contaminantes entre si (acumulando espacialidades e espacializações ao longo do tempo), podemos defini-lo como este adensamento de espaço(s) em relação dinâmica, apenas vagamente localizável por suas fronteiras (um corpo).

A transição ao estrangeiro vai proporcionar um estado de caos nessas relações dinâmicas [não apenas dentro-fora, mas no fora que se torna dentro e vice-versa e suas continuidades espaço-temporais, dado que “não existe um corpo à priori, tal como não existe um mundo à priori” (NEUPART, 2014, p. 18) de modo que “Para o exilado é como se ele tivesse sido expulso do seu próprio corpo. Mesmo as coisas rotineiras causam estranhamento”. (Flusser, idem). Recém-chegado na França, em menos de 24 horas e ainda que estivesse sendo cuidadoso por estar em casa alheia: quebrei uma taça ao simplesmente colocá-la sobre a mesa, inundei o banheiro, derrubei o disjuntor e presenciei, de maneira que não saberia dizer se influenciei ou não o fenômeno, o disparo de uma ‘faísca sonora’ na estrutura metálica do box. Deste ponto, tanto o espaço quanto as ações rotineiras revelaram-se alheias. Eu definitivamente não estava em casa.

Invitation! Bonjour. Mon nom est Diego. Je suis Brésilien et je ne parle pas français. Je cherche à connaître une autre France, un pays qui se construit chaque jour par ceux qui vivent ici ou qui sont de passage. Je souhaite faire de l'anti-tourisme, une immersion dans la vie quotidienne. Pour cela, je voudrais vous faire une invitation. Voulez-vous me permettre de vous accompagner durant la prochaine heure la ou vous allez? Vous ne devez pas changer vos horaires, ni vos objectifs, même pas me parler si vous ne voulez pas. Au bout d'une heure, je vais arrêter de vous accompagner. Ensuite, vous pouvez me présenter à quelqu'un que je peux suivre, ou bien je m'en vais.  
C'est parti?<sup>6</sup>

A ação Acompanhante era minha maior aposta para a realização da pesquisa de campo do doutoramento na França. Desenvolvi a partir de alguns pressupostos: tinha de ser uma ação simples, não depender necessariamente da linguagem falada para acontecer, valorizar minha condição de estrangeiro e dar-me tempo e espaço para observar como meu olhar desacomodado atuaria na França. A ação me interessava também pela possibilidade de criar ruídos em outras frentes: o que ponderaria aquele que fosse convidado antes de concordar ou não com a ação? Como seria para este conviver com alguém em seu calçado por uma hora? Onde me levaria? Como se portaria às outras pessoas?

Hoje, ao rever na memória as imagens que eu criava do que viria a ser a ação, vejo que meu imaginário pode ter se contaminado amplamente com a cena do cego no longa-metragem francês “O Fabuloso Destino de Amélie Poulain” (dirigido por Jean-Pierre Jeunet, 2001), na qual a personagem Amélie (Audrey Tautou), após ajudar o personagem do homem cego (Jean Darnie) a atravessar uma rua, o conduz por uma rápida caminhada na qual descreve em pequenas narrativas o que vê à sua volta, gerando um efeito sinestésico que dá a impressão, ao final, que o personagem do cego pode “ver”, pelos olhos dela, os fatos narrados. A cena é um dos pontos mais marcantes do filme, além disso, o fato do filme se passar na França e ser um de meus prediletos, tendo sido visto por mim incontáveis vezes, ajudou a que a imagem se mantivesse

---

<sup>6</sup> Se você veio até esta nota, talvez seja por não compreender exatamente o que está escrito no texto, já que notas de rodapé após textos em língua estrangeira, em geral, são usadas para a tradução deste. Farei em seguida um resumo. Antes, quero continuar supondo, se me permite, que como fluente em uma língua neolatina (ao menos o português, suponho), você pode compreender aproximadamente o que está escrito. Sugiro que, se não tentou, tente agora. Aqui chegamos ao ponto que minhas suposições visavam: se você tentou, deve ter chegado mais ou menos no mesmo ponto que eu estava ao levar este texto copiado em um papelzinho no bolso, com letra maiúscula desenhada o melhor que pude para não restar dúvidas do que estava escrito, já que eu não podia esclarecê-las se fossem feitas em francês. Eu também não sabia exatamente o que ia nele, nem muito como lê-lo em voz alta. Criei uma versão inicial e pedi que uma amiga, estudante de francês, traduzisse primeiro para depois submeter a minha orientadora, que tem o francês como língua materna. Entre modificações de ordem e sentido, identifiquei nesse texto final usado na ação, traços do que propus a princípio: um início que me apresentava (acho que esta parte se entende bem: Diego, brasileiro, não francófono) e depois vinha a explicação de que eu buscava, em uma ação anti-turística (definível em linhas gerais como uma ação que não pretende fruir o local que se visita como mercadoria), conhecer uma França construída cotidianamente pelos que ali estavam, sedentários ou itinerantes (essa, para mim, a parte mais difícil de compreender do texto em francês). A este trecho segue o convite: de que eu acompanhasse o leitor por uma hora, em qualquer atividade que este estivesse fazendo, sem necessidades de alterar sua programação ou mesmo falar comigo se não o desejasse. A proposta terminava descrevendo duas possíveis conclusões para a ação: ao final de uma hora o leitor estaria livre para me apresentar para alguém ou simplesmente deixar-me partir. Até hoje não sei o quão próximo o texto final ficou de meu intento inicial. Sigo sustentando esse problema (esta estrangeiridade) em relação ao texto como potência de criação de possibilidades de tudo aquilo que pode ou que poderia estar ali expresso. Perdoe-me a frustração que a conclusão desta nota pode conter: se quiser saber de fato o que está ali escrito, você deverá fazer uma ação deliberada pelo enraizamento na nova língua (e aprendê-la) ou deve terceirizar a experiência pedindo que alguém que se acredite francófono feche o leque de possibilidades em apenas um – dito assim como quem louva a língua – correto entendimento.

viva e convidativa o suficiente para influenciar na construção desta ação. Eu queria poder ver uma França que supunha invisível para mim senão pelos olhos de seus habitantes cotidianos.

Estar na França me provocou um estado de excitação e ansiedade. Assim que me estabeleci em Bondy, primeira cidade de meu percurso no país, dei-me a observar a distância entre a França imaginada e a real. Não havia casas bucólicas com grandes jardins, mas uma cidade densamente povoada, na qual não pude localizar grandes áreas verdes contínuas, a despeito da frequente arborização das ruas. A paisagem humana era composta de muitos tipos diferentes, muito mais diversificada que a imagem do francês estereotipado em minha memória, fruto de um padrão talvez bastante influenciado pelos filmes que vi (branco, magro, ateu, francófono, fechado e melancólico). Essas alterações faziam com que eu reprojetasse diversas vezes as expectativas da ação e algumas dessas imagens eram particularmente ameaçadoras, envolvendo presença policial, mal-entendidos, deportação. Vencê-las e dar-me às possibilidades da realidade foi um desafio à parte e acabei por iniciar mais tarde do que pretendia.

Logo ao sair de casa um imprevisto presente: cumprimentei um senhor do outro lado da rua. Bonjour, disse eu. Ele sorriu, acalmou a passada e apertou os olhos numa transatlântica expressão de: eu te conheço? Resisti, mas capturei – antes tarde –, ainda que com grande receio, a abertura de cenho franzido. Una invitasson tré différrant, arrisquei, sem saber se falava francês ou gromelô, e lhe estendi o papel com o convite. Ele leu e depois tentou descrever sua próxima hora: ‘pouco importante’, percebi pelo tom. Eu me desculpei, pardon, enquanto tentava mostrar que não alcançava o exato conteúdo de suas palavras e insisti, lendo em voz alta o último trecho do convite C'est parti?. C'est parti!, disse Jean Pierre, 59 (ou seria 69?) anos. Feliz pela abertura, passei a observar seus passos lentos e seus gestos breves; foi quando ele tentou uma aproximação em um inglês de palavras chaves e cheio de silenciosos tempos de revolver memórias vocabulares. Ele queria saber de mim. E, principalmente, do Brasil. O estrangeiro, já nos lembra Simmel (p. 265, 1983), é aquele que “se encontra mais perto do distante” e atualiza, acrescento, sempre o longe como perto, sobrepondo de maneira não harmônica o espaço corporificado ao circundante. Isso, em geral, cria certo desassossego e encantamento sobre os processos de construção desse corpo-espaco, visível, por exemplo, no interesse provocado pela forma que os estrangeiros se vestem, caminham ou dançam. Eu queria adentrar-me por ele em uma invisível França. Ele, no Brasil, por mim.

Desde esse ponto, o silêncio passou a ser sempre um ‘como me farei compreender?’, o que exigia um intenso e permanente trabalho mental. Enquanto conversávamos, ele decidiu me levar em um pequeno parque que estava em nosso caminho. Ali, mentalmente estafados desistimos das traduções constantes e nos permitimos um encontro não mediado pela língua inglesa – ele, ‘empregado polivalente de limpeza’, e, por isso, ‘também um pouco jardineiro’ (como anteriormente tinha feito questão de me fazer compreender), passou a me dizer o nome e a cor das plantas em francês e eu, cultivador amador da fauna-flora, repetia o nome delas em português. Depois de encontrarmos a botânica como primeiro território comum (curiosamente as plantas que ali havia são comuns também no Brasil), emergiu um segundo e mais precioso: à volta à infância. Introduziu-se quando ele me disse por palavras incompreensíveis e gestos inquestionáveis que a mesa do gamão parecia uma balança da nossa infância (e disse assim mesmo, nossa infância) e depois quando dentro da parte reservada às crianças de 5 a 8 anos, naquela hora vazia, me disse que brincavam de ‘torniquete’ e quis me explicar que era uma brincadeira similar à que, no Brasil, conheço por Corre Cotia e aquele senhor de passos lentos agora corria em círculos e indicava crianças imaginárias sentadas que se levantavam e corriam, mas não conseguiam pegá-lo antes que ele se sentasse no chão. E rimos juntos voltando a ter de 5 a 8 anos. A infância e as flores foram nossa fronteira entre França e Brasil. Fim da primeira hora.

Logo ao sair do primeiro encontro, deparei-me com um ambiente muito mais hostil. Repetidas vezes me vi com pessoas nem mesmo disponíveis a ler o texto ou pouco abertas à investigar a construção deste território de convivência. Marcou-me um senhor que, diante de minha resposta a seu porquê?: ‘o importante não é o que ocorrer, mas estarmos juntos’, disse, agitando os dedos ao lado do ouvido em um gesto novo, mas absolutamente compreensível: ‘conversa!’

Segunda parte. Concomitâncias não temporais.

Eu já estava desistindo. Depois de quatro horas caminhando pelas ruas de Bondy e encontrando raras possibilidades de realizar a ação junto às pessoas convidadas, o cansaço batia forte e eu já me preparava para finalizá-la. Eu não havia me perdido ou sido levado pelas pessoas convidadas para a ação para conhecer improváveis lugares, públicos ou privados, como havia fantasiado (e desejado) anteriormente, e a frustração contribuía para que eu já considerasse decretar o fim da ação. Foi quando observei a chegada de um senhor claudicante que vinha sentar-se em um banco público sob algumas árvores a alguns metros de onde eu estava. Percebi que ele trazia em suas mãos uma garrafa de bebida destilada e que pretendia bebê-la sozinho. Mesmo assim, arrisquei sentar-me a seu lado. O fato de eu não ter preferido um banco vazio gerou certa visibilidade para mim e eu aproveitei para arrastar o texto por sobre o banco para perto dele, mas ele gestualizou que não leria o convite. Tive então o impulso de começar a ação sem o seu expresso consentimento. Enquanto ele me permitisse, ficaria ao seu lado tentando conviver da maneira menos invasiva que conseguisse, observando-o e ao mundo ao redor pelos seus olhos, atentando-me o máximo possível àquilo que ele estivesse olhando. Ele anuiu que eu ali ficasse e criou-se, lentamente, uma certa aceitação, um aconchego entre as presenças. Eu relaxei e acabei adormecendo. Não sei por quanto tempo cochilei, mas ao acordar estávamos ali juntos há 45 minutos, ele a velar o meu sono segurando uma garrafa vazia. Quando ele finalmente se levantou, arrisquei um merci, torcendo que ele entendesse que agradecia a companhia. Ele sorriu em resposta e eu senti novamente formar-se a ponte entre nossas distâncias, um espaço de coabitação, uma fronteira porosa e bem-vinda. Como não havia completado uma hora de convívio, resolvi arriscar segui-lo de longe por mais alguns minutos, indo atrás dele até a parada de ônibus através do parque. Enquanto o observava a esperar a condução, pensava da dimensão ética daquele ato: seria respeitoso de minha parte seguir pessoas pelas ruas? Se o espaço público é um espaço praticado e toda a prática propõe não apenas uma ética de uso, mas de construção e perpetuação deste espaço, o receio que pudesse provocar no outro ao realizar a ação de segui-lo sem o seu consentimento era o espaço público que eu acreditava, que eu pretendia construir?

Enquanto voltava para casa, desenvolvi ainda uma reflexão de ordem metodológica: o senhor recusar a apreciação do texto (discurso) como introdutor, mote e delineador da relação pareceu-me como um presente. Ao fazê-lo, ele permitiu que ‘quem’ eu era e o ‘porquê’ eu ali estava, não se impusesse sobre o ‘que’ poderia dar-se na relação. Alcançar a ação por si (o que isso tem? o que pode?) e não pela projeção de sua expectativa (ligada a quem eu era e porque fazia aquilo, presente no texto) ligava-me a crueza do ato performativo, de maneira muito similar ao que propõe o Jogo das Perguntas, de Fernanda Eugênio (2013). No fim, cochilar em um banco de praça tendo meu sono velado por um senhor francês embriagado, era conhecer uma França absolutamente diferente de qualquer projeção que eu seria capaz de fazer anteriormente. Olhos fechados em sonho era eu o homem cego que, finalmente, podia ver a França possível diante de meus olhos.

Eu já estava desistindo do plano inicial de refazer a ação em Marselha. O impacto das sucessivas recusas da grande maioria das pessoas abordadas em Bondy havia deixado imagens que me faziam crer que já era o momento de abdicar da ação.

Tudo mudou quando eu li a descrição de uma conversa de Eleonora Fabião com uma transeunte sobre um de seus trabalhos, na qual aquela responde a uma alegação desta com a frase “Não é sobre sofrimento, senhora. É sobre determinação” (185).

O que aconteceria se eu tentasse criar meios de persistir na ação? O que estar determinado em sua realização poderia provocar? Repensei o formato e em 15.09 convidei para iniciar a ação a pessoa que me hospedava em sua casa – substituindo o texto por uma conversa informal – e pedi a ela que, após algum tempo juntos, me “entregasse” para alguém que ela conhecesse, pedindo que esta segunda pessoa me mantivesse com ela até entregar-me para outra pessoa e assim sucessivamente.

Esperava assim que o vínculo inicial garantisse a continuidade da ação. ‘Como um pet?’ foi a resposta da segunda pessoa e, depois de 20 minutos de uma coexistência incômoda, me “devolveu”. Senti que era mesmo hora de abandonar a ação.

As ações concebidas antes de minha partida, como as duas descritas, revelavam-se deslocadas, percebi durante a realização, também porque foram concebidas entre mim e uma França imaginada, uma imagem projetada sobre uma outra imagem pasteurizada e genérica de uma França inexistente. Eu julguei erroneamente que poderia antever os encontros com um grau de aproximação suficiente que me permitisse supor programas performativos que se efetivassem satisfatoriamente, atendendo não apenas minhas expectativas, mas as propriedades-possibilidades (Idem, Ibidem) das relações presentes no espaço onde eles se dariam.

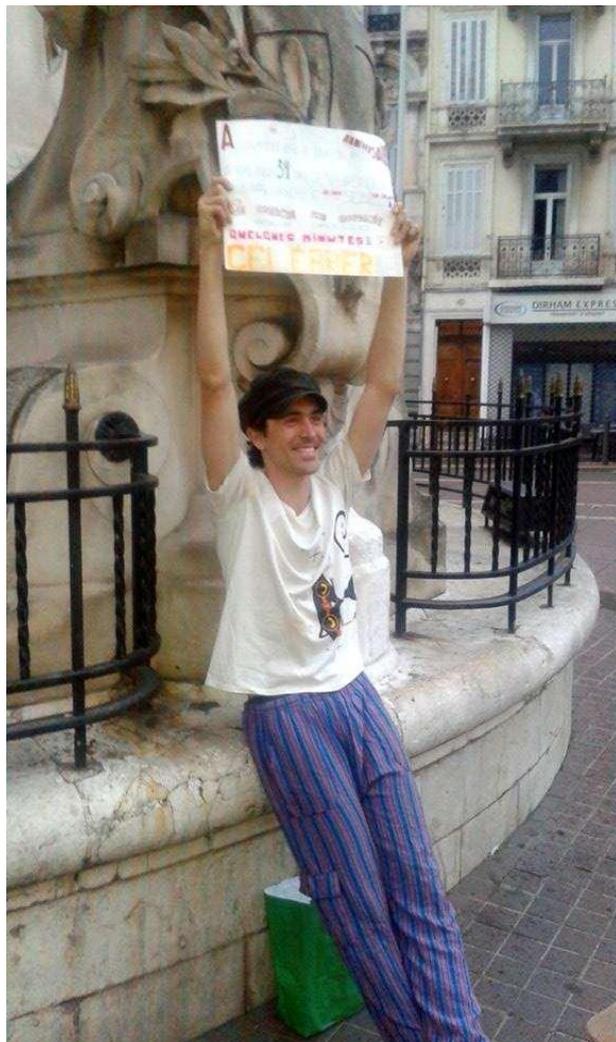
Antes que eu substituísse o empenho na realização dos programas concebidos ainda no Brasil pela criação de ações site specific in loco, segunda etapa de minha pesquisa de campo, ainda havia duas ações a serem realizadas. A primeira, a Ação de Aniversário nº 34, despertava especial apreço, por ter sido concebida para a comemoração de meu trigésimo quarto aniversário. A segunda, a ação que me levou ao país inicialmente, Palhaçaria Itinerante, que contaria com apresentações dentro do festival Les Francophonies en Limousin.

As ações de aniversário que realizei até o presente momento em meus aniversários anteriores tinham a celebração e a promoção da aproximação entre desconhecidos como mote principal. Nas ocasiões anteriores, sempre os realizei no Brasil e o aniversário nesta cultura é, em geral, uma ocasião que estimula as pessoas a aproximações e gestos de ternura, mesmo entre recém-conhecidos. Em contrapartida, as expectativas quanto a estas ações podem ser provocadoras de estados de fragilidade e carência. Falo em sentido genérico por sentir estes traços como parte da cultura, mas poderia dizer o mesmo em relação a mim, pelo menos no que diz respeito a estes pontos, um autêntico representante do jeito brasileiro de fruir a data.

Promover aproximações e gestos de afeto se mostrou necessário quando eu estava na França também pela maneira que a presença em um país estrangeiro me afetava. Em meu diário de campo ali concebido, citei a dificuldade que era conviver em um meio onde não encontrava

“identificação cultural, satisfação das necessidades psicológicas, território de reverberação da subjetividade e não me identific[ava] como o outro do outro”. Analisando hoje de maneira distanciada as afirmações que faço neste trecho, tenho discernimento que, ainda que estas dificuldades estivessem presentes em diferentes momentos de meu cotidiano, sua amplitude foi superestimada por um estado psicológico fragilizado. Claro é que por motivos como o eurocentrismo, a mídia de massa, o acesso à informação, etc, (alguns dos quais já me demorei neste ensaio); existe uma ampla possibilidade de identificação cultural e, conseqüentemente, da satisfação ao menos parcial dos demais pontos ali listados. A transcrição do trecho não tem, assim, nenhuma pretensão de aferir uma verdade, ou mesmo uma hipótese cientificamente comprovável, mas sim mostrar como para mim eram dias difíceis, de modo que a ação tinha por intenção criar, no dia de meu aniversário, uma quebra destas sensações não agradáveis.

Para isso, elaborei e traduzi com a ajuda de amigos o texto que estaria no cartaz da ação. Um convite à convivência:



“Aujourd’hui est le jour de mon anniversaire. Je vais avoir 34 ans. Je suis brésilien, je ne parle pas français et je suis seul en France. Je cherche une compagnie pour passer quelques minutes avec moi pour célébrer mon anniversaire.”

A proposta da ação se completaria idealmente com duas cadeiras dispostas frente a frente; a exibição do cartaz até que alguém se dispusesse a estabelecer alguma relação, preferencialmente sentando na cadeira à minha frente; e então o fechamento do cartaz e a abertura a qualquer possível desdobramento que pudesse se encaixar dentro da ideia de celebração. Foi concebida obedecendo aos mesmos pressupostos da ação Acompanhante: simplicidade, não depender da linguagem falada, trazer minha estrangeiridade ao primeiro plano da relação e dar-me tempo e espaço para fruir meu olhar desacostumado.

Pedi a pessoa que me hospedava que me indicasse uma praça e, se possível, me emprestasse as cadeiras. Ela me indicou a praça Kiosque des Réformés onde ocorria, naquele dia, um festival de performance para o qual poderíamos solicitar as cadeiras. Chegamos lá junto com a chuva. Tive de aguardar até que estiasse (cerca de meia hora) para começar. Ao contrário do que imaginávamos, conseguimos apenas uma cadeira (visível no canto da foto). Nos quinze minutos que ali permaneci, antes que voltasse a chover, três pessoas se dispuseram a participar da ação. O principal afeto provocado foi em uma moça que, antes e depois da sua participação sentada na cadeira, se deteve por alguns minutos observando a minha ação de espera. Ao sentar na cadeira olhou-me nos olhos e perguntou (não me lembro agora se em inglês ou francês) se era meu aniversário e eu disse que oui (ou que yes?). Ela então me observou longamente, levantou-se, me deu um beijo na face, me disse parabéns e voltou ao seu posto de observadora à distância.

“Hoje é o dia do meu aniversário. Faço 34 anos. Sou brasileiro, não falo francês e estou sozinho na França. Procuo companhia para passar alguns minutos comigo celebrando meu aniversário”.

Comecei a fazer o cartaz na madrugada antes de viajar de Bondy para Marselha e deu-me tanto trabalho que precisei usar também as horas que estive viajando de trem. Copiei com cuidado as letras (pois para mim seria fácil esquecer alguma) em diferentes tipologias e pinte-as com canetas de diferentes cores (queria que a forma fosse convidativa e divertida ao olhar).

Por estar com a minha atenção focada quase que exclusivamente no cartaz, levei um susto quando, em uma das paradas, olhei para o lado e vi o nome da estação que desceria escrito em um painel na plataforma. Temendo passar do local de decida comecei a recolher, o mais rápido que podia, meus pertences espalhados pelo vagão para descer, enquanto praguejava em português o meu azar. Eu estava afoito e incomodava os que estavam no entorno com minha correria, mas já tinha tido problemas demais com o transporte para essa viagem e resolvi que não me incomodaria com isso. Abracei as minhas coisas assim que pude (malas, sacolas, cartaz, canetas) e ia me batendo nos bancos em direção à porta quando uma moça disse, em português ‘Ei, onde você vai?’. Fazia muito tempo que eu não ouvia a língua portuguesa dita por alguém pessoalmente e foi isso, e não propriamente o que ela disse que me parou. ‘Para Marseille’, disse eu. ‘Pois não é aqui’. ‘Mas está escrito naquela placa!’, disse apontando. E ela ‘Sim, aquela placa diz qual o destino do trem. Marseille é o ponto final’. Envergonhado, agradei a ela. ‘Eu percebi que você era brasileiro e não falava francês pelas coisas que você falou enquanto se arrumava’, completou sorrindo. (Além de tudo ela havia entendido meus palavras!).

Terminei o cartaz alguns minutos antes de chegarmos a Marselha. Desci com ele na mão para não amassar e fui surpreendido por uma chuva com forte ventania que o arrancou de minha mão e o levou em direção ao vão entre o trem e a plataforma rolando sobre as poças de água. Parei atônito esperando o pior, mas me surpreendi positivamente por ele ter parado antes do vão. Um senhor o alcançou e o entregou para mim. A ventania começava a rasgar o papel, agora molhado, e eu tive a ideia de colá-lo junto a mim para protegê-lo. Quando eu o separei do tronco, minutos depois, as tintas tinham diluído na água da chuva e minha blusa, que até alguns minutos antes era branca, estava completamente manchada de diversas cores diferentes. Neste estado, encontrei a pessoa que ia me hospedar na cidade. Ela havia me oferecido uma carona e pego um carro emprestado para me levar até sua casa. Entrei no carro achando que tudo que poderia ter dado errado naquele dia já teria acontecido. O carro não ligou.

Quando fiz para uma amiga o resumo do que havia acontecido na ação comemorativa de meu trigésimo quarto aniversário, ela me disse ‘Quem mandou convidar o palhaço?’. Era engraçado, por um lado, ver que parecia que a lógica de Felisberto tinha tomado às rédeas da situação, de modo que o vivenciado não só cabia perfeitamente como roteiro de um número de palhaçaria - tendo presente elementos geralmente utilizados em dramaturgia cômica - , como o quiproquó (mal-entendido que desenvolve uma série de ações por consequência) e a falsa expectativa, mas também parecia ter os pressupostos do que diz Charles Chaplin em sua autobiografia a respeito da criação em comédia, especialmente na relação do ridículo com as forças da natureza (em especial o que defino como ventania na página anterior, mas que poderia igualmente ser chamado pelo seu nome específico, mistral):

Na criação de comédia, por mais paradoxal que isso pareça, o senso do ridículo é estimulado pela tragédia; pois o ridículo, creio eu, contém um desafio: devemos rir do nosso desamparo na luta contra as forças da natureza... para não enlouquecer. (1965, p. 304)

Por outro lado, havia um convite para rememorar o que me trouxe até esta pesquisa de doutoramento. A possibilidade de estudar a estrangeiridade como potência de criação em palhaçaria insinuou-se e confirmou-se repetidamente em situações vivenciadas fora do Brasil nas quais meu ridículo provocava comicidade de maneira imprevista, como já abordado, porém não apenas em meu trabalho artístico: na Argentina, virei ponto de referência ao ir a uma praia trajando uma sunga de banho (peça de roupa considerada cômica naquele contexto) e motivo de piada quando perguntei em um hotel se frutas seriam servidas no ‘desayuno completo’; no Haiti, provoquei comicidade ao cantar, sem saber, uma música em crioulo haitiano cuja letra ridicularizava homens brancos; em Portugal, fui ridicularizado ao me mostrar incomodado com cadeiras novas que eram quebradas em um exercício de improvisação...<sup>7</sup> Já tratei do caos das relações dinâmicas corpo-mundo no que se refere a sua constituição mais particular, como as ações cotidianas e os processos fisiológicos, e a maneira como a sobreposição não harmônica do espaço corporificado com o circundante pode gerar uma certa política de visibilidade. Retomarei este ponto uma vez mais, para que possa avançar a reflexão à especificidade da prática artística como perseguida nesta pesquisa.

As vivências listadas, a título de exemplo, no parágrafo anterior (que, ainda que particulares, inserem-se na categoria das corriqueiras histórias de acontecimentos peculiares em viagens) são largamente provocadas pela frustração da expectativa de que o território estrangeiro seja uma continuidade do ambiente no qual vivemos cotidianamente.

“Aprendemos a pensar sobre tudo e depois exercitamos nossos olhos para olharem como pensamos a respeito das coisas que olhamos”, diz Carlos Castañeda em *Uma Estranha Realidade* (79). O olhar, contaminado pelo hábito – e por um certo pensamento ali construído que pasteuriza de antemão o que se vê –, provocará uma série de projeções não satisfeitas pelo novo espaço onde se encontra, agora, o estrangeiro.

Esse olhar reincidente (que não apenas olha as mesmas coisas, mas vê as mesmas coisas naquilo que olha) vai formando uma certa maneira de estar e relacionar-se com o espaço onde se habita, que chamaremos acoplamento. O acoplamento é também um tipo de conhecimento ou habilidade, ainda que subconsciente, derivado da repetição. Uma capacidade de conexão corpo-mundo relativamente harmônica, derivada das respostas favoráveis à reedição de um estar no mundo: aqui, o conhecimento deriva não daquilo que é repetido (pelo exercício da vontade em uma escolha deliberada e consciente), mas que se repete, ou seja, que gera uma nova reedição de si enquanto parte de um conjunto mais ou menos estável trazendo em seu bojo a ilusão de ser ao mesmo tempo natural, único e inquestionável.

É também parte desta habilidade que o processo de conhecimento derivado do acoplamento permaneça quase que totalmente subliminar, até por uma prática evolutiva, que

<sup>7</sup>O recorte aqui é estimulado pela fala de minha amiga a respeito do palhaço, mas poderia igualmente se referir a uma abordagem processual, já que iniciei minhas investigações considerando a estrangeiridade como processo de criação apenas em Palhaçaria Itinerante. Só posteriormente dei-me conta que o mesmo princípio poderia ser aplicado, de maneira mais ampla e igualmente potente, na intervenção urbana.

nos permite liberar o pensamento para elementos mais urgentes ou, ao menos, diferenciados na realidade circundante. Assim, se sabe muito, mas não se sabe que se sabe, pois o conhecimento soa como mera percepção da única realidade possível e da única maneira de lidar com ela. Não nos tornamos conscientes do que sabemos, pois, conforme nos lembra Flusser, “a criação de informações novas depende da síntese de informações anteriores” (idem) e a atualidade deste conhecimento o faz ficar à sombra. Daí que, o que pode levar o organismo a conhecer o que conhece por hábito, trazer o conhecimento subconsciente à consciência, é a vivência de uma realidade que coloque em cheque os conhecimentos anteriores que, de aspectos (e fruição) de uma realidade única, se tornam a observação (e construção) de uma das realidades possíveis. Aqui se explica a sensação descrita no início deste ensaio quando falei do que fazia tornar-me estrangeiro em cada país em que estive. Perceber que havia outras realidades provocava uma síntese de informações, compatível com o reconhecimento de minha realidade prévia como alheia à que eu então vivenciava, como estrangeira.

Será território estrangeiro, portanto, qualquer local ou realidade onde, entre outras coisas, este conhecimento subconsciente derivado do acoplamento emergja como reconhecimento de si e do que se sabe, em geral impulsionado pela quebra da unidade do hábito com a cultura.

Volto uma vez mais a citação de Castañeda e a expectativa. Sua referência aos olhos (na sua dimensão fisiológica, e não apenas ao olhar como metáfora) nos será igualmente útil para pensarmos para além do que se refere o termo expectativa em relação ao conhecimento adquirido. Assim, a expectativa que falaremos aqui não se referirá apenas ao exercício da razão *stricto sensu*, de considerar consciente ou subconscientemente a probabilidade de que algo aconteça, baseada em pressupostos empíricos, mas ao acoplamento corpo-mundo que cria, por consequência também uma expectativa fisiologicamente aferível de relação com o mundo, cuja frustração se mostra visível, por exemplo, nos desarranjos digestórios, respiratórios, circulatórios e nas doenças de baixa gravidade (resfriados, inflamações respiratórias, alergias) que acometem com mais frequência em recém-chegados que naqueles que se encontram fixados no mesmo local. Em tempo: não se trata de afirmar que haja separação radical entre os aspectos racionais e fisiológicos da expectativa, mas, como em minha experiência como leitor de trabalhos acadêmicos estes normalmente são ignorados em elogio daqueles, creio ser fundamental apontá-los separadamente.

O acoplamento será, assim, uma multiplicidade de processos de afecção que fará com que o corpo seja construído no trânsito das experiências no espaço circundante (através dos já abordados processos de espacialidade, espacializações e sua acumulação), de modo que esteja o mais perfeitamente preparado possível (consciente, subconsciente e fisiologicamente) para a fruição dos processos de (re)construção de si no e com o espaço vivenciado de maneira suficientemente harmônica para garantir a continuidade de sua sobrevivência.

O que venho tentando apontar aqui é que o corpo será sempre um conjunto de relações e nunca algo dado ou a que se chega (seja enquanto sujeito ou matéria). Tal concepção encontra eco na definição de Deleuze que, a partir de Espinosa, apresenta um corpo como o conjunto de relações de latitude e longitude e suas derivações, uma cartografia:

Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que ele possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude: pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais. (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 40)

Definido o lugar do corpo, espero que fique mais fácil compreender que a expectativa será tudo aquilo que oferecer resistência ao mergulho nessas relações em fluxo (presentificação). No caso do estrangeiro, a expectativa provocará especial resistência em relação ao processo de contaminação corpo-mundo com o novo lugar e pode se dar tanto por

aquilo que se espera encontrar (dimensão predominantemente racional) quanto à disparidade dentre a disposição fisiológica de acoplamento a um lugar e o espaço circundante em si.

Daqui, podemos inferir dois pontos que nos ajudarão a seguir. O primeiro de que é impossível que não haja expectativa (e assim, resistência) ao novo lugar: o deslocamento provocará por si, um tensionamento na relação corpo/ambiente. O segundo de que é possível que a estrangeiridade se dê em contextos não geograficamente definidos como outro país de maneira até mais contundente do que entre países diferentes: a estrangeiridade é um princípio relacional, não uma diferença de nomeação entre aqui e lá.

Abordados os dispositivos relacionais desencadeados pela estrangeiridade que derivam a construção de corporeidade, passarei a pensar de que maneira esta corporeidade pode estar presente como elemento de uma metodologia de criação em intervenção urbana em arte.

Se o acoplamento ao lugar de origem (ou, de maneira mais ampla, as expectativas) provoca no estrangeiro um desacoplamento do espaço presente, que o aliena do espaço circundante, promover o acoplamento ao novo lugar contribui, em sentido inverso, para a progressiva desestrangeirização, qual seja, a diminuição da potência de agir enquanto estrangeiro; é nesse sentido que Flusser fala do desserviço feito por “aqueles que tentam ‘ajudar’ os refugiados a se adaptarem,” e “estão de fato enquadrando-os em sua própria ordem, tornando-os ordinários.” (idem).

Para que possamos pensar na aplicabilidade artística deste corpo estrangeiro (ou sua capacidade de produzir arte), é importante averiguarmos, então, de que maneira seria possível que a estrangeiridade não fosse uma fugidia e efêmera condição. Existiria alguma alternativa a que o estrangeiro não estivesse fadado à anulação ou à recusa de sua estrangeiridade (seja respectivamente pela construção progressiva de vínculos com o novo espaço, seja pela manutenção da alienação)?

O problema já está presente em Flusser (idem), quando afirma que “a questão da liberdade [criativa] não é a de ir e vir, mas a de permanecer estrangeiro, diferente dos outros”, evitando assim a sua cooptação pelo statu quo, mas, mesmo o autor não apresenta em seu ensaio possíveis encaminhamentos para isso, se limitando a tecer observações sobre as dificuldades em fazê-lo e algumas perguntas que poderiam orientar a busca por possibilidades.

A alternativa aparece, no entanto, em Deleuze quando define o lugar do nômade.

O nômade se distribui num espaço liso, ele ocupa, habita, mantém esse espaço, e aí reside seu princípio territorial. Por isso é falso definir o nômade pelo movimento. [...] É nesse sentido que o nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. (DELEUZE; GUATARRI 1997, p. 43/44)

Tenho evitado, por hora, o uso de conceitos como desterritorialização e reterritorialização por não me sentir ainda suficientemente próximo da totalidade de conhecimentos que mobilizam e articulam para aferir o quanto dizem da pesquisa que pretendo, mas me parece claro que existe uma proximidade do conceito de territorialização e seus derivados com o que venho chamando neste ensaio de acoplamento.

Considerar que o interventor urbano em arte, interessado em trabalhar a partir do princípio da estrangeiridade deve, em semelhança ao nômade, criar condições para se acoplar à própria estrangeiridade associando-se ao espaço liso que ela ocupa, à velocidade que lhe é intrínseca e aos atravessamentos que mobiliza, (substituindo, assim, o espaço de pertencimento como um elemento aferível por sua materialidade por uma, parafraseando Zygmunt Bauman, pátria líquida) não é apenas algo que vem encontrando eco em minha pesquisa (tratarei mais sobre isso adiante), mas que pode ser identificado na prática e na maneira de dizer do trabalho de outros artistas com os quais identifiquei perspectivas comuns de construção de atos artísticos.

Peço licença para usar a definição da dramaturga Paloma Franca Amorim, por crer que ela define de maneira muito objetiva o lugar do performer para Renato Cohen, especialmente como descrito em seu livro *Performance como Linguagem* (2002). Os destaques são meus:

Para o performer e professor brasileiro Renato Cohen a definição da performance é, com efeito, um exercício paradoxal de conceituação na medida em que na construção performática se organiza uma busca pelo estado desviante dos modelos cênicos que, por uma eleição da oficialidade histórica, prevalecem na cultura dominante. Para Cohen, a performance apresentaria um formato livre e anárquico constituindo assim uma forma híbrida de linguagem não-nomeável que agrega em seu bojo a participação de artistas de diversos campos da atuação estética como em ‘uma espécie de Legião Estrangeira das artes’” [sic]. Pode-se dizer, portanto, que a performance é uma prática estética baseada na desconstrução e reconfiguração aleatória ou combinada de estruturas normativas do corpo, do espaço/tempo e do discurso. (AMORIM, 2015, s.p.)

Pensar o performer como um artista interessado em um estado desviante (ao qual os modelos cênicos funcionam como normativa, ou território de pertencimento), não-nomeável (ou seja, pré-conceituação, da ordem da experiência), baseado na desconstrução e reconfiguração aleatória de estruturas normativas do corpo (das quais, já apontamos aqui, as múltiplas expectativas), em suma, como membro de uma legião estrangeira das artes é elencar pontos de semelhança com o lugar do artista como perseguido neste trabalho.

Lugar do artista que também encontra eco nos trabalhos teóricos e práticos de Eleonora Fabião. A performer e docente (UFRJ/NYU) brasileira é uma das mais contundentes referências de meu trabalho artístico e da performance urbana no cenário nacional na atualidade. A respeito de seu trabalho, transcrevo aqui um excerto de “Eleonora e o corpo performativo”, texto de Pablo Assumpção B. Costa, publicado no livro *Ações*,

Ações performativas ou obras de arte do encontro como as de Eleonora Fabião precisamente reorganizam os limites aparentemente dados e ensaiam contextos inéditos para a coimplicação entre eu e o outro, possibilitando assim a emergência de outros eus e, com sorte, de outros nós. (COSTA, 2015, p. 268)

Ao reorganizar os limites aparentemente dados (o que temos por realidade) cria-se a possibilidade de contextos relacionais inéditos não entre os sujeitos (eu/outro) inicialmente relacionados, mas de outros eus e possivelmente outros nós. A ação de quebra da expectativa aqui se configura imediatamente como um evento propositor de um socius (o termo é do autor) disparado pela emergência de outros eus. Tal implicação do eu com o mundo e com a comunidade que o rodeia que revoluciona o que se é em direção a outras possibilidades de si e de nós é, ao fim, o lugar que Flusser identifica daquele que permanece estrangeiro:

A chegada de exilados provoca diálogos, e uma colmeia de criatividade circunda o exilado. Ele se torna o catalisador da síntese de novas informações. Se, porém, ele se dá conta de que sua dignidade está na ausência de raízes, um diálogo interno acontece. Esse diálogo consiste na troca entre as informações que ele traz em sua bagagem e o oceano de ondas de informações que o banham no exílio. Quando esses diálogos internos e externos geram sentido, tudo e todos se transformam criativamente. Eis o que quis dizer quando afirmei que a liberdade do exilado consiste em permanecer estrangeiro. Trata-se da liberdade de mudar aos outros e a si mesmo. (FLUSSER, 2013, s.p.)

Aqui se chega à aplicabilidade artística do corpo estrangeiro como entendido no âmbito desta pesquisa. Ainda que a este corpo nunca se chegue plenamente (fruir o espaço será sempre, em alguma medida, projetar a continuidade deste espaço e não há como prescindir de algum grau de acoplamento com o lugar presente e de expectativa quanto ao lugar futuro) almeja-se a construção de uma corporeidade que, ao quebrar das expectativas, projeta-se à possibilidade de um novo acoplamento (ou reterritorialização) que se vetoriza à própria condição de estrangeiro e não ao novo espaço, com vistas à construção de um ato poético que se oriente como uma nova

organização coletiva, um novo socius.

Antes de prosseguir, é importante fazer algumas considerações no sentido de evitar a romantização deste status. Ainda que descrito com o uso de palavras normalmente tidas como referências a vivências almeçadas como liberdade, transformação e revolução, a manutenção da estrangeiridade é um desafio penoso e constante. “O que é crítico é a descoberta do quanto é difícil não criar novas raízes”, diz Flusser. No estrangeiro descobre-se que não apenas o corpo se enraíza no espaço (como enfatizei ao dar destaque à corporeidade estrangeira), mas o espaço igualmente se enraíza no corpo ao mesmo tempo e com igual intensidade, convidando-o constantemente a deixar-se cooptar pelo status quo, pela coberta do hábito. Permanecer neste estado vai exigir o uso regular de certa violência ao que de si quer permanecer e ao que do mundo quer cooptar, ou resumidamente, ao que quer ser mais repetição que diferença. O lugar estrangeiro é o de ser pergunta desconfortável a si (e a dimensão deste desconforto pode se vislumbrar, por exemplo, pela maneira como foi anteriormente nomeado: ausência de identificação cultural, satisfação das necessidades psicológicas, território de reverberação da subjetividade e não identificação como o outro do outro), e aos que comungam desta experiência, pois não erigida dentro de um vocabulário que, a princípio, possa ser traduzida pela linguagem da cultura que o rodeia. Pergunta que cria força e que mobiliza multiplicidades enquanto assim se perpetua.

As ações listadas até este momento tinham em comum terem se configurado mobilizando expectativas de todas as ordens: corpo, imaginação, razão, consciência e subconsciência trabalhando juntos para a produção do que resultaria, ao final, em significativa frustração. A frustração, que geralmente repousa dentre as vivências menos ansiadas na contemporaneidade, nos ajudará também a quebrar uma possível idealização do status de estrangeiro, ainda que aqui ela tenha uma abordagem positiva, sendo elemento de vital importância nessa pesquisa.

A partir do que tratamos sobre a expectativa ao longo deste texto, talvez seja facilmente compreensível porque considero a possibilidade de que o problema da frustração de expectativas não resida na frustração, e a isso corrobora considerarmos sua raiz etimológica “enganar, fazer errar” (Cf. Site Origem da Palavra), mas na expectativa que, quando em excesso, se torna passível de ser nomeada. Estar no estrangeiro é uma frustração constante, pois, além de nos enganar (quanto às já apontadas expectativas de previsibilidade e continuidade) o desacoplamento também nos faz errar: nos torna errantes (sentido ético) e errados (sentido moral) aos olhos dos outros e do outro em nós.

O corpo que atualiza um dado acoplamento com o mundo, um hábito, o faz não apenas pela disponibilidade de habilidades em prontidão (o que fazer), mas de limitações introjetadas (o que não fazer) referentes aos contextos nos quais se vive. É essa dupla chave que garantirá um acoplamento eficaz com o espaço cotidiano. Se pensarmos, porém, que essas limitações servem atualmente à sociedade de controle (me refiro novamente a Foucault), veremos como o estrangeiro é, em essência, subversivo.

Ao tratar de intervenções temporárias no espaço urbano, Adriana Sansão Fontes define prática subversiva como aquela que “desafia as regras vigentes, fazendo com que questionemos aonde estas nos pretendem conduzir” (2013, p. 53). Tornar as regras vigentes em uma sociedade passíveis de questionamento, de modo que possam ser transformadas é processo similar ao que propõem Flusser e Fabião (segundo Costa) nos excertos supracitados. Dado que o estrangeiro não tem a disciplina (as limitações) introjetada, torna-se alvo do controle (e como alvo torna o poder que exerce de tácito – introjetado, sub-reptício – a visível – extrojetado) e território desviante deste controle (espacialização de onde o seu poder escapa). O estrangeiro, ao não reproduzir o autocontrole que se espera de alguém que ali reside, convoca os inspetores (os vigilantes) introjetados naqueles que ali se situam, ele incluso. A frustração se revela toda vez que essa vigilância de si ou dos outros faz ver o errado, a errância e o engano, desacordos do que se espera com o que se apresenta, e isso se dá no estrangeiro com muito mais frequência do que se mostra socialmente aceito para um cidadão. E, à semelhança do comum cidadão, a frustração mobiliza culpa, revolta, decepção.

Ainda que haja frustração e que ela, ainda que bem-vinda, seja em geral desmobilizadora, é importante que se revele um lado de potência nesta ausência de introjeção de limites no que diz respeito ao fato de que tais limites são cerceadores de uma série de possibilidades de (re)construção do espaço público por parte daqueles que nele habitam é por isso que, parafraseando a expressão atribuída a Jean Cocteau ou Mark Twain, ao não saber (ter introjetado) que tal ação é impossível, vai lá e faz, revelando que tal impossibilidade é um mecanismo antes corpóreo que da realidade circundante.

Assim que voltar a falar das ações é inescapável ao voltar a falar de minhas, bem-vindas, frustrações e das possibilidades de operar impossíveis.



Eu já perdi a conta, mas devo ter passado das 200 apresentações de Palhaçaria Itinerante nos 10 anos de desenvolvimento desta técnica o que parece, mas, convenhamos, não é lá grande coisa. A prática vem me ensinando que é sempre tempo de ser surpreendido pelas possibilidades que um palhaço itinerando pode trazer à tona.

No dia seguinte à primeira ação fui escalado para segunda apresentação dentro do festival. Era 22/09 e, diferentemente do que costumo fazer, a intervenção aconteceria à noite, e, igualmente diferente, em uma quadra de bares e restaurantes frequentada por jovens e adultos. Um tanto pela frustração do dia anterior, um tanto pelo acumulado de diferenças, baixei a minha guarda ao acontecimento vindouro e escrevi no meu diário “minha maior meta hoje é estar junto. Simplesmente estar, ouvir, deixar-me envolver pela singularidade do momento. Res.pi.rar.” A noite, antes de sair para a rua, fechei os olhos e senti meu coração batendo forte. Respirei fundo e saí. Desde o primeiro olhar busquei “parar para olhar” (BONDÍA, 2002, p. 24) o que havia no entorno sem forçar o que pudesse acontecer e me surpreendi quando jogos inéditos começaram a surgir, fruto não apenas de minha maneira ridícula de lidar com o espaço, mas da peculiaridade do encontro: e um guarda-chuva que era espada matou um carro na calçada enquanto sua motorista gargalhava lá de dentro, uma cestinha de pão virou quipá e os seus donos reconheceram sua cômica sacralidade, e os encontros se davam, e os sorrisos se abriram e pouco a pouco era possível estar verdadeiramente junto.

Isso até que um senhor disse non. Eu tinha comigo alguns folders do festival e tinha acabado de oferecer a ele e ele me olhou nos olhos e disse ‘não’. Talvez eu tivesse ido embora em outra ocasião, mas algo ali revelava uma certa abertura e eu arrisquei sentar ao seu lado e cultivar o encontro. Repeti algumas vezes non! Olhava o folder e ia desdenhando dele a cada non, distanciando-me das expectativas e aproximando-me desse senhor desconhecido de quem, olhos nos olhos, ouvi non. Foi quando reparei à minha frente, parado, um grande cachorro do bar em posição de alerta. Eu já tive uma série de pequenos contratemplos com cachorros, especialmente quando se assustam com as roupas ou os modos exagerados do Felisberto, e aquele era particularmente um cachorro grande, então senti a necessidade de prosseguir o jogo com cuidado. Eu dizia non e balançava o folder e o cachorro seguia o folder com o olhar. Surpreso, indiquei com o olhar aos que estavam a minha volta a reação do cachorro e arrisquei estender vagarosamente o braço em direção a ele, oferecendo o folder e dizendo Francophonies, non! O cachorro abriu a boca vagarosamente e recebeu o folder com gentileza, e, parecendo ter entendido que o momento era de virar-se contra o folder do festival, o colocou com cuidado entre as patas e o estraçalhou em muitos pequenos pedaços, sob o olhar incrédulo dos que estavam a nossa volta. Voilà le impossible!

Eu já perdi a conta, mas devo ter passado das 200 apresentações de Palhaçaria Itinerante nos 10 anos de desenvolvimento desta técnica, o que parece, mas, convenhamos, não é lá grande coisa. O número de três dígitos apresenta sua perversidade ao construir em mim tanto uma ilusão de que existe algum grau de confiabilidade na qualidade das apresentações vindouras que estivesse ligada à reprodução de momentos valorosos deste histórico (ainda que a improvisação seja traço fundamental desta técnica), quanto uma grande exigência em relação a qualidade do resultado (expectativa intensificada em eventos como festivais, especialmente os internacionais).

Assim como ocorreu anteriormente no Haiti, a primeira intervenção de palhaçaria realizada no festival francês deixou, ao seu fim, uma enorme frustração, uma sensação de não estar à altura do acontecimento que acabara de se dar e eis que me vi em um exercício quase compulsivo de rememoração tão minuciosa quanto possível do vivido em busca dos erros cometidos. E encontrei os mesmos daquela outra ocasião: a interrupção dos jogos antes do fim por/e falta de escuta ao que ocorria ao meu entorno; muito tempo sem trocar olhares com o público (sem triangulação) e não deixar que o jogo se desenvolvesse naturalmente, fazendo uso preferencial de roteiros já conhecidos. Ou seja, havia pouca abertura a ser atravessado pelo acontecimento em si, pouca presentificação. Havia medo de que a diferença que o estrangeiro proporcionaria ao encontro e ao encaminhamento dos jogos, pudesse desconfigurar minhas possibilidades de lidar com o acontecimento ao ponto de que eu perdesse a capacidade de construção compartilhada da experiência e fosse lançado à contemplação. Ao ignorar essa diferença eu recusei justamente esse outro que poderia me tornar.

Na terceira apresentação eu já tinha alguma percepção da política de visibilidade dos espaços públicos de Limoges e de seus buracos-negros (metáfora de trabalho que tenho usado para referir-me aos elementos da cidade cuja visibilidade é baixíssima ou nula, que as regras tácitas de sociabilidade nos ensinam a não ver, em geral divisíveis em objetos imóveis: lixeiras, bocas de lobo e demais locais de acesso à estruturas subterrâneas, caçambas de entulho; móveis: caminhões de lixo e de limpeza urbana, veículos de catadores de recicláveis; além da população da rua, e, eventualmente, bêbados, portadores de distúrbios mentais, trabalhadores informais, artistas, estrangeiros, devotos e outras posições sociais desprestigiadas na organização da população urbana), espaços reservados ao que se permite ‘existir não existindo’, cuja existência e a convivência se admitem justamente pelo não com-viver. Em sentido inverso, à semelhança de outros espaços urbanos que já intervi, notava que ali Felisberto ganhava uma certa posição de destaque na hierarquia de visibilidade urbana por conta, além da disseminação da máscara do palhaço no ocidente, do uso da exacerbação do meu ridículo e vocalizações/gestualizações exageradas o que, em geral, convida olhares e interesse.

Eis que cada vez mais encontro oportunidades de tensionar essas duas condições estabelecendo jogos que aumentam o grau de visibilidade de um espaço ou uma condição de pouco prestígio na medida em que ajo a alteração dessa política, tomando-o por algo de maior prestígio pela construção de um laço subjetivo impresso no jogo proposto. Corpo-território que ao habitar uma falha, um vazio desse espaço revela-o descontínuo e, ao fazê-lo parte presente e ativa no jogo, implode esta descontinuidade, dando à cidade uma fluência incomum.

E é assim que abri algumas lixeiras atrás de bebidas geladas, propus uma gaitada para o ‘descanso’ de senhoras sentadas no chão das feiras ao lado de copinhos com fome de moedas que em um passe (quase) de mágica engoliam provisoriamente celulares dos passantes e respondi ao convite para fotos convidando a contribuir os que estavam coincidentemente por ali, católicos e muçulmanos, estrangeiros e nativos, negros e brancos, todos sorrindo para o registro dos belos segundos que passamos juntos.

Na quinta apresentação eu já tinha alguma percepção de como a inédita maratona de seis intervenções em quatro dias era quase impraticável, mas foi nas horas que antecederam a última ação que me dei conta exatamente de quanto eu estava corporal/mentalmente abalado. Fraqueza, dor de cabeça e enjoo fizeram com que eu fosse todo o trajeto percorrido de carro do hotel para o lugar de apresentação entre o desejo de que ele fosse infinitamente longe para nunca chegar e de que chegasse imediatamente para que tudo parasse de rodar. O lugar escolhido pelo festival para esta apresentação era um dos mais distantes do centro e o menos prestigiado por apresentações artísticas dos quais intervi: um bairro residencial de imigrantes de baixa renda, bastante esvaziado e esquecido por políticas públicas. Em termos genéricos, Le Vigenal era bem familiar, já que muitas vezes estive intervindo em zonas similares no Brasil, não apenas por coincidência, mas por interesse de fugir dos locais tradicionalmente escalados para receberem apresentações culturais nos quais a maneira de se portar diante da “arte” costuma estar mais docilizada. Tal docilização, discutida por Guy Debord em Sociedade do Espetáculo, é antagônica ao trabalho como busco, estabelecendo critérios de qualidade da experiência (sempre mediada) ligadas ao capital, como valor de compra e visibilidade, justamente os valores que eu, ao sentir-me adoentado, apelei ao chegarmos ao bairro. Perguntei se a produção achava mesmo que seria o caso de intervir ali, argumentei que as ruas estavam vazias e que “se o festival queria visibilidade...”. Perguntei se tinham certeza e me falaram que queriam estar ali e não sabiam como, que a região era desprestigiada por apresentações e se eu poderia tentar. E acabou sendo um grande presente perceber que a estrangeiridade não precisa da força reservada ao lugar de destaque, ao protagonista, pelo espetáculo para estar e desencadear afetos. Eu só podia dar meu corpo como território. E não foi fácil lidar com crianças que demonstravam autoridade tomando meus objetos, mas ao fim estávamos ali, convivendo e aprendendo que cantar nomes era uma boa maneira de estar juntos. E estávamos, até que disse a produtora do festival ‘Termine! Agora!’ e eu cedi pensando em TerrorismoGangsAmeaças e era só a, para mim improvável, chegada de um rapaz que, com transtorno mental, tinha larga fama de ser violento. Isso eu só fui saber depois, enquanto lamentava o precoce fim.

Se um dos grandes marcos das apresentações de palhaçaria que realizei no Haiti foi a emersão do caráter potencialmente subversivo do homem branco que, ao invés de ocupar o lugar de referência e daquele a quem se deve respeito a qualquer custo (lugar até hoje sustentado, não apenas no país, por um racismo altamente estrutural), está no lugar daquele a ser ridicularizado; o equivalente, quase imediato na França teve a ver, quem diria, com a tutilidade de Felisberto.

Em um dos meus primeiros dias na França escrevi no meu diário “o francês é um povo que não abraça”, era uma constatação derivada não apenas da observação distanciada, mas estimulada por uma falta, uma sensação de ausência que contribuía à ampliação da solidão que já me ocorria ao me ver em um país em que estabeleci apenas relações superficiais e condicionadas a contratos temporários de convivência, ainda que agradáveis, entre recém-conhecidos.

Eu já havia lido a respeito da quantidade de abraços em minha cultura ser superior à média, mas mesmo no Brasil tendo a ser mais afeito ao contato físico com outras pessoas do que é tido como corriqueiro. Essa característica, que me difere do homem médio não deixa de ter um traço de ridículo e, sendo o ridículo a matéria base com a qual são construídos os palhaços na escola que me orienta, este traço se mostra ainda maior quando atuo de palhaço. Felisberto é extremamente tátil, o que significa dizer, por exemplo, que ele se despede de quase tudo com o que estabelece jogo com um longo e afetuoso abraço, e isso inclui homens, mulheres, crianças, animais, postes, carros, lixeiras... Tal característica é tão intrínseca ao meu estado cotidiano e tão fundamental ao meu palhaço que eu não me dei conta nem antes e nem durante quase toda a primeira intervenção de que isso poderia mobilizar tantos afetos como depois constataria. Isso mudou quando eu peguei nos ombros um rapaz adolescente e ele lançou os braços não para mim como estou acostumado, mas para longe de mim.

Tomei o caso inicialmente como uma reação pontual, um sintoma de que ele não havia apreciado a proposta. Rapidamente o coloquei no chão e estabeleci contato visual para averiguar o quanto a minha iniciativa o teria desagradado, mas ele não parecia realmente incomodado, ou seja, não parecia haver problema com tirá-lo do chão, desde que ele pudesse não colocar as suas mãos em mim. Para ele parecia mais importante não me tocar do que garantir sua segurança.

O estrangeiro tem, ao menos à priori, dificuldade em estabelecer a diferença entre idiosincrasias e os traços da cultura que se manifestam no sujeito e toma continuamente um pelo outro, de modo que eu só fui dar-me conta do potencial revolucionário do toque quando comecei a ser separado pelos pais dos abraços que trocava com as crianças ou quando o toque era evitado em situações onde há muita proximidade física como as poses para foto. Foi então que eu comecei a investigar maneiras de tornar isso jogo. Por diversas vezes Felisberto tornou-se um jocoso monstro que tinha o superpoder de abraçar pessoas e fez diversos marmanjos correrem rindo de sua volúpia abraçosa, em outras o toque passou a ser precedido de um longo olhar que firmava um pacto de confiança (se eu era capaz de dar-me à confiança desta intimidade para um recém-conhecido, porque ele não poderia fazer o mesmo?). Após esse primeiro momento, o toque passou a ser uma revolucionária maneira de criar fortes laços de confiança em um tempo relativamente curto. Eu, abraçador compulsivo no Brasil, nunca achei que isso pudesse ser uma habilidade tão revolucionária para a criação de laços com recém-conhecidos.



Ao longo deste ensaio por diversas vezes aponte o fato de encaminhamentos imprevistos se mostrarem mais exitosos do que os que pretendia tomar ou mesmo intuíva a princípio que seriam possíveis. A frequência e pertinência destes encaminhamentos para o prosseguimento das ações empreendidas no âmbito desta pesquisa apontam a importância de que sejam considerados como algo mais do que golpes de sorte. Por acreditar que tais oportunidades são derivações da experiência assim como as consequências que possam dela ser anteriormente previstas, comecei a estudá-las ainda no meu mestrado “Olha o Palhaço no Meio da Rua!” – O palhaço itinerante e o espaço público como território de jogo poético, defendido na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, São Paulo, em 2009.

Naquele momento me interessava principalmente buscar maneiras de compreender este fenômeno e as condições para o desenvolvimento da disponibilidade físico-corpórea para o acolhimento dessas e engajamento com as oportunidades surgidas no curso das ações em campo, também de intervenção urbana. A essa disponibilidade dei o nome de passividade.

Passividade configura-se como a postura de busca pela justa medida entre uma ação engajada e disponível (no caso, aos encontros com a rua e seus elementos constitutivos), uma abertura combinada com uma prontidão para a composição com o acontecimento que nos atravessa e suas derivações e deriva justamente da percepção da limitação de minha capacidade de produzir acontecimentos e da força oriunda, em contramedida, da produção com os acontecimentos que se davam no espaço onde atuava.

A filósofa Viviane Mosé, na palestra “Nietzsche”, ocorrida no evento Café Filosófico, descreve, ao tratar da autonomia do gesto para Nietzsche, um entendimento próximo desse fenômeno. Após afirmar que a ideia de liberdade não pode ser considerada como a autonomia do sujeito, no sentido de que este, quando livre, poderia realizar o que quisesse, fala do que entraria neste lugar:

Quando eu fico olhando para a lógica do mundo eu posso perceber a hora em que existe uma vaga no espaço, quando eu vejo que tem o espaço eu encaixo o meu desejo no desejo do acontecimento. Aí eu não faço mais nada porque a força que faz a terra girar em torno do sol é a força que vai fazer o meu desejo acontecer. Essa faz meu desejo acontecer. Então, se eu quero que um desejo meu aconteça, eu tenho que encaixar o meu desejo no desejo do acontecimento. O que que é o desejo do acontecimento? É a soma da política, com o clima, com a geografia, com tudo que rege o mundo. Então a ideia de liberdade [popularmente] é a ideia de autonomia do sujeito, a ideia do homem-cientista que vai onde quer, que faz o que quer. Não faz! (34:04 a 34:52)

Mais do que um meio de realização dos desejos, a passividade é uma estratégia de sobrevivência coengendada. Se a atividade pura é crer-se manipulador dos acontecimentos e buscar matar o mundo como coautor da experiência entrando, literalmente, em guerra com o mundo, não apenas invencível, mas sob a ameaça da existência daquele que a busca, a passividade é dar-se ao mundo e sumir ao ser por ele tragado, é deixar que os acontecimentos se imponham sobre nós, anulando-nos. Para existir com o mundo e o “desejo do acontecimento” que ele manifesta, é necessário buscar o equilíbrio entre uma passividade ativa e uma atividade passiva, uma passividade.

Pensemos na aplicabilidade desta postura à prática do surfe. Ao surfista dentro d'água não é possível impor sua vontade sobre o mar, o excesso de atividade na produção do fenômeno que lhe permitirá surfar será entrar em guerra com o mundo e não apenas será uma atitude frustrada como colocará em risco sua própria existência (haverá câibras e até mesmo afogamentos se ele insistir na frustrante tentativa de produção de ondas, por exemplo); por outro lado, a passividade frente a uma onda real que venha ao seu encontro não apenas não provocará o surfar da onda, mas pode, igualmente, gerar seu afogamento, sua eliminação.

Esse exemplo nos ajudará à compreensão da disponibilidade corporal da passividade, como uma passividade construída. Dizer que o surfista tem de estar em uma postura passiva é dizer que sua atitude de espera é uma disposição perceptiva de que sua corporeidade se engaje no processo de produção do acontecimento tão logo e o mais

coadunadamente possível. Para isso ele tem de progressivamente ir engajando não apenas sua macropercepção, mas inclusive, sua micropercepção para leituras e construção de aberturas ao mundo no qual ele está, literalmente, imerso. Mesmo antes que se torne plenamente consciente o seu corpo tem de ser capaz de reagir aos estímulos oriundos dessa relação o que, ao fazê-lo, garantirá progressivamente a eficácia de seu intento.

A passividade é aplicável tanto a uma postura interna a cada ação executada, ou seja, a ser perseguida durante sua realização, quanto à construção de novas ações, pertinentes àquele espaço-tempo e é em ambas as funções que ela contribuiu para as ações seguintes, que finalizam este ensaio. Tal postura é duplamente exercitada em derivas realizadas pelas cidades nas quais me encontro. Derivas são caminhadas a esmo que visam quebrar a lógica funcionalista da cidade como espaço de passagem e colocar o foco na experiência de encontro com o espaço urbano a partir de caminhadas cuja lógica encontra-se no próprio caminhar através do desacostumar o olhar do hábito em direção à cidade real em processo análogo ao que tenho defendido aqui na construção da estrangeiridade. Em tais caminhadas, realizadas nessa pesquisa em Bondy, Marselha e Paris, é possível habitar as aberturas que transcendem a ilusão da cidade pasteurizada, capturar a oportunidade de relação com a cidade real e exercitar o olhar para os atravessamentos vislumbrando as demandas oriundas do encontro com cada singularidade.

Dentro da metodologia que venho experimentando, evito tanto quanto possível ceder aos impulsos oriundos desta postura que divirjam do caminhar, de modo a permitir que eles se tornem conscientes não apenas como impulsos, mas quanto às questões que carregam e estabelecerem de maneira clara seu raio de afecção, de modo que eu possa construir, em momento sucessivo, um programa performativo e executá-lo.

Antes de tratar do surgimento e desenvolvimento da ação C'est Bondy, faço referência ao nome. Escolhido posteriormente, o nome da ação vem dizer justamente da sensação de que, ao realizá-la construída a partir da deriva e do olhar desacostumado (que não reconhece na cidade as cidades anteriormente vividas ou projetadas, mas vê a cidade em sua singularidade) pude, finalmente, entrar em contato com a cidade de Bondy a partir da singularidade do encontro e só então pude dizer c'est Bondy: esta é Bondy!

A história da ação, no entanto, começa antes da deriva realizada na cidade de Bondy e foi registrada assim em meu diário de campo

Dia desses saindo de casa dou de cara com um colchão de casal, metade numa calçada, metade na rua. Puxei ele para fora da rua – não, não foi [assim] tão rápido – coloquei naturalmente as duas mãos nele e imediatamente senti uma tensão no ar. A pessoa que andava ao meu lado na calçada não olhou diretamente, acho, mas acelerou o passo; a pessoa do outro lado da rua olhou e ralentou o passo. Me senti desconfortável, não arrumei tanto quanto pretendia. Deixei ali, meio dobrado, descansando.

Achei importante reproduzir o relato na tentativa de trazer à discussão, de maneira mais próxima possível, o impacto gerado em mim pela mobilização dos que estavam à minha volta e revelavam a mim, por suas reações, o desacerto existente entre uma ação que me era natural (abaixar-me para mover o colchão para fora da rua) do que era visto como esperado dentro das regras implícitas de sociabilidade (digo implícitas, pois ainda que a aversão ao toque de objetos abandonados – especialmente quando são identificados como lixo – seja coibida na maior parte das sociedades atuais, não há nenhuma lei que registre proibição ao fato, não é, portanto, uma regra explícita). Minha estrangeiridade, minha não introjeção desse limite, minha corporeidade desviante ao menos potencialmente mobilizava impossíveis, tornava visíveis não apenas regras, mas condições de sociabilidade (plataformas de convivência), propunha outras maneiras de viver juntos e convocava a discussão das regras vigentes.

Segundo minha percepção, o colchão, se não parecia novo ao menos estava limpo e em condições de uso e, parece-me que se estivesse em uma zona urbana residencial de classe média-baixa, como ali estava, só que no Brasil, suponho que possivelmente teria sido acolhido por algum morador do entorno ou alguém em situação de rua (principalmente levando em

consideração que o colchão já estava ali há alguns dias). Ou seja, ao meu corpo brasileiro ele era perfeitamente tateável (novamente o tato!) e por isso a naturalidade de minha ação, a disposição para tocá-lo e movê-lo. Com a reação das pessoas ao meu entorno – combinada com uma prontidão que Flusser igualmente identifica como natural ao estrangeiro – passei imediatamente a sentir que tinha feito algo errado e eu prontamente acatei as mudanças que senti serem necessárias. Após esse fato, no entanto, eu tinha outra disposição para a ação. Uma hesitação se instaurara, derivada da percepção de uma clara infração das regras vigentes.

Eu decidi não mais tocar os objetos que encontrava na rua. Durante dois dias encontrei diversos objetos com as mesmas características: abandonados nas calçadas, aparentando estarem em tal condição de uso que por vezes me perguntei se eles não haviam sido esquecidos ao invés de descartados (nesses casos minha ética contribuía para que eu não interagisse com eles). Depois desse período, resolvi perguntar aos moradores da casa onde eu me hospedava qual a razão que eles atribuíam a presença de tantos objetos nessas condições nas ruas e eles me responderam desconhecerem sua existência. Para minha percepção os objetos criavam pilhas que chegavam por vezes a impedir a passagem dos pedestres, para a percepção deles eu nem ao menos poderia interagir com os objetos, pois eles não existiam. Das duas uma: ou eu estava equivocando-me ou o olhar do hábito impingia-lhes um manto sobre a cidade real (uma outra maneira de pensar essa segunda hipótese é retomarmos não Flusser, mas Chklovski, que, ao tratar da percepção, aponta que esta gera “de maneira inconsciente ações automáticas, onde não se vê o objeto, mas simplesmente o reconhece, na sua superfície.” Apud. Toledo, pág 43) ao não ver o objeto não é possível entrar em contato com ele, dar-se conta de sua existência.

Eu havia decidido não mais tocar os objetos, mas quando eu estava observando o senhor da conclusão da ação Acompanhante feita em Bondy esperar o ônibus, encontrei aos meus pés um carrinho azul de ferro e algo na minha infância me fez pegá-lo. Naquela noite eu mostraria o carrinho àqueles que me hospedavam se não tivesse algum receio que eles achassem que eu o havia roubado. Eu decidi então que tocar os objetos era mais importante do que não os tocar, que havia força e atravessamento nisso, que havia potência de acontecimento e era importante respeitá-la. Só ainda não sabia bem como.

Eu decidi tocar os objetos que encontrava na rua. Ou melhor, da singularidade do encontro de minha estrangeiridade com a especificidade daquele espaço emergiu essa possibilidade de coabitação entre nossas diferenças e eu decidi engajar-me o possível para lhe estar à altura.

Durante as três ou quatro horas de deriva realizada na cidade, no que viria contribuir definitivamente à construção desta ação *sitespecific* notei que os objetos encontrados nas ruas me remetiam sempre a imagens de como compunham o espaço antes de serem descartados, ou seja, de quais configurações espaciais estavam impregnados e quais possibilidades de relação sugeriam entre si e com eventuais corporeidades humanas. Outro atravessamento se deu em relação ao que registrei em diário como “a inércia inexorável do velho continente”: as pessoas que transitavam comigo nas calçadas pareciam não ver os objetos que repousavam na mesma posição por dias (essa impressão era possível dado que em algumas das ruas que fiz a deriva, eu já havia estado anteriormente), tudo parecia querer, peremptoriamente, ficar. Lembrei do motivo que me tornou ridicularizável em Portugal e compreendi o potencial revolucionário do quebrar dos objetos, ao menos como modo de dar-lhes movimento (nesse sentido havia algo de revolucionário também na minha rotina desastrosa, no meu corpo ainda inadequável).

No dia seguinte, realizei o seguinte programa performativo: derivar; selecionar objetos que a mim se revelassem como reaproveitáveis; reorganizá-los no espaço e entre si segundo as possibilidades de combinação neles contidas; fotografar; e abandoná-los na nova organização. Se até então minha existência naquele bairro repleto de imigrantes tinha, em geral, pouca visibilidade, ao começar a ação reencontrei o lugar de tensionamento e potência de construção de ondas de afecção similar ao que encontrara anteriormente ao mover do colchão, o que desencadeou um processo de mobilização de paixões. Ainda que estivesse o mais atento possível à realização do programa, diversas pessoas reagiam emocionalmente a mim e a ação, tomando posições que pareciam religar-lhes ao espaço real.



Começo a ação pelo colchão, que estava logo em frente à casa onde me hospedo. Enquanto estou investigando sua melhor posição, um senhor de roupas simples para curioso do outro lado da rua.

Quando o olho ele parece sorrir pelo cuidado que eu dedico ao colchão. Me acena e se vai.



Minha manipulação dos materiais parece torná-los mais tateáveis. Várias pessoas se aproximam em diferentes momentos para olhar rapidamente as pilhas comigo e se vão em seguida. Uma senhora por um momento se interessa pela minha mochila, deixada junto à pilha. É dela a iniciativa de buscar meu olhar para saber se a bolsa me pertencia. Ela se desculpa e ri do próprio interesse.



Uma mãe em bicicleta traz uma criança de colo na cadeirinha acoplada ao guidão. Ao ver a reorganização quase finalizada, solta uma expressão de admiração e interrompe o caminhar para mostrar à filha o que se tornara a, outrora, pilha de lixo.



Um menino de aproximadamente 10 anos destaca-se do grupo de crianças com o qual brincava e aproxima-se. Ele parece maravilhado. Mantém-se imóvel, a boca aberta enquanto observa silencioso a ação por vários minutos.

Um senhor atravessa a rua em minha direção e começa a falar comigo acaloradamente. Eu sorrio acolhendo sua fala, mas sem entender muito além de que está bravo, supostamente com o lixo. Assim permaneço até que ele me cobra uma resposta. Eu digo que não falo francês, mas ele não acredita, insistindo. Então começo a falar português e ele faz uma expressão assustada. Diz algo como 'Bem'... e vai embora.





A pertinência da ação vai se revelando por seus próprios critérios. Neste caso, a mediação de meu olhar estrangeiro e a ação desencadeada pareceu estabelecer uma ponte que correlacionava espaço e sujeitos, atravessando a cobertura do hábito, confrontando a tendência à invisibilização das pilhas de objetos e sua inércia.

O rearranjo das posições dos objetos poderia ter passado sem alterar macroperceptivelmente os usos e práticas do espaço público pelos transeuntes, o que se deu, no entanto, foi que a busca pelo arranjo estético trouxe certa potência ao convidar o olhar (o lixo deixava de ser algo a ser ignorado passando a algo a ser visto), atuando sobre a política de visibilidade dos entulhos e trazendo algum movimento às concepções de realidade, que agora passariam a incluir aquele uso/ocupação do espaço público e seus objetos, e à ideologia impregnada na escolha anteriormente tomada (pelo acordo social que presenciei até então: ignorá-los) que pela pluralidade de usos pôde tornar-se consciente como escolha.

De maneira similar ao que defende Costa quando diz que “a experiência estética (com o que de alteridade ela pode tornar sensível) interpela ideologias de sujeito e de mundo e a rigidez das formas do sujeito e do mundo tal como os conhecemos (ou acreditamos conhecer)” (op.cit., p.265), a ação parecia desencadear interpelações e convocar a um posicionamento (ou a consciência desse posicionamento) de modo que o espaço por si e a partir da relação com os passantes disparava afetos em cadeia.

Dizer que o espaço por si convocava afetos (e isso se revela nas ações dos transeuntes listadas, que sempre se direcionavam de alguma maneira ao espaço) é corroborar com a tese de Fontes quando afirma que “A intervenção temporária tem essa capacidade de colocar o espaço ‘em ação’, em movimento.” (op.cit, p. 53) A interação com um espaço que passa a ser coativo à experiência na urbe tanto ‘no’ quanto ‘para além’ do evento estético e por regras que se constroem na relação é, por fim, também um gesto no sentido de superar a alienação da vivência na urbe pela convocação à participação ativa em sua construção permanente e que tende ao encontro da “[...] autêntica poesia, isto é, a construção livre da vida cotidiana.” (2002, p. 99), defendida pelos situacionistas em textos como *Banalidades Básicas*, de Raoul Vaneigem (de onde o excerto foi tirado).

Logo após a realização desta ação viajei à Marselha como estava previsto desde o rearranjo de datas após a perda da viagem de trem no meu primeiro dia na França. Partir não foi agradável. Após um período de desencaixe com as demandas e possibilidades da cidade, a realização da ação *C’est Bondy* me deu, finalmente, desejo de ali ficar, como se a ação funcionasse como a construção de uma metaestabilidade entre mim e a possibilidade ‘surfável’ neste encontro com a cidade. Perguntava-me quantas diferentes pilhas de materiais poderia encontrar, quais arranjos poderia tornar visíveis e quais os possíveis desencadeamentos estes poderiam gerar. Mas, era hora de partir.

De fato, o laço com a cidade é um movimento de desestrangeirização e, nesse sentido, partir também é uma forma de permanecer estrangeiro. Mas mesmo o partir estrangeiro dá-se em dinâmica própria, isso porque este não é apenas um desenraizado, como tem outra fruição do espaço em relação à dinâmica de mobilidade dos que ali residem. Assim, é comum tanto que sua mobilidade se restrinja, ainda que não esteja sendo constrangido a isso, a espaços exíguos e não comumente utilizados para serem habitados por mais de alguns momentos (espaços como a rodoviária, o aeroporto, os órgãos do setor de imigração de um país ou a embaixada de seu país, ou ainda mesmo, o hotel) ou que salte enormidades (indo, justamente por desenraizado, quase ou sem encontrar, em si, resistência, de uma cidade, de um estado, de um país a outro), seu espaço transcende, desta forma, dinâmicas e contenções de uso dadas e incorporadas por aqueles que ali residem. Porém, sua vivência no espaço tem uma fruição em multiplicidade, pois, ao contrário dos que habitam e categorizam em si os espaços como dados e estáveis, com ele não param de agir novos espaços de cada espaço, novos sentidos, novas interpenetrações, de modo que de um espaço acolhedor por vezes emerge um absolutamente hostil e vice-versa. Até que finde sua estrangeiridade, o espaço não deixa de lhe escapar, o convida e o expõe concomitante e mutuamente (cada espaço em função de outro, do devir), o põe em velocidade.

A não incorporação do espaço a partir de suas dinâmicas sedimentadas também explica, em parte, o temor que o estrangeiro provoca, na medida em que sua corporeidade não se mostra comprometida com a manutenção do mundo como se apresenta aos habitantes. Seu corpo não o perpetua justamente pelo fato de que as ações formadoras e perpetuadoras do espaço como

construído pelos habitantes escapam a ele e ele a esse mundo. Assim, o mundo ao seu entorno não cria nem contiguidade, nem continuidade em seu corpo-território.

Em Marselha eu retomava parte considerável de minha estrangeiridade. Diversas impressões que eu havia tido em Bondy e Paris e atribuí a uma suposta identidade nacional se liquefaziam nas particularidades do lugar, deixando-me novamente à deriva. Após recorrer às ações já descritas (Ação de Aniversário n.34 e Acompanhante), concebi e realizei, a partir de procedimento análogo à ação C'est Bondy, a ação posteriormente denominada C'est Marseille.

Eu estava hospedado no bairro de Panier, parte antiga da cidade que congrega residências e pequenos comércios e cuja arquitetura é marcada por diferentes escolas de diferentes períodos históricos, dando certa perspectiva da tradição milenar daquela povoação urbana (segundo relatos de habitantes, confirmados em sites na internet, os primeiros resquícios da presença humana na região são pré-históricos e a arquitetura traz fortemente uma impressão de coexistência, senão de todo este período, ao menos dos últimos séculos).



Duas fotos do bairro Painer, em Marselha. Convivência de diferentes estéticas arquitetônicas. Fonte: internet.

Quando realizei a deriva (principalmente pelo bairro Painer, mas não só), diversas vezes fui atravessado por um impulso tátil-cinético de investigar por / para quais corpos aquelas estruturas arquitetônicas foram concebidas, estabelecendo posições e movimentações no espaço cujos acoplamentos elas sugeriam ou as composições elas tornavam possíveis pela dinâmica de vazios e cheios que as suas formas criavam. Investigação esta que, é bom que se diga, não era executada por nenhum dos passantes observados, focados que estavam em um uso funcionalista e padronizado da cidade, em geral, pelo exercício dos usos para o qual os elementos da cidade foram concebidos, com raras exceções prováveis como a presença de pedintes ou alterações de fluxo por conta de obras públicas ou privadas.

Se algumas vezes tais impulsos foram acolhidos como sugestão de trajetos pela cidade, por outras, sempre que envolviam alguma ação diferente de uma maneira ou um sentido para o caminhar, busquei interromper a passagem do impulso à ação de modo que sua constituição se delineasse mais claramente. Foram justamente estes impulsos que conduziram a construção da intervenção sitespecific C'est Marseille, que foi executada a partir do seguinte programa performativo: transitar pela cidade sendo guiado pelos convites de acoplamentos e composições táteis e cinéticas que os elementos arquitetônicos da cidade me fazem; quando me ver em uma posição inusitada observar atentamente o entorno por aquele ponto de vista, atentando ao que ele me permite ver diferentemente das posições já tomadas; atentar às janelas e portas por onde possa ser observado; sempre que me ver observado, cumprimentar a pessoa e aguardar o retorno de modo a tentar compreender como minha ação lhe reverbera; me mover apenas ao final da troca de olhares e/ou apenas quando guiado por um novo convite do espaço.

A fotografia, como parte do programa performativo da ação C'est Bondy, tinha a intensão de agir sobre a política de visibilidade dos detritos, auxiliando que eles passassem de algo a ser ignorado, para algo a ser visto (e registrado). Porém, não havia sentido para que a fotografia estivesse presente no programa da ação C'est Marseille, já que nem a política de visibilidade não fazia parte de seus motes disparadores, nem outra função se delineava, de modo que se torna necessário um relato mais detalhado de como se deu o formato final da ação, ao menos de meu ponto de vista ao executá-la. Após alguma investigação de modos de acolher os impulsos supracitados, a ação foi encontrando sua configuração como um trânsito entre a dança e rudimentos de escalada, e lembrava vagamente o Parkour, porém com o uso de pausas sobre /

nas posições com os obstáculos: no lugar da busca da eficiência para superá-los, própria do Parkour, os obstáculos eram vistos como oportunidades de novas composições corpo-mundo. A ação, executada em 17.09.2016, durou em torno de três horas e, restringiu-se ao bairro Panier.

A ação convocou olhares interessados, especialmente de pessoas nas janelas dos prédios de três a cinco pisos frequentes naquele bairro. Sempre que me via observado, sorria e fazia um aceno de mão e cabeça e quase a totalidade das pessoas retornou com simpatia o meu cumprimento. Em determinado momento, experimentava a composição de meu corpo no vão de um monumento em concreto aparente (que suponho modernista, sem identificação) e ouvi uma janela se abrir próxima de mim. Durante os minutos que se seguiram, sem interromper a ação, travei o seguinte diálogo, em inglês, com um rapaz de aproximadamente 25 anos: ‘de onde você é?’, disse ele, revelando a mim que identificara pelo meu gesto minha estrangeiridade (já que minha roupa era comum ao local e eu estava calado); ‘venho de uma cidade feita para as pessoas ficarem em casa, enquanto o espaço público aqui me convoca’, disse; ‘e o que você sente?’ perguntou ele mostrando compreender que não se tratava de encontrar motivos, mas de mover afetos; ‘o que sinto não está nem aqui no corpo, nem na cidade, é sobre a relação. É sobre como a cidade e eu vamos mudando / nos transformando ao estarmos juntos, se trata de deixar a cidade existir em mim, comigo, se trata da maneira como ela me convida a mover.’; ‘muito bom, vou tentar também.’ terminou ele, se despedindo sorridente. Existe uma certa poesia nesse diálogo no sentido de que ele não só constrói contato, como constrói uma maneira de falar da experiência com a experiência, baseada na aceitação dos interlocutores aos desvios das normas (de ação ou de diálogo) do outro. Uma última consideração pode ser feita ainda à fala final de meu interlocutor, independente da ação futura, quando ele opta despedir-se afirmando que experimentará este uso da cidade, a suposição já convoca musculaturas e imaginários, ele é atravessado pela possibilidade. Emergem aqui critérios para avaliar a pertinência da ação, já que ela parece disparar possibilidades de uso e ocupação do espaço público que já se dão na medida em que os demais sujeitos se relacionam favoravelmente àquele uso (manifestando-se pelo retorno ao cumprimento ou pelo diálogo), ampliando suas possibilidades de uso àqueles que trazem sentidos poéticos.

A ação convidou a um (lento) processo

de investigação das possibilidades de dar vazão ao encontro corpo-mundo. Era claro que o espaço me colocava em movimento, mas a maneira de dar direção a esse movimento, ou seja, que ele fosse um gesto expressivo que pudesse não apenas me conectar aos atravessamentos oriundos do encontro com o espaço, mas conectar os demais à múltiplas possibilidades de composição com o espaço foi algo que só aos poucos encontrei, conforme fui substituindo posições experimentadas que me davam a sensação de uma contração de minha presença, logo abandonadas, por outras que pareciam me projetar ao espaço.

Esta relação entre a consciência do movimento e a busca por gestos era uma sensação não nomeada até que me deparei com os escritos de Neupart. Ela afirma “a viagem, a migração, a deslocação, ampliam a capacidade de sentir movimento, mas o movimento não requer viagem para existir. o gesto sim.” (sic) (idem, p. 34). Descobrir o gesto, o gesto possível de habitar a fenda que aquele que se desloca propõe ao espaço como conhecido. O gesto que a autora parece descrever em outro trecho, quando fala de “[um] inter-acontecer corpo-mundo. / dança. não só me reformo em mim própria como migro. / os contornos que parecem identificar ‘corpo’ tornam-se inexistentes, enquanto atravesso.” (sic) (idem, p. 13). Buscar uma maneira de mover que configure-se gesto na medida que promova uma viagem com o mundo, que aconteça no entre e a ambos, de modo que estes se modifiquem e percam a exatidão de seus contornos e o estrangeiro passe a ser tanto o mundo para os corpos, como o corpo para os mundos (possíveis e em devir). Materialidades desviantes como metáfora viva do corpo estrangeiro migração e permanência em uma negociação corpo-mundo que liquefaz a materialidade enquanto mote da fronteira que os separa unindo e torna corpo o imiscuir-se. Tais reflexões parecem revelar um caminho promissor à pesquisa e a construção de uma busca cada vez mais assertiva em relação à novas etapas desta pesquisa, ampliando suas possibilidades de construção de outros sentidos, poéticos, ao encontro com a estrangeiridade.

Da pesquisa de campo realizada na França em setembro de 2016 emergiu a pertinência do exercício da deriva como prática de invenção de possibilidades de metaestabilidade com o espaço estrangeiro (composições advindas da descoberta de novas maneiras de estar no mundo) e desenvolvimento de estratégias para o encontro de acoplamentos com a condição de estrangeiro que produzissem gestos propositivos da construção compartilhada de outras maneiras de habitar o espaço urbano.

Proposições que podem encontrar sua força mesmo quando efêmeras já que “[em intervenções urbanas] a durabilidade material e imaterial não são atributos indissociáveis: a efemeridade material pode gerar durabilidade imaterial, na medida em que motiva novas relações sociais e espaciais de efeito prolongado”, estando mais ligadas ao “poder da experiência” que desencadeiam (FONTES, 2013, p. 95).

Ainda que não haja como prever a continuidade da pertinência do exercício da deriva nesta pesquisa (já que diferentes locais podem demandar outras metodologias) é interessante observar que dentre as “três características, ou propriedades, mais recorrentes nas experiências de errar pela cidade”, elencadas por Jacques em “Corpografias urbanas” se encontra listada a propriedade da corporeidade, que seria “a relação, ou contaminação, entre seu próprio corpo físico [daquele que faz a deriva] e o corpo da cidade” (s. p.), revelando que os atravessamentos corpo-cidade vivenciados (e matéria de trabalho desta pesquisa) estavam previstos como elemento característico da prática da deriva em si o que pode revelar uma tendência a que esta prática seja parte constituinte de uma proposta de metodologia de criação em arte a partir do status de estrangeiro, resultado pretendido desta pesquisa de doutoramento.<sup>8</sup>

Dizer que há contaminação – vê-se pela prática – não pode ser entendido como um enraizamento, uma reterritorialização, mas ao invés disso, é dizer de um tensionamento, e posterior espacialização, da diferença. Para evitar tal confusão é que o termo contaminação vem sendo evitado nessa pesquisa. A dita contaminação parece até esse ponto menos uma homogeneização – uma dupla captura do estrangeiro sobre o espaço e vice-versa – e mais a oportunidade de materialização da dissociação – a descoberta de uma oportunidade de fazer visível a estrangeiridade, de dar visibilidade à diferença.

Se insistirmos ainda por um momento na possibilidade da captura, poderíamos dizer que a contaminação constituinte da deriva seria uma falsa captura. Vencido o efeito paralisante do desajuste, que abordei no início deste ensaio, assalta o estrangeiro a capacidade de agir no espaço, desta derivam leituras que podem trazer a impressão de um acoplamento entre aquele e o espaço. Porém, o estrangeiro enquanto tal dá-se apenas à falsa captura pelos *modus operandi* em curso. É assim que ao mexer no lixo não me torno o ‘latino pobre que revira o lixo para buscar meios que lhe permitam subsistir’, mas antes, torno o lixo estrangeiro; ao transitar relacionando-me distintamente com o mobiliário urbano não me torno um ‘praticante de Parkour’, mas estendo minha estrangeiridade ao mobiliário público, corporificando nossa diferença, inaugurando novos possíveis, ainda não capturados e, na medida em que me mantiver estrangeiro, não capturáveis. Por fim, é uma contaminação que, paradoxalmente, escapa do enraizamento em direção ao acoplamento na estrangeiridade.

Contribuir tanto quanto possível à construção deste paradoxo parece ser uma estratégia igualmente pertinente de continuidade desta pesquisa, já que, segundo Kasper (2004, p. 45) o paradoxo tem uma importante função:

Se a reconhecimento foi sempre o suporte da doxa, da opinião, o paradoxo é seu terror. Subverte tanto o bom senso como o senso comum. A reconhecimento deixa o pensamento tranquilo, ‘convoca as faculdades apenas para reconhecer o mesmo, real ou possível, numa operação de redundância.’ Já o paradoxo faz com que se pense o impossível. (PELBART, 1971, p. 64 apud KASPER,, 2004. p. 45)

<sup>8</sup> A deriva também encontra lugar de destaque se considerarmos as práticas feitas na plataforma de que faço parte – quandonde intervenções urbanas em arte – sendo, inclusive peça fundamental da pesquisa de mestrado “Pistas para uma poética dos acidentes”, concluída em 2016 na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) pela outra componente do núcleo mais estável da plataforma, Juliana Liconti.

O impossível, novamente ele, citado anteriormente a partir da máxima de Cocteau ou Twain, que agora aparece não apenas relacionado àquilo que se faz, mas igualmente àquilo que se pensa. O estrangeiro como disparador e evocador de impossíveis. Este cuja etimologia remete, da mesma forma que estranho, ao que é de fora, ao desconhecido, ao não-familiar. O estrangeiro como portador daquilo que até então nos era desconhecido e, por isso, impossível de ser executado ou de ser pensado.

Ao estrangeiro cabe seguir como pergunta irrespondível tanto por sua afonia (não há clareza ou potência em uma voz que possa se dizer sua) quanto por sua polifonia (cada vez que sua voz ecoa, evoca a construção de diferentes mundos possíveis, os coloca em devir).

No dia anterior à minha volta, formulei minha primeira frase compreensível em francês. Tendo saído do Brasil sem saber nada além de alguns jargões, eu finalmente consegui formular, a um desconhecido na rua, uma frase em francês que não saía dos guias para turistas e que ele pode compreender e responder. Quando ele partiu deixou-me os olhos marejados. Ainda que fosse óbvio que havia um sem número de informações em mim que me fazia estrangeiro aos olhos do outro, foi a primeira vez que eu me senti sendo tratado como um igual, e isso me deixou profundamente emocionado. Era o sinal de que minha estrangeiridade estava terminantemente ameaçada. Sinal de que era mesmo hora de partir.

Fixar o lugar onde encontrei um dia  
o olho do ciclone é não considerar que o ciclone,  
como o corpo, se move continuamente em si próprio  
enquanto se desloca no espaço.  
(NEUPART, 2014, p. 11)

## REFERÊNCIAS

AMORIN, P. F. **O complexo Marina Abramovic**. The Huffington Post, São Paulo, 03 abr. 2015. Disponível em: < <https://goo.gl/BYa0J6>>. Acesso em: 10 abr. 2018..

BAFFI, D. E. Destino: Poesia - tentativas de fazer arte na condição de estrangeiro. **Revista eletrônica Arte da Cena (Art on Stage)**, Goiânia, v. 2, n. 3, p. 203-218, Jul.-Dez./2016 Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/artce/article/view/44797>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. Olha o palhaço no meio da rua: o palhaço itinerante e o espaço público como território de jogo poético. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p.20-28, jan./abr. 2002. Disponível em: < <https://goo.gl/MKAK9U>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

CASTANEDA, C. **Uma estranha realidade**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1971.

CHAPLIN, C. **Minha Vida**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. O. T. (org). **Teoria da literatura – formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971.

COSTA, P. A. B. Eleonora e o corpo performativo. In: FABIÃO, E. **Ações**. Rio de Janeiro: [s.e], 2015. p. 258-268.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: < <https://goo.gl/uEGls>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34; 1997.

DIMPÉRIO, G. G. **Uma palhaça entre mundos miúdos**. Revista Anjos do Picadeiro, Rio de Janeiro, 2010.

EUGÊNIO, F.; FIADEIRO, J. Jogo das Perguntas: o Modo Operativo “AND” e o viver juntos sem ideias. **Fractal**, Rio de Janeiro, v. 25, n.2, p. 221-246, maio/ago, 2013. Disponível em: < <https://tinyurl.com/y9yomq98> >. Acesso em: 10 abr. 2018.

FLUSSER, V. Exílio e Criatividade. In: **PISEAGRAMA**, 2013. Disponível em: <<http://piseagrama.org/exilio-e-criatividade/>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

FONTES, Adriana Sansão. **Intervenções temporárias, marcas permanentes: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Rio de Janeiro: Faperj, 2013.

JACQUES, P. B. Corpografias urbanas. **Arquitextos**, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/FPEl9d>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

KASPER, K. **Experimentações Clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida**. 2004. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

LA VARRA, G. **El último espacio público de la ciudad contemporânea**. Post-it City, Barcelona, 2008. Disponível em: < <https://goo.gl/KHJzaO> >. Acesso em: 10 abr. 2018.

LICONTI, L. L. **Pistas para uma poética dos acidentes**. 2016. 167p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC, Florianópolis. Disponível em: <<https://tinyurl.com/ycep65s9>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

MÜLLER, R. P. Ritual, Schechner e performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 67-85, jul./dez. 2005. Disponível em: < <https://goo.gl/tEZZik> >. Acesso em: 10 abr. 2018.

NEUPARTH, S. **Movimento escrito em estado de dança**. Lisboa: c.e.m - centro em movimento, 2014.

Origem da Palavra - Site de etimologia. Disponível em: < <https://goo.gl/eSB7gc>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

PELBART, P. P. **O tempo não-reconciliado: Imagens de tempo em Deleuze**. 1996. 280p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, São Paulo.

TOLEDO, D. O. (org). **Teoria da literatura – formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971.

VANEIGEM, R. Banalidades Básicas. In: **Internacional Situacionista**. Situacionista: teoria e prática da revolução. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

VIVIANE, Mosé; LIMA, Dani. CAFÉ FILOSÓFICO. **O que pode o corpo?** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=NPafUVHlhU>> Acesso em: 10. abr. 2018.

IMAGENS

Pág 5, 12, 19 (coluna da direita), 22, 26 e 27 são provenientes do arquivo das intervenções urbanas em arte. **Registros de Intervenções Urbanas**. 2016

Pág 19 (coluna da esquerda)

PEAN, Christophe. Detalhe da imagem **Francophonies 2016 23 Sept - Désordre Dans La Ville – Diego Baffi-C.Pean-1953**. Divulgação Festival Francophonies. 2016.

Pág 29 (esquerda e direita)

SEM AUTOR. **Sem título**. Sem data.

Disponíveis em:<<http://www.marseilletourisme.fr/les-incontournables/panier/>>.

Acesso em: 10. abr. 2018

[Recebido: 15 abr. 2018 – Aceito: 30 maio 2018]