

O RECADO DO BREJO:

Por uma poética das sobras

Simone Rodrigues do Amaral

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Programa de Pós-graduação em Literatura

Doutorado em Teoria Literária

O RECADO DO BREJO: por uma poética das sobras

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Teoria Literária.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elizabeth de Andrade Lima Hazin

Simone Rodrigues do Amaral

Brasília, março de 2008

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Programa de Pós-graduação em Literatura

Doutorado em Teoria Literária

Simone Rodrigues do Amaral

Título da tese: O recado do brejo: por uma poética das sobras

**Banca examinadora:**

Presidente e orientadora Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elizabeth de Andrade Lima Hazin

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Laura Maria Coutinho

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tania Rebelo Costa Serra

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Hilda Hartmann Lontra

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto

Brasília, março de 2008

Eu sempre sonho que uma coisa gera,  
nunca nada está morto.  
O que não parece vivo, aduba.  
O que parece estático, espera.

Adélia Prado

## SUMÁRIO

Introdução.....	1
Parte I – As sobras e a criação artística.....	9
Parte II – Análise do conto “Partida do audaz navegante”.....	47
Conclusão .....	81
Referências bibliográficas.....	97
Catálogos.....	102
Filmografia .....	102
<i>Sites</i> .....	102

## Resumo

Este texto discute o sentido da criação com as sobras, especialmente no mundo contemporâneo, caracterizado, entre outros aspectos, pela exacerbação do consumo e pelo esgotamento dos recursos naturais. Parte da observação do trabalho dos artistas Marcos Chaves, Arthur Bispo do Rosario, S. Gabriel Joaquim dos Santos e Frans Krajcberg e propõe uma aproximação entre eles em função de uma característica comum: o aproveitamento, em suas criações, do que é considerado lixo, sucata ou resto. O conto “Partida do audaz navegante”, de João Guimarães Rosa, é analisado ao lado da obra desses artistas e interpretado como uma alegoria do processo criativo que se realiza pelo aproveitamento das sobras. A poesia de Manoel de Barros perpassa todo o texto, contribuindo para a reflexão acerca das sobras na criação, uma vez que o poeta enfatiza a sua opção pelos seres, palavras e coisas *desimportantes*.

## **Abstract**

This text will discuss the meaning of works originated from ‘scraps’, especially in the contemporary world which is characterized by, amongst other aspects, the exacerbation of consumption and by the exhaustion of the natural resources. It is part of an observation of works by the artists Marcos Chaves, Arthur Bispo do Rosario, S. Gabriel Joaquim dos Santos and Frans Krajcberg, and it proposes an approximation between them in relation to one common characteristic: namely the good use, in their creations, of what is regarded as rubbish, scrap or leftovers. The tale “Partida do audaz navegante” (Departure of the bold sailor), by João Guimarães Rosa, is analysed alongside these works and it is interpreted as an allegory of the creative process, which is achieved by the good use of the scraps. The poetry of Manoel de Barros is present along the whole text, contributing to the reflection on the leftovers in the creation, since the poet emphasizes his option for the *unimportant* beings, words and things.

## **INTRODUÇÃO: ...raspas e restos me interessam**

Há poucos meses, a região onde moro foi surpreendida com algumas novidades: dois bancos de concreto destinados aos passantes foram cobertos por pedaços de cerâmica, compondo um bonito mosaico; próximo dali, diversas garrafas *pet* cheias d'água, viradas de boca para baixo, estavam estrategicamente dispostas ao lado das plantas, numa clara tentativa de salvá-las do longo período de seca que maltrata a cidade a cada ano. Numa manhã de domingo, caminhando pela região, vejo a moça responsável por todo aquele trabalho concluindo o mosaico num dos bancos – nele compunha as palavras “pássaros livres”. Eu já tinha notícias suas porque já me havia sido indicado o seu trabalho de restauração de roupas usadas, as quais transformava em peças novas e criativas. (Lembrei-me, ao conhecer, mais adiante, as roupas *customizadas* feitas pela artesã, da gaveta de retalhos de minha avó. Esta gaveta era – hoje sei – um *lugar* especial de minha infância: nas férias, eu passava longas horas revirando esse espaço lúdico em busca dos retalhos mais bonitos, das fitas e passamanarias, a fim de criar com eles blusas, bolsas, adornos para o cabelo e, sobretudo, de imaginar, com aquelas sobras de tecidos e aviamentos vindos das oficinas da mais alta costura da cidade, funções e composições outras.) Entretanto, até então eu só sabia desse seu ofício; nenhuma notícia do trabalho anônimo que deixava para a cidade. Mas foi exatamente esse trabalho destinado à vizinhança que mais me chamou a atenção. Percebi que as pessoas que passavam fazendo caminhada a cumprimentavam e com ela conversavam, enquanto seguia completando o mosaico no banco. A todos ela atendia com um largo sorriso e brilho nos olhos. Parecia estar feliz na realização de seu trabalho. Disse a ela que era muito bonito aquilo que fazia – referia-me precisamente ao fato de imprimir na cidade um gesto de amor e cuidado, oferecendo ao público, generosa e desinteressadamente, o trabalho produzido por suas mãos. Ela me respondeu que era disso que o mundo mais precisava.

Contei-lhe que estava escrevendo sobre artistas que trabalhavam com as sobras, os restos, os abandonos. Falei-lhe de Manoel de Barros, de Frans Krajcberg e de S. Gabriel da Casa da Flor; ela não os conhecia. Entretanto, para mim, ela figurava na mesma categoria de trabalho que eles. Comecei a construir, em minha mente, uma imagem de vários criadores (artesãos, escultores, artistas plásticos, poetas) que realizam o seu trabalho com um material já desprezado, um material que, via de regra,



não é destinado à criação de algo novo e belo, mas, sim, que deveria ser descartado e posto de lado (e, claro, esquecido). E vi-os, silenciosamente, cada um em seu espaço de trabalho, realizando essa obra feita de restos. Uma obra feita de uma intensa necessidade de criação, de um olhar atento para os objetos jogados fora e de um profundo cuidado com a natureza e o mundo.

Deste modo, os artistas que trabalham com as sobras passaram a formar uma espécie de grande quadro em minha mente. Um quadro que corresponde a uma visão deles mesmos em suas atividades e, simultaneamente, a uma percepção das afinidades que os aproximam, dos procedimentos que os orientam, dos desejos que os movem – embora, de modo geral, não se conheçam e não estabeleçam entre si quaisquer trocas (seja no nível da informação técnica, da reflexão sobre as suas práticas ou das suas visões de mundo).

As sobras a que me refiro aqui são todos os materiais destituídos de suas funções originais e, portanto, dispensados do uso e tomados como desprovidos de qualquer valor; os restos. Esse quadro ou essa visão pode ser percebido como um cenário ou uma tela. Um quadro/visão que pode ser ainda o de uma oficina ou de um canteiro de obras. (É curioso observar como a palavra *obra* já está contida na palavra *sobra*!)

Essa última imagem – a do canteiro de obras – me parece a mais interessante, uma vez que se refere a um espaço que, num primeiro olhar, não parece vinculado à criação (ao menos à criação artística). Entretanto, imediatamente após essa impressão primeira, nota-se que esse espaço é nomeado por dois termos que se referem precisamente à possibilidade de surgimento de algo novo: *canteiro*, que isoladamente remete a associações com jardins e flores (uma associação relativa à beleza) e/ou hortaliças (uma associação que remete ao surgimento de vida na natureza e/ou de elementos que já nascem com a função de alimentar a vida humana); e *obras*, que carrega o significado de construção/criação. Em sentido dicionarizado, *canteiro de obras* é definido como local, em uma obra, “anexo à área a ser construída, usado como

depósito de materiais, alojamento, oficina etc”<sup>1</sup> – definição também muito sugestiva, pois pode apontar para uma intensificação dos significados aqui sugeridos.

Portanto, tomo o *canteiro de obras* como uma imagem que concentra o significado daquela visão dos artistas trabalhando criativamente a partir das sobras. A visão desse enorme canteiro de obras composto por artistas os mais diversos é algo que me parece fascinante e belo. Este trabalho é uma tentativa de compartilhar essa visão.

O campo semântico relacionado a *sobras* é composto de vocábulos outros, como: *restos, dejetos, lixo, monturo, cacos, “abandono”*<sup>2</sup>, *refugo, detritos, sucata, xepa, resíduos, traste*. Neste texto, esses termos são utilizados com sentido equivalente; mas tomo *sobra* como o termo mais abrangente em relação aos demais – e é por esse motivo que ele compõe o título do trabalho. A sua abrangência deve-se à ambigüidade que carrega. O vocábulo *sobra* possui duas acepções que aparentemente são conflitantes, mas que encerram uma curiosa complementaridade: *sobra* significa “resto, sobejo, o que ficou depois de tirado o necessário”<sup>3</sup>; mas significa também “quantidade mais que suficiente; abundância, fartura, superabundância”<sup>4</sup>. Tal ambigüidade e/ou complementaridade das noções que a palavra encerra contribui de modo especial para a sua relação com a criação artística. Uma das acepções que o *Dicionário Houaiss* oferece para o verbo *sobrar* é ainda mais reveladora: “estar à disposição, presente, após a eliminação ou dispensa de outros elementos; conservar-se, caber, restar”<sup>5</sup>(curiosamente encontro na língua alemã palavra que carrega uma complementaridade semelhante: *ersatz*, que, segundo comentário do pensador francês Michel de Certeau, compreende, a um só tempo, as noções de resíduo e de promessa<sup>6</sup>).

---

<sup>1</sup> In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles de. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001 (2º verbete para a entrada *canteiro*, subcampo *canteiro de obras*).

<sup>2</sup> Termo recorrente na obra do poeta Manoel de Barros, associado à idéia de algo ou alguém que foi posto de lado, desprezado, que se encontra sem cuidado.

<sup>3</sup> HOUAISS, op. cit., verbete *sobra*.

<sup>4</sup> Id.

<sup>5</sup> Ibid., verbete *sobrar*.

<sup>6</sup> Cf. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 49.

A seleção dos artistas aqui apresentados tem a ver exclusivamente com uma escolha pessoal, pautada nas obras e nos artistas que tive a oportunidade de conhecer, que me emocionaram com os seus trabalhos construídos com os restos – das coisas, da linguagem, dos seres, da natureza – e que me levaram a refletir sobre esse tema. É importante esclarecer que o que reúne aqueles a quem aqui chamo *artistas* não é sua formação acadêmica, sua formação técnica (embora alguns deles tenham tido sim essa formação) ou seu pensamento a respeito da arte. Mas o seu compromisso com a criação aliado a um procedimento que valoriza os materiais desprestigiados, desqualificados. Um compromisso com a criação que faz dela o fundamento e/ou a realização da própria existência de cada um desses artistas. E que ganha um caráter particular à medida que se relaciona de modo atento, cuidadoso e responsável com o mundo contemporâneo, com o planeta, com a existência, com a vida enfim.

O trabalho que pela primeira vez me fez prestar atenção na temática das sobras e nas possibilidades para as quais ela aponta foi o de **Frans Krajcberg**, com suas esculturas construídas com restos de floresta queimada. Pelo gigantismo escultórico de sua obra e pela carga simbólica que ela carrega, considerei Frans Krajcberg, neste trabalho, como um arqui-representante desse modo de realização artística que simultaneamente incorpora e tematiza as sobras na criação. E é exatamente por esse motivo – aliado ao fato de possuir uma fortuna crítica mais ampla em relação a muitos dos artistas aqui abordados – que o comentário sobre a sua obra acabara por se tornar mais extenso neste texto.

Os demais artistas que formam o corpo deste trabalho são **Marcos Chaves**, artista plástico contemporâneo, criador da instalação denominada “Lugar de sobra”; **Arthur Bispo do Rosário**, o homem que viveu, durante 50 anos, interno num hospital psiquiátrico, onde produzira uma imensa obra que só foi considerada arte depois de sua morte e o **Sr. Gabriel**, homem sem instrução que deixou uma única e impressionante obra – uma casa toda feita de sucata e caquinhos, a Casa da Flor, classificada na categoria que no cenário artístico denomina-se “arquitetura espontânea”. **A apresentação e a discussão do sentido da obra desses artistas que tematizam e criam com as sobras compõem a primeira parte deste trabalho.**

A poesia de Manoel de Barros, que tem como uma de suas temáticas principais a valorização das coisas e dos seres “desimportantes”<sup>7</sup>, perpassa todo o texto; entretanto, devo esclarecer, a contribuição do poeta se dá, aqui, muito mais no nível de uma reflexão teórica que no da construção mesma da obra. Ou seja, Barros participa deste trabalho muito mais com o que pensa a respeito das sobras do que com a sua forma de construção poética.

Ao lado desses artistas, por assim dizer, “reais”, há uma outra “criadora” que compõe também aquele cenário de que vimos falando, mas cuja existência deve-se à criação ficcional: trata-se de Brejeirinha, uma personagem de um conto de Guimarães Rosa. Essa pequena artista cria, com os mais desprezíveis materiais que encontra, uma obra que, creio, guarda características muito próximas às daqueles artistas que acabo de apresentar. Sua construção/criação é chamada (por ela mesma) de ‘*Aldaz*’ *Navegante*, o qual corresponde, a um tempo, a um personagem da narrativa inventada pela menina de nome Brejeirinha e à construção plástica concreta realizada pela mesma criança. A análise de “Partida do audaz navegante”, o conto em questão, compõe a parte segunda da tese. O texto de Guimarães Rosa acentua – com beleza e sabedoria, com abertura incessante para outros saberes, conexões, percepções – a importância de se olhar para os restos, os dejetos, as sobras. É, mais uma vez, como incessantemente acontece com essa forma de expressão, a literatura nos lembrando de algo que insistimos em esquecer. Parece-me importante observar, ainda, que o conto de Rosa pode ser lido (como tantos outros momentos de sua obra) como uma grande metáfora da criação artística.

O texto conta ainda com um **capítulo conclusivo**. Este capítulo apresenta uma discussão acerca da poesia, que é vista, para além de um tipo de composição com a linguagem, como um modo de se perceber o mundo e como o elemento que dá sentido à reunião dos “caquinhos” dos diversos “artistas-catadores” que são apresentados. Os pensadores que contribuem para essa discussão são o educador e filósofo contemporâneo Edgar Morin, o escritor e ensaísta Jorge Luis Borges, o filósofo Eudoro de Sousa e o professor e filósofo Manuel Antônio de Castro. Ainda na conclusão, busca-se esclarecer a aproximação entre os diversos artistas e obras

---

<sup>7</sup> Termo muito utilizado pelo poeta.

apresentados ao longo do trabalho e, sobretudo, enfatizar o significado e o valor dessas obras no mundo contemporâneo.

Cada um dos capítulos foi intitulado com uma frase ou verso que se relaciona com o tema nele tratado. O título desta introdução pertence à canção *Maior abandonado*, de Cazuza e Frejat; o verso “As coisas sem importância são bens de poesia”, que intitula (e, de certo modo, apresenta) a primeira parte do trabalho é de autoria de Manoel de Barros; a frase “Por que depois pode ficar bonito, uê!”, que dá nome à parte segunda, pertence ao conto “Partida do audaz navegante”, de J. G. Rosa, que é o objeto de investigação do capítulo. O título da conclusão, por sua vez, foi extraído do romance *Grande sertão: veredas*, do mesmo autor.

A ênfase deste trabalho recai sobre a criação com as sobras. É preciso, portanto, esclarecer, acerca da *criação*, dois aspectos: em primeiro lugar, a acepção com a qual se toma aqui esse vocábulo; e, em segundo, a concepção de criação que subjaz ao texto.

Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, o substantivo feminino *criação* designa o “ato, processo ou efeito de criar”. Ele origina-se do latim *creatio, onis*, significando “procriação, criação”, derivado do verbo latino *creare*, “criar, gerar, produzir”<sup>8</sup>. A acepção de *criação* com a qual se vincula esta pesquisa é a de “produção artística”, extraída, por metonímia, da acepção mais ampla de criação como “ação humana de conceber, de inventar, gerar, de dar existência ao que não existe”<sup>9</sup>.

Raymond Williams esclarece que esta conotação do termo *criação* – esta associada à *arte*, a uma ação humana – é uma conotação moderna, que surgiu por volta do final do século XVII e que se fixou por volta de meados do século XIX. Destaca ainda que este é um termo que encarna grande magnitude e complexidade e que os aspectos relativos à originalidade e à inovação humanas estão presentes com grande ênfase na noção atual de *criação*.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> HOUAISS, op. cit.

<sup>9</sup> Id.

<sup>10</sup> Cf. WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007 (verbetes *criativo*).

A idéia de criação nas artes de modo geral pode estar vinculada às mais diversas noções. É necessário, portanto, esclarecer que a noção de criação pressuposta nesse texto relaciona-se com a concepção de arte exposta pelo filósofo italiano Luigi Pareyson (1918-1991), segundo a qual arte “é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o fazer e o modo de fazer.”<sup>11</sup>

Pareyson incorpora as definições tradicionais de arte como *fazer*, como *conhecer* ou como *exprimir*, mas extrapola-as, considerando arte essencialmente como **formatividade** (formar, na concepção proposta por Pareyson, significa *fazer*). Com isto, quer dizer que “a arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando.”<sup>12</sup>

Dois termos são insistentemente utilizados pelo filósofo para definir o que caracteriza a formação da obra de arte: *tentativa* e *êxito*. O formar “é essencialmente um tentar, porque consiste em uma inventividade capaz de figurar múltiplas possibilidades e ao mesmo tempo encontrar entre elas a melhor, a que é exigida pela própria operação para o bom sucesso.”<sup>13</sup> O autor sustenta que “não se pode penetrar a natureza da forma e do formar se não se capta o inseparável vínculo que os une respectivamente com o sucesso e com o tentar.”<sup>14</sup> E adverte que “o conceito de êxito ou sucesso exige ao mesmo tempo os de lei e liberdade, de norma e aventura, de necessidade e contingência, de legalidade e opção, de regra e incerteza. O sucesso ganha certamente seu valor do fato de ser adequação perfeita, mas o termo ao qual ele deve adequar-se não está predeterminado, a tal ponto que se mostre claramente o

---

<sup>11</sup> PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 26.

<sup>12</sup> Id.

<sup>13</sup> PAREYSON, *Estética: Teoria da formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993, p. 61.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 60.

caminho para atingi-lo. Trata-se, antes, de inventá-lo e realizá-lo, pois aparece, propriamente, como realização e resultado.”<sup>15</sup>

A obra de arte, na concepção de Pareyson, “consiste precisamente nisto: no *não querer ter outra justificação que a de ser um puro êxito*, uma forma que vive de per si, uma inovação radical e um incremento imprevisito da realidade, alguma coisa que primeiro não era e que é única no seu gênero, uma realização primeira e absoluta.”<sup>16</sup>

O filósofo esclarece ainda que toda a operosidade humana já carrega em si um caráter artístico e que a arte propriamente dita se faz prolongando, aprimorando e exaltando aquela operosidade.

É àquilo que comumente se chama “fazer com arte” que Pareyson se refere ao comentar o caráter artístico da operosidade humana. E ele observa que “há uma gama infinita de possibilidades ‘artísticas’ que se matizam do ‘fazer com arte’ ao ‘fazer arte’”.<sup>17</sup>

Em que pese essas afirmações, o filósofo defende a necessidade da especificação da arte. E é nesse sentido que esclarece: “a arte propriamente dita é a especificação da formatividade, não mais tendo em vista outros fins, mas por si mesma.”<sup>18</sup>

Pareyson enfatiza, ainda, um aspecto que neste trabalho me parece fundamental: a relação entre arte e vida. E, para ele, tratar desse aspecto não significa descurar a especificação da arte. O autor defende que:

Na realidade, quando se fala de arte empenhada, quer-se aludir ao fato de como a arte está presente em toda a vida do homem, assim como toda a vida do homem penetra

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 60-1.

<sup>16</sup> PAREYSON, *Os problemas da estética*. Op. cit., p. 33.

<sup>17</sup> Ibid., p. 34.

<sup>18</sup> Id., p. 33.

nela, constituindo-lhe o íntimo conteúdo e, justamente por isso, ela pode tornar-se razão de vida para quem a faz e para quem a goza, e, pela sua intrínseca humanidade, pode exercitar na vida uma grande função: educadora, ou moral, ou científica, ou religiosa, ou política, ou social. E quando se diz que a arte é evasão, jogo, pura gratuidade, quer se acentuar o próprio ato de especificação da arte, isto é, o ato pelo qual a arte é arte e não outra coisa, suficiente no seu valor de arte. Mas o que importa não esquecer é que os dois aspectos são inseparáveis: se a arte pode emergir *da* vida, afirmando-se na sua especificação, é porque ela já está *na* vida inteira, que, contendo-a, prepara e prenuncia a sua especificação. E, no ato de especificar-se, ela acolhe em si toda a vida, que a penetra e invade a ponto de ela poder reemergir na própria vida para nela exercitar as mais variadas funções: como a *vida* penetra *na arte*, assim a *arte* age *na vida*.

(...)

Justamente na sua especificação, que a lança sobre si própria, a arte é alimentada, invadida, robustecida pela vida e pela consciência de nela poder exercer uma missão.<sup>19</sup>

A arte elaborada com sobras, natureza destruída, sucata é uma realização muito própria dos tempos de hoje. Na década de 1970, o pensador francês Michel de Certeau realizara uma pesquisa historiográfica<sup>20</sup> que tinha por objetivo analisar os chamados “modos de fazer” que, disseminados no cotidiano, experienciados por homens anônimos, comuns, não ganham visibilidade no relato histórico. Uma das manifestações que ele registra em sua pesquisa é precisamente o trabalho com sucatas. Embora não esteja se referindo propriamente à atividade artística, a sua reflexão muito contribui para a compreensão do contexto no qual é possível, hoje, escrever a respeito de sobras e criação. Certeau observa, por exemplo, que, no espaço (categoria fundamental em sua pesquisa) onde se realizam as ações, pode-se notar que tem ocorrido o que ele chama de “prática desviacionista”. E a atividade com a sucata constitui uma importante manifestação dessa prática, que se dá, sobretudo, no contexto do modelo da indústria, onde o chamado desvio ocorre como um modo de “tirar partido” de seu sistema regulador. Nesse “novo emprego” daquilo que (como no modelo da indústria) já tinha um fim previsto e, no caso da sucata, totalmente desconsiderado (ou seja, não era fruto de preocupações, como cuidado ou

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 40-1.

<sup>20</sup> Pesquisa publicada *in*: CERTEAU, op. cit..



aproveitamento), observa-se a atividade do homem comum, que, sem sair do espaço em que vive e trabalha e que lhe impõe uma lei, instaura aí pluralidade e criatividade.

É a esse ato criativo elaborado com as sobras e que alcança a condição de criação artística (como esclarece Pareyson), que pretendo lançar um olhar neste trabalho.

## PARTE I: *As coisas sem importância são bens de poesia*

(As sobras e a criação artística)

### I.1 – Os artistas e as coisas *desimportantes*

#### LUGAR DE SOBRA

Em 1995, no Rio de Janeiro, o artista plástico Marcos Chaves (1961- ) cria a instalação denominada “Lugar de sobra”<sup>21</sup>. É composta por banquinhos usados, velhos, feitos à mão com refugos de madeira. É um trabalho feito com sobras, que tematiza as sobras. Os banquinhos ficam espalhados – ou expostos – de modo a permitir que os espectadores possam sentar-se e apreciar a obra, mas eles, os banquinhos, *são a obra*. E a ambigüidade do trabalho, que já está dada no título *Lugar de sobra*, é acentuada: trata-se de um objeto – o banquinho – feito das sobras; é a referência a um lugar – social – de quem vive com as sobras; é, por fim, a constatação, instauradora de uma perspectiva, de que há *lugar de sobra*, ou seja, há lugar para todos (na instalação, esta idéia é sugerida por serem numerosos os banquinhos e por ocuparem o espaço de tal forma que parecem convidar as pessoas a se sentarem, isto é, a “ocuparem os seus lugares”). Ligia Canongia, ao analisar a obra de Marcos Chaves, observa: “*Lugar de sobra* inclui a obra, o público e o resto do mundo no mesmo lugar, por isso ele é de sobra, é amplo.”<sup>22</sup>

Ao apresentar os “lugares de sobra” numa galeria de arte, o artista confere a esse objeto – os lugares como um todo – estatuto de **obra de arte**. Deste modo, dada a ambigüidade da obra em questão, os lugares que estão sobrando bem como as próprias sobras podem ser identificados como *lugares da criação* – tanto pelo fato de a

---

<sup>21</sup> Eu a visitei em Brasília, na Galeria ArteFutura, no ano de 2001.

<sup>22</sup> *XVI Salão Nacional de Artes Plásticas: Marcos Chaves*. Rio de Janeiro, Funarte, 2000, p. 36.

**criação** ter ali se realizado quanto por sinalizar que ainda há espaços – de sobra! – para novas criações.

*Lugar de sobra* tematiza a necessidade de incorporação das sobras ao processo criativo e, mais importante, acolhe as sobras, à medida que incorpora, pela ausência de sua figuração, o humano: os banquinhos são objetos que as pessoas usam para se sentar e... prostrar, observar o mundo ou se ensimesmar<sup>23</sup> – todas, formas de encontro com o humano (em si mesmo ou no outro).

Ao falar daquele que está esquecido, o artista como que o toca e diz: “há em você uma possibilidade infinita de criação” – idéia que encontro sintetizada nos seguintes versos do poema *Übermensch*<sup>24</sup>, de Manoel Rodrigues:

Se você sobra no mundo  
Sobra mundo em você.

Marcos Chaves, em *Lugar de sobra*, e Manoel Rodrigues, em *Übermensch*, tematizam, cada um com a linguagem que lhe confere maior possibilidade expressiva, a fascinante dualidade da sobra: resto e criação; lixo e vida; adubo e semente.

Segundo o crítico Adolfo Montejo Navas, uma das possibilidades de se aproximar do trabalho de Marcos Chaves é pela dimensão da objetualidade explícita, objetualidade esta que o crítico vê, no caso desse artista, como a primeira fonte de trabalho estético, que é em seguida metamorfoseada, mas não deixa de ser explícita.<sup>25</sup> E parece ser nesse âmbito que o artista realiza a sua busca por outros significados, que, segundo Montejo Navas, é uma busca “mapeada, obtida nas coordenadas da cotidianidade, quer dizer, no *húmus* da contaminação humana.”<sup>26</sup> A

---

<sup>23</sup> Neste ponto não posso deixar de remeter a uma lembrança pessoal que os banquinhos, do modo como aqui tematizados, me trazem: ...Vejo meu avô em seu pequeno ritual diário de preparação do cigarro de palha, sentado, de pernas cruzadas, num banquinho de madeira!...

<sup>24</sup> In: RODRIGUES, Manoel. .& (inédito)

<sup>25</sup> Cf. CHAVES, Marcos. *Marcos Chaves*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007 (Coleção ARTE BRA), p. 13.

<sup>26</sup> In: CHAVES, Marcos, op. cit., p. 15.

observação que o crítico faz sobre o trabalho do criador de *Lugar de sobra* guarda relação com a pesquisa a que me proponho. Diz Navas:

Os objetos de Marcos Chaves fogem da excelência, da manufatura de procedência elitista (numa sociedade brasileira que pratica a exclusão e a mitificação de privilégios como fonte envenenada até na própria consideração e procedência material dos objetos), e se inscrevem – a apropriação é sempre um caminho de ida e volta – num horizonte rente, próximo, cotidiano, em alianças insuspeitadas com o mundo. Aliás, a cotidianidade aparece como contraponto para evitar engomados discursos desligados da vida.<sup>27</sup>

Como se pode observar em *Lugar de sobra*, onde o título da obra complementa e interfere na leitura e interpretação que dela se faz, o trabalho de Marcos Chaves é marcado por uma estreita relação entre a palavra e a imagem, que acaba por acentuar a ambivalência dos significados. Esta “textualidade visual manifesta”<sup>28</sup> que compreende boa parte dos trabalhos do artista pode inscrever-se “na herança de certa poesia visual expandida, daquela poesia experimental que atingiu uma condição plástica fora dos parâmetros do suporte originário de papel (e no qual o Brasil tem lugar preponderante com as suas neovanguardas do meio século).”<sup>29</sup> A este respeito, o crítico complementa:

De fato, há na trajetória de Marcos Chaves uma inveterada pulsão de ordem poética, fora da padronização estilística (a poesia não é uma coisa prévia) que combina perfeitamente com a concentração e dilatação interpretativa de seus trabalhos, onde o estranhamento procura uma percepção primogênita, fora do nosso território habitual de automatização do olhar. Esta poeticidade (...) recorre ao conceito de cruzar semiósis, linguagens (...). À sua maneira, Marcos Chaves não estuda “a vida dos signos no interior da vida social” (como prometia Ferdinand de Saussure)? Ainda mais quando, como já vimos, a procedência exploratória do artista baseia-se num universo ligado à realidade mais plural, cotidiana e até simplória.<sup>30</sup>

A respeito dessa cotidianidade na obra de Chaves – e evidente em *Lugar de sobra* –, Montejo Navas observa:

A cotidianidade tão reconhecível em seu trabalho (por elementos, espaços de intervenção) representa uma determinada relação com o mundo, nada teleológica, nem baseada em alguma transcendentalidade de ordem metafísica. Em todas as operações do artista, o pulso da vida está presente como uma conexão rente ao chão, um fio terra que é também horizonte.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> NAVAS, Adolfo Montejo. In: *Marcos Chaves*, op. cit., p. 15.

<sup>28</sup> Expressão utilizada por NAVAS, Adolfo Montejo. In: CHAVES, op. cit., p. 21.

<sup>29</sup> NAVAS, Adolfo Montejo. In: CHAVES, op. cit., p. 23.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 35.

O olhar que Marcos Chaves lança sobre o mundo é um olhar que incorpora o cotidiano (assim como na pesquisa de Michel de Certeau), o simples, bem como o descartado, o objeto inutilizado, o resto. É um olhar que, ao lado desses aspectos e precisamente *por* eles, interfere e dialoga criticamente com o mundo, sobretudo no que diz respeito à cultura de apelo consumista em que a sociedade contemporânea, de modo geral, está envolvida. É na utilização desse material descartado e na sua preocupação com a situação do mundo contemporâneo, e, conseqüentemente, com a situação da vida no planeta, que a obra de Marcos Chaves, em particular o trabalho *Lugar de sobra*, aproxima-se dos demais artistas que serão aqui comentados.

## **BISPO DO ROSARIO. A CONSTRUÇÃO DE UM UNIVERSO**

Arthur Bispo do Rosario<sup>32</sup>, nascido em Sergipe em 1909<sup>33</sup>, construiu uma obra – só reconhecida após a sua morte – dentro da Colônia Juliano Moreira, uma grande instituição psiquiátrica no Rio de Janeiro.<sup>34</sup>

Em dezembro de 1938, após narrar a um padre que havia tido uma visão de Cristo descendo a Terra “escortado por uma corte de sete anjos de auras azuis”, fora encaminhado ao Hospital Nacional dos Alienados, na Praia Vermelha e diagnosticado “esquizofrênico paranóico”. Em janeiro de 1939, Bispo do Rosário é transferido para a Colônia Juliano Moreira, onde passa os 50 anos seguintes de sua vida.<sup>35</sup>

Bispo chegara ao Rio como marinheiro. Na Marinha de Guerra do Brasil foi pugilista; ocupou as funções de Aprendiz, Grumete e Sinaleiro. Foi excluído em dezembro de 1933 por indisciplina e “incapacidade moral”. Posteriormente, exerceu funções de lavador de bondes e borracheiro da Light e ainda de faxineiro e

---

<sup>32</sup> Segundo Luciana Hidalgo, jornalista que pesquisou e escreveu a biografia de Bispo, o nome do artista não foi registrado com o acento agudo no sobrenome Rosario. Eu o utilizarei acentuado, nesse trabalho, apenas quando as fontes utilizadas assim o grafarem.

<sup>33</sup> Há controvérsia sobre a data de seu nascimento. Segundo os registros da Light, empresa em que trabalhou, consta o dia 16 de março de 1911; segundo os registros da Marinha de Guerra do Brasil, a data é 14 de maio de 1909. De acordo com a jornalista Luciana Hidalgo, que escreveu uma biografia do artista, Bispo nasceu na primeira semana de julho de 1909, conforme ela pôde constatar no registro de batistério da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Saúde, na pequena cidade de Japaratuba, SE, a cinqüenta e quatro quilômetros da capital Aracaju.

<sup>34</sup> Hoje desativada e transformada no Museu Bispo do Rosário.

<sup>35</sup> Entre 1940 e 1964 realiza diversas fugas da Colônia. A partir dessa última data, viverá como interno até a sua morte, em 1989. Ele mesmo decidira por viver na Colônia.

encarregado de serviços gerais em uma residência<sup>36</sup>. A partir do momento em que começa a ter visões e a ouvir vozes, passa a afirmar que recebera dessas vozes a missão de reconstruir o Universo para apresentá-lo diante de Deus, no dia do Juízo Final.

Então Bispo passa a criar, ininterruptamente, uma série de objetos que constituirão “seu Universo”.

Uma de suas principais peças é precisamente o *Manto de apresentação* (tecido, linha de lã, dólãs e corda de cortina, 219X130 cm, s.d.): “um cobertor vagabundo, trabalhado e bordado vira traje imperial.”<sup>37</sup> Obra significativa por sua carga simbólica e pelo valor a ela atribuído pelo próprio artista, pois essa seria uma espécie de senha – mas ainda mais que isso: um intenso e verdadeiro sinal de respeito – para o ingresso do artista no mundo da Criação, no mundo divino e redentor da Criação.

A respeito do artista, Manoel de Barros escreveu:

Arthur Bispo do Rosário se proclamava Jesus. Sua obra era ardente de restos: estandartes podres, lençóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, fardões da Academia, Miss Brasil, suspensórios de doutores – coisas apropriadas ao abandono. Descobri entre seus objetos um buquê de pedras com flor. Esse Arthur Bispo do Rosário acreditava em nada e em Deus.<sup>38</sup>

Constituem ainda o Universo de Bispo: estandartes, fardões, insígnias, tarjas, medalhas, coleções de objetos de uso cotidiano, peças relacionadas a esportes, placas

---

<sup>36</sup> A família do advogado José Maria Leone sempre acolhera Bispo em sua casa, na qual ele trabalhou como ajudante de serviços gerais, antes de fugir na noite em que tivera a revelação. Era para lá, ainda, que Bispo buscava refúgio sempre que fugia do manicômio (Cf. HIDALGO, op. cit., pp. 54-68).

<sup>37</sup> SANTOS, Joel Rufino dos. *Épuras do social: como podem os intelectuais trabalhar para os pobres*. São Paulo: Global, 2004, p. 66.

<sup>38</sup> BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 83 (poema em prosa intitulado *A. B. do R.*).

de nomes de rua, instrumentos de construção civil, cetros e faixas de misses, uma coleção de navios, uma coleção de miniaturas e uma série de outras “curiosas criações”, como uma coleção de fichas ligadas umas às outras por barbante com nomes de mulheres ou com fragmentos de notícias de jornais.

No caso de Arthur Bispo do Rosario, o delírio serviu à propulsão de uma obra:

Bispo louco não é de forma alguma um alienado mergulhado numa interioridade (...). Há um imenso desejo de realidade em Bispo no seu inventário do mundo. Bispo delira o real mais intenso em torno de si: as *misses*, os ônibus, os prédios que se divisam do morro, os países, as cidades, os acidentes geográficos. É o Bispo etnógrafo, verificando o mundo em torno, anotando e relatando a história da cidade e dos países, alerta a toda fonte – aos jornais e revistas, aos rumores do hospital, às visitas, às suas memórias – para dar conta das coisas do mundo.<sup>39</sup>

Bispo cria com o que encontra à sua disposição – de modo geral, sobras. Reconstruir o Universo, sua missão, consistia, antes de qualquer coisa, no ato de recolher e dar um novo e particular ordenamento aos objetos, coisas e percepções que o mundo lhe permitia ter. Segundo Patrícia Burrowes, para cumprir a sua missão de “reconstruir o universo para apresentá-lo diante de Deus”<sup>40</sup>, Bispo

contava com a cumplicidade de seus companheiros naquele exílio, que levavam para ele materiais desviados da rotina do hospício ou selecionados entre os refugos. Além disso, algum dinheiro que Bispo ganhava auxiliando os enfermeiros era empregado na compra de produtos de que precisava. Mais tarde, começou a receber presentes espontâneos de parentes dos seus colegas e de visitantes que vinham conhecer seu trabalho. Dessa forma, a partir de cacos e delírios, e de uma enorme sensibilidade artística, construiu sua obra.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> CAIAFA, Janete. *In*: BURROWES, Patrícia. *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 11 (Prefácio).

<sup>40</sup> BURROWES, op. cit., p. 13.

<sup>41</sup> Id.

É um trabalho que impressiona. O homem considerado louco e que vive excluído da sociedade que o enclausura tem algo forte e carregado de vida para dizer a esta mesma sociedade – ainda que ele mesmo afirme “Eu faço isso por obrigação, senão eu não faria nada disso...”<sup>42</sup>. Bispo consegue imprimir valor e significado a objetos banais e *desimportantes* (para usar um termo caro ao poeta Manoel de Barros, que tantos poemas dedica às sobras, bem como aos loucos) ao organizá-los e/ou utilizá-los de modo expressivo. Sua obra “comove pela força poética que extrai das banalidades.”<sup>43</sup>

O seu material de trabalho constitui-se de madeira de caixas de feira, cabos de vassoura, copos e garrafas de plástico, caixas de ovo, cestas, pentes – *O homem que possui um pente e uma árvore serve para poesia*, observa Manoel de Barros<sup>44</sup> –, isqueiros velhos; em suma, os mais diversos tipos de sucata.

Talvez o mais impressionante desses elementos seja a linha que ele utiliza para escrever e bordar no manto, nos estandartes e nos semblantes (espécie de vestimenta): Bispo desfia os lençóis e os pijamas dos internos para obter esse precioso material de trabalho. Ao desfazer – literalmente – o tecido que encobre (ou reveste) os internos da instituição psiquiátrica, o artista-louco parece desfazer – agora simbolicamente – o sentido, a ordem dessa mesma instituição, para instaurar aí um outro sentido, do qual é inteira e intensamente autor. “O autor/artista funciona, em relação à obra, como um ponto de unificação. É um recorte, um centro a partir do qual se delimita um círculo onde elementos, que de certa forma estariam dispersos, encontram sua identidade.”<sup>45</sup> A obra de Bispo só obteve reconhecimento no mundo artístico após a sua morte. Em 1995, representou o Brasil na Bienal de Veneza, um dos maiores eventos de artes plásticas do mundo, e teve os seus trabalhos solicitados pelo Centro Georges Pompidou, de Paris, e pelo Whitney Museum, de Nova York. Hoje a obra de Bispo ganhou reconhecimento, submeteu-se à apreciação dos críticos de arte

---

<sup>42</sup> ROSÁRIO, Arthur Bispo do. In: *Eu preciso destas palavras. Escrita*. (Catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Museu Nise da Silveira/Caixa Econômica Federal, s/d.

<sup>43</sup> BURROWES, op. cit., p. 14.

<sup>44</sup> BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 11.

<sup>45</sup> BURROWES, op. cit., p. 54 (a partir de reflexão de Foucault).



e encontra-se abrigada e exposta no Museu Bispo do Rosário, atingindo um público cada vez mais numeroso e interessado em conhecer a obra desse gênio louco-artista. Na visão de Wilson Lázaro, organizador de um belíssimo volume sobre o artista, “sua obra é sua própria segunda pele, poética, de poder e proteção, uma construção visceral que aguça os sentidos.”<sup>46</sup>

A jornalista Luciana Hidalgo, autora de uma biografia de Bispo, afirma que, embora não enxergasse o seu trabalho como arte e não tivesse qualquer intenção ou desejo de ser considerado e/ou reconhecido como artista, “Arthur Bispo do Rosario mantinha uma antena apontada para a estética mundial.”<sup>47</sup> E, estabelecendo o contraponto entre Bispo e os artistas que ele não conhecia (artistas que se consagravam e chamavam a atenção do mundo para seus trabalhos), mas que tinham um procedimento semelhante ao dele, observa:

Arthur Bispo do Rosario passou os anos 60 e 70 em ação. Só em 1980 seria apresentado ao mundo. Antes disso, na solidão da gruta, produzia obras pós-modernas reciclando refugos. Se tanta sucata unida viraria arte, ele não tinha a menor idéia.

Longe da chamada *intelligentsia*, internado no lado pobre do mundo, Bispo estava dentro da nova ordem mundial. Afinal, a década de 60 começava com implosões de idéias e artes, no andar de cima do planeta, com raízes desconhecidas por Bispo. Ele juntava Congas num compensado de madeira, escorado por ripas e cabos de vassoura. Ou galochas, colheres, bolsas, fivelas de cintos, cabides, seringas, pentes, ferramentas, chapéus, pipas, capacetes, rodos, bolas. Não sabia que aquilo tinha nome, classificação, valor no mercado de arte. O cúmulo da vanguarda.<sup>48</sup>

A autora continua:

---

<sup>46</sup> LÁZARO, Wilson. *Arthur Bispo do Rosário século XX*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/IMAS Juliano Moreira/Museu Bispo do Rosario, s/d., p. 17.

<sup>47</sup> HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 94.

<sup>48</sup> Id., p. 92.

O italiano Piero Manzoni seguia a tendência do New Dada e pirava na desordem de materiais, colocando à mostra objetos cotidianos. Ele usou pães em quadros, expôs ovos cozidos com suas impressões digitais, depois consumidos pelos visitantes, e chegou a apresentar pequenas caixas intituladas *Merde d'artiste*: reservas de fezes assinadas pelo próprio artista. Sua *Achrome*, obra de 1962, é uma *assemblage* de pãezinhos que lembra a simetria das canecas de alumínio esteticamente alinhadas por Bispo.

Naquela década virada do avesso, tudo era questionável, inclusive a anunciada morte da arte.

(...) O artista Arman, um dos representantes do Novo Realismo nascido em 1960, se apropriava de bens de consumo da sociedade moderna e brincava com a repetição alienante.

Arman foi além: apresentou suas *Latas de lixo* e *Montes de detritos* na galeria Iris Clert de Paris. E continuou com essa fome de acúmulo, em obras como *Retrato de Sonny Liston* (1963), um amontoado de ferros de passar roupa de oitenta e cinco centímetros de altura.

(...)

Nos Estados Unidos, a Meca consumista, (...) artistas se rebelavam exatamente contra os excessos da sociedade de consumo. Era a afirmação da *pop art*. Andy Warhol expôs sua *Lata de sopa Campbell de 19 cents*, em 1960.<sup>49</sup>

Parece-me, neste ponto, relevante a contribuição do crítico Ricardo Aquino, que defende que a tendência da conceitualização e da performance, marcantes na arte contemporânea do século XX, tem na obra de Bispo uma ilustração. O crítico ressalta:

A sua obra é uma Obra. Uma obra que era vivenciada no cotidiano do artista: Bispo do Rosário morava entre as obras. A sua obra era uma grande instalação, uma peça única, um “mapa do tamanho do mundo” que ele pacientemente compunha: uma imensa sinfonia que ele concebera em seu conjunto e que no ritmo do possível e no compasso da disponibilidade ele ia harmonizando. A sua obra foi realizada com o máximo de requinte e planejamento: uma obra inventariada, organizada, catalogada, classificada, localizada como partes de um imenso quebra-cabeça.

(...)

---

<sup>49</sup> Id., pp. 93-4.

Uma única obra; por isso falamos de uma grande instalação, de onde ele fazia parte. Bispo do Rosário fazia parte dessa grande instalação, portando as suas obras, incorporando-as, vestindo-as, trabalhando em alguma outra enquanto nos recebia, trabalhando para não perder tempo, agindo a sua criação. Uma obra criada conceitualmente e atuada performaticamente. A performatividade instaurou a diferença no seio do asilo psiquiátrico e a performance ritualística com as suas obras transbordava a sua singularidade.<sup>50</sup>

Aquino enfatiza que na obra de Bispo assim como na obra do século passado “destaca-se o aspecto conceitual.”<sup>51</sup> E esclarece:

O cenário da arte contemporânea foi marcado pelo conceitualismo. O conceitualismo, após a retomada do vigor da afirmação de Marchel Duchamp, ainda em 1917, de ‘estar mais interessado nas idéias do que no produto final’, principalmente a partir da década de 1960, impregnou o cenário da arte contemporânea. A propósito disso, pode-se ler com atenção as palavras de Tommazo Trini: ‘O que afirma a arte atual como conceitual é precisamente a intensidade intelectual de certas obras.’<sup>52</sup>

E é tendo em vista essa compreensão que o crítico interpreta e localiza a obra de Bispo:

Bispo do Rosário evidenciou em sua criação este aspecto conceitual que envolveu a arte contemporânea. Ele criava a partir de um compromisso ético que norteava a sua vida, o de realizar a catalogação do universo. Cada obra exprime um conceito. Conceito esse que possibilita a sua incansável repetição. O nosso artista não se resumiu a criar o conceito; ele o operacionalizou repetidamente.<sup>53</sup>

Com relação ao aspecto performativo da arte contemporânea, Ricardo Aquino observa: “da mesma maneira que o conceitualismo, a performance já estava presente

---

<sup>50</sup> AQUINO, Ricardo. In: *Arthur Bispo do Rosário século XX*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/IMAS Juliano Moreira/Museu Bispo do Rosario, s/d., p. 79.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>52</sup> *Id.*

<sup>53</sup> *Id.*, p. 83.

nas vanguardas artísticas do século vinte, antecipando tendências, atravessando todas as linguagens e sendo um dos pólos mais vigorosos de afirmação da arte contemporânea.”<sup>54</sup>

Para esclarecer esse aspecto, Aquino traz a contribuição de Judith Butler, que defende que “a forma como a sociedade interpela o indivíduo implica um certo enquadramento em termos de identidade.”<sup>55</sup> E, seguindo essa concepção e tomando em consideração a obra de Bispo, Aquino observa:

O que importa valorizar é a possibilidade do indivíduo poder se contrapor a este enquadramento, e, no caso de nosso artista, sublinhar a arte enquanto uma resistência ao controle, pela abertura que o processo de criação engendra de constituição de novas subjetividades não assujeitadas ao poder.<sup>56</sup>

Deste modo, o crítico conclui:

Ressaltar o caráter conceitual e performático da obra de Bispo do Rosário é sublinhar o fato de que ele, pela reiteração performativa de sua singularidade, mergulhou num devir artista: isso possibilitou que ele encontrasse uma nova presença: a de um criador artístico, um autêntico inventor. Além disso, o seu apuro estético o credenciou como um dos ícones de nossa cultura e da arte contemporânea brasileira e internacional.<sup>57</sup>

E, numa tentativa de sintetizar a aproximação de Bispo com o seu tempo e com o procedimento artístico dessa mesma época, Aquino afirma: “O seu afã de realizar a catalogação do universo, compromisso de sua obra, o levou a mergulhar no contexto da arte contemporânea.”

Bispo não tinha conhecimento dessas discussões. Luciana Hidalgo, a biógrafa do artista, assinala: “Se aquela sua missão divina um dia ganharia status de arte,

---

<sup>54</sup> Id., p. 85.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Id., pp 88-9.

comparada à obra de Marcel Duchamp e outros artistas ilustres, ele ignorava. Bispo encarava a reconstrução do mundo como um trabalho.”<sup>58</sup> Embora contemporâneo do trabalho da psiquiatra Nise da Silveira, que a partir de 1946 fundou a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação do Hospital Pedro II<sup>59</sup>, permitindo que os doentes psiquiátricos se expressassem através da arte, em um grande ateliê livre, Bispo não teve a chance de participar daquele grupo: na Colônia para a qual fora enviado, os tratamentos eram agressivos, o seu trabalho era solitário, o acesso ao material era difícil, o reconhecimento não existia. Entretanto, Bispo insistia. A realização da sua obra era sua condição para estar no mundo. São palavras de Luciana Hidalgo: “Ele tinha o dom da criação, um deus, absoluto no cubículo, esmerado na gênese do universo. Um universo constituído de miniaturas.”<sup>60</sup> Estas, que compunham grande parte da obra de Bispo, eram assim interpretadas pelo artista:

- Miniaturas que permitem a minha transformação, isso tudo é material existente na terra dos homens. Minha missão é essa, conseguir isso que eu tenho, para no dia próximo eu representar a existência da Terra. **É o significado da minha vida.**<sup>61</sup>

A data de nascimento de Bispo, como vimos, é envolta em informações desconstruídas. Se indagado a respeito de sua origem, ele encerrava o assunto, dizendo: “Um dia eu simplesmente apareci.”<sup>62</sup> Entretanto, para uma melhor compreensão da importância, para o artista, da obra a que se dedicara por mais de 50 anos, é fundamental prestar atenção na única data a que Bispo indica para referir-se ao seu nascimento e que ele registrou com a seguinte frase bordada em um de seus trabalhos: “No dia 22 de dezembro de 1938 eu vim.” Deste modo, conforme observa Ricardo Aquino,

ele evidenciou o único traço autobiográfico para ele relevante: o dia do início do seu processo de criação, ou melhor dizendo, o dia que inaugura o seu devir artista, o seu rompimento com uma trajetória aonde ele já criava, tem-se a certeza, talvez

---

<sup>58</sup> HIDALGO, op. cit., pp. 53-4.

<sup>59</sup> Hospital por onde Bispo também acumulou passagens (Cf. HIDALGO, op. cit., p. 60).

<sup>60</sup> HIDALGO, op. cit., p. 89.

<sup>61</sup> Arthur Bispo do Rosário, citado por HIDALGO, op. cit., p. 89 (grifo meu).

<sup>62</sup> Cf. HIDALGO, op. cit., p. 35.

artesanalmente, e o início de sua entrega ao processo de criação artística, onde ele criava suas obras e criava a si mesmo, agindo sobre o mundo. É o dia do seu nascimento, a sua chegada ao mundo da criação.<sup>63</sup>

## S. GABRIEL DA CASA DA FLOR

Gabriel Joaquim dos Santos (1892-1985) foi um negro filho de escravos que construiu, no município de São Pedro da Aldeia, na região dos Lagos, Rio de Janeiro, uma casa feita com sucata, com elementos da natureza encontrados ao acaso e com objetos quebrados e inutilizados (“búzios, conchas, detritos industriais, cacos de azulejos e de garrafas, faróis de automóveis, lâmpadas queimadas, seixos, bibelôs estropiados, pedaços de manilhas, ossos, ralos e grades de ferro, correntes, pratos de papelão, forminhas de doce de papel laminado, tampas de lata, emblemas da Volkswagen, um osso de baleia.”<sup>64</sup>) – uma casa feita de *inutensílios*, para usar a expressão do poeta Manoel de Barros.

A *Casa da Flor*, como batizara sua criação, porque é uma casa toda feita de “caquinho transformado em flor”<sup>65</sup>, foi construída a partir dos sonhos que tivera o S. Gabriel, que não tinha qualquer formação técnica ou acadêmica.

S. Gabriel nunca passou pelos bancos escolares. Aprendeu a ler, aos 36 anos de idade, com um menino da região. Trabalhava nas salinas e passou 40 anos construindo sua obra (“É comovente pensar naquele homem a construir sozinho, anos a fio, essa casa interminável, e sem buscar outra gratificação além do prazer de fazê-la.”<sup>66</sup> – é a observação do poeta Ferreira Gullar da qual compartilho). Pedia às pessoas que lhe levassem objetos quebrados – como vasos e pratos – ou em desuso, e ele mesmo

---

<sup>63</sup> AQUINO, Ricardo. In: LÁZARO, Wilson. *Arthur Bispo do Rosário século XX*, op. cit., p. 45.

<sup>64</sup> SANTOS, op. cit., p. 68.

<sup>65</sup> Gabriel Joaquim dos Santos, citado por SANTOS, op. cit., p.69. Joel Rufino esclarece em nota (nº 103, à mesma página), que “Todas as falas de Gabriel Joaquim dos Santos foram gravadas pela antropóloga Amélia Zálvar (*Casa da Flor. Uma casa de cacos transformada em flor*. Rio de Janeiro: FUNARJ/SESC,1986), ou constam dos *Cadernos de assentamento (Registro)* de Gabriel dos Santos, na posse da mesma antropóloga.”

<sup>66</sup> GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993 (8ª ed., fevereiro de 2003), p. 62.

andava pelos arredores de onde vivia e trabalhava procurando “coisinhas” para sua casa. Segundo observação de Joel Rufino dos Santos,

Nas condições sociais mais adversas, sem nunca ter saído de São Pedro da Aldeia, Gabriel criou uma *obra de arte* que lembra, entre outras, a arquitetura religiosa dos iorubas (Nigéria), a fantástica do catalão Gaudi, a surrealista do francês Ferdinand Cheval, a do norte-americano Grandma Prisbey, a do indiano Nek Chand, entre outros.<sup>67</sup>

S. Gabriel recebia esses objetos com alegria e aproveitava-os todos em sua criação:

Vem uma pessoa com um azulejo, eu boto. Vem uma pessoa com um caramujo, eu boto. Vem uma pessoa com um prato quebrado, quebra uma jarra, eu faço aquela ramagzinha, uma rosa, boto pra enfeitar.<sup>68</sup>

A casa do S. Gabriel foi planejada, melhor dizendo, sonhada, para que fosse um lugar onde ele pudesse viver sozinho. A casa, que inicialmente fora feita de pau-a-pique, foi erguida no lote da família (sua família de origem, pois Gabriel nunca se casara ou tivera filhos) e teve sua construção iniciada no ano de 1923. Era bem pequena e nela um homem de tamanho mediano mal ficava em pé. Nela não havia cozinha, banheiro, tampouco instalação hidráulica ou elétrica, mas apenas três cômodos: a sala, o quarto e um depósito para os objetos de trabalho; entretanto, as suas paredes e o muro que a cerca foram cobertos com flores feitas de cacos os mais diversos; ele criava luminárias com lâmpadas queimadas; mosaicos, cachos de uvas e esculturas fantásticas com os objetos (ou os restos deles) de que dispunha; construía, também, pequenos bancos de alvenaria cobertos com pedaços de cerâmica e havia, ainda, uma estante a qual chamava de “altar dos livros” – a casa fora erguida para ser

---

<sup>67</sup> SANTOS, op. cit., p. 69.

<sup>68</sup> In: [www.casadaflor.org.br](http://www.casadaflor.org.br) / A forma poética do discurso de Gabriel Joaquim dos Santos

o refúgio do artista, que, na síntese de Joel Rufino, “foi engenheiro, arquiteto, pedreiro, decorador e cenógrafo de si próprio.”<sup>69</sup>

Sobre a sua obra, S. Gabriel afirma: “Esta casa não é casa, eu não quero que esta casa seja casa, isto é uma história, é uma história porque isso foi feito por pensamento e sonho.”<sup>70</sup> (Aqui S. Gabriel e Guimarães Rosa ganham proximidade: ainda que o autor de “Partida do audaz navegante”, conto que será analisado na segunda parte deste trabalho, prefira o termo *estória*, por motivos que serão oportunamente expostos, ambos têm consciência do caráter de narrativa das obras das quais são autores.)

O poeta e crítico de arte Ferreira Gullar comenta a obra de S. Gabriel:

Ele não fez pintura, não fez gravura, não fez escultura. Fez uma casa. E tudo – ou só aquilo que constitui uma casa: paredes, colunas, beirais, escadarias, muros, lustres, urnas, etc. Essa foi sua obra. Obra de arte? Sim, muito embora nunca falasse em arte. Gabriel (...) era um artista em estado puro. E por isso mesmo, sua obra, *a Casa da Flor*, é um exemplo raro de manifestação estética anterior ao conceito de arte.<sup>71</sup>

A esse tipo de trabalho, realizado sem formação técnica ou acadêmica, pautado exclusivamente na intuição do artista e realizado com materiais menos nobres e menos convencionais, dá-se o nome de “arquitetura espontânea”.<sup>72</sup>

A esse respeito, Ferreira Gullar observa:

Gabriel não era um arquiteto. Não se dispôs, quando iniciou a casa, ainda bem jovem (1912), a fazer uma obra arquitetônica. Fez uma casa para morar separado da família e poder entregar-se, livre da perturbação dos parentes, a seus sonhos e devaneios. (...) Quando ficou pronta, uma voz lhe disse que devia enfeitá-la. Sem dinheiro para comprar material, passou a aproveitar tudo o que encontrava (...). Ao longo de quarenta anos, deslumbrado com sua própria obra, foi compondo caprichosamente esse conjunto delirante, extravagante, de formas, cores, matérias, texturas, que é a

---

<sup>69</sup> Ibid., p. 69.

<sup>70</sup> Gabriel Joaquim dos Santos, citado por SANTOS, op. cit., p. 71 (v. nota 45).

<sup>71</sup> GULLAR, op. cit., p. 61.

<sup>72</sup> Cf. [www.casadaflor.org.br](http://www.casadaflor.org.br) /arquitetura espontânea



*Casa da Flor*: uma casa que parece de brinquedo, sem cozinha e sem banheiro, mas onde há painéis de surpreendente composição, lustres inusitados feitos de lâmpadas usadas, um altar para os livros sagrados, molduras para retratos, tudo composto com cacos e restos de coisas inservíveis. Uma beleza nascida do lixo.<sup>73</sup>

E acrescenta:

Há na *Casa da Flor* uma coisa a mais que nos surpreende: a rudeza das formas usadas para criar a beleza. Gabriel constrói flores com pedaços de telhas e cacos de louça, encravados no barro. Não há ali qualquer preocupação com a finura, o acabamento: são lascas de louça ou de telhas que, juntas, se transfiguram, viram flor.<sup>74</sup>

Neste ponto, o crítico ressalta:

E é a transfiguração que importa: esse desleixo com o acabamento revela, em seu autor, a consciência do essencial. É como se nos dissesse: não é a forma material que importa, mas seu significado. E esse significado, no entanto, compreende a rudeza das formas e dos materiais em que se expressa: é uma flor mas uma flor de cacos, de lascas, de barro, tosca, improvisada, filha dos poucos recursos e da imaginação de Gabriel.<sup>75</sup>

Gullar, que pretende enfatizar o caráter artístico da obra de S. Gabriel, expõe uma discussão acerca do fenômeno da criação artística, ao mesmo tempo em que situa essa obra no âmbito do artístico. Diz o autor:

Se é verdade que ele não possuía formação artística, é verdade também que era extraordinariamente sensível à expressividade das formas, das cores, das matérias, e foi a sensibilidade que lhe possibilitou abstrair-se da visão imediata dos cacos de louça, das lâmpadas queimadas, das manilhas de esgoto, das telhas e lascas de pedra, para apreender-lhes as qualidades formais e cromáticas. Mas tampouco essa sensibilidade teria sido suficiente para levá-lo a construir a *Casa da Flor*, não fosse ele impelido pela necessidade profunda, insondável mesmo, de realizá-la, como se obedecesse a um

---

<sup>73</sup> GULLAR, op. cit., p. 61.

<sup>74</sup> Ibid., p. 62

<sup>75</sup> Ibid., p. 62.

ditame sobrenatural. Essa vontade de construir-se fora de si, de objetivar suas fantasias ou intuições, tornando-as palpáveis para si e para os outros, é condição essencial à criação artística. Foi portanto a junção desses fatores – a sensibilidade plástica-cromática, somada à invenção de um mundo fictício e à vontade de torná-lo realidade – que supriu, em Gabriel, a ausência de qualquer aprendizado artístico. Mas não se deve concluir daí que a falta de aprendizado é que o tornou artista, já que a maioria dos artistas conhecidos teve algum tipo de aprendizado. **A dedução correta é que o verdadeiro artista realiza a sua obra independentemente de ter ou não aprendido arte: se não aprendeu, sua linguagem terá determinadas características; se aprendeu, terá outras, decorrentes da elaboração e superação do que foi aprendido. É certo, porém, que a criação artística é por si um aprendizado e que todo artista só se realiza plenamente na medida em que se torna mestre de si mesmo.** A suposição de que a pura e simples criatividade, excluindo conhecimento, limites e exigências, é condição suficiente para a criação artística não passa de preconceito e ilusão.<sup>76</sup>

Assim, o crítico esclarece o estatuto de obra de arte conferido à criação de S. Gabriel e, simultaneamente, enfatiza o incansável trabalho do artista que busca a perfeição em sua obra. S. Gabriel é essencialmente artista porque busca o êxito, o sucesso em sua criação (conforme propõe Pareyson em sua definição de êxito da obra de arte), o qual é encontrado na beleza que ele vê na obra quando de sua conclusão:

De noite, acendo a lamparina, me sento numa cadeira, oh, que alegria para mim!... quando vejo tudo prateado, fico tão satisfeito... Tudo caquinhos transformado em beleza... Eu mesmo faço, eu mesmo fico satisfeito, me conforta...”<sup>77</sup>

Parece ter sido feito para S. Gabriel e sua obra o verso de Manoel de Barros: “O que é feito de pedaços precisa ser amado!”

Creio que é interessante, ainda, observar o desenvolvimento da análise de Ferreira Gullar a respeito da relação entre a criação de S. Gabriel e a arquitetura. Diz o crítico:

---

<sup>76</sup> Ibid., pp. 62-3 (grifo meu).

<sup>77</sup> Citado por SANTOS, op. cit., pp. 62-3.

Outra lição a tirar a respeito da obra de Gabriel Joaquim dos Santos – que fez arte sem saber que o fazia – reside na relação de sua atividade criadora com a linguagem dentro da qual atuou: a linguagem arquitetônica. É curioso observar que, na primeira etapa, ele pretende apenas fazer uma casa para se isolar da família; a preocupação com a beleza surge depois, e é a partir de então que ele começa a violentar a linguagem arquitetônica primária de que se valeu inicialmente para torná-la veículo de sua fantasia e de sua inventividade. E pouco a pouco a casa modesta ganha as características de mansão suntuosa, rodeada de muros adornados, de altas e rudes colunas suportando urnas e vasos de flores fantásticas, feitas de cacos. As paredes internas também se cobrem de painéis coloridos, de molduras e adornos, enquanto do teto pendem lustres (que não acendem) compostos com lâmpadas usadas. Ele disse que ia às casas ricas, observava tudo e fazia igualzinho na sua. Como o *douanier* Rousseau, que pintava paisagens fantásticas mas se julgava um realista, Gabriel acreditava que sua casa era imitação perfeita das mansões dos ricos. A diferença, segundo ele, estava em que, na sua, o que falava era “a força da pobreza”. Na verdade, sua casa é a transfiguração poética da casa real – uma metáfora, já que lhe faltam a comodidade, as proporções e a funcionalidade das casas de verdade. Uma casa de sonho para que o seu sonhador pudesse morar no sonho. Como um pintor que lograsse habitar o seu próprio quadro, ou o poeta, o seu próprio poema.<sup>78</sup>

S. Gabriel e Bispo do Rosario falam de uma arte cujo valor reside em aprofundar a experiência do vivido; em iluminar, com a procura da Beleza, a vida que se vive. E esse aprofundamento, vale lembrar, refere-se a uma experiência tanto do próprio artista quanto daquele que se depara com a obra desse artista.

## **FRANS KRAJCBERG**

O tema das sobras na criação artística é extremamente ligado à discussão das questões ambientais – o que se verifica, de modo particular, no mundo contemporâneo<sup>79</sup>. A discussão que coloca o homem frente às suas criações e frente à

---

<sup>78</sup> GULLAR, op. cit., pp. 63-4.

<sup>79</sup> No momento em que escrevo é concluído e divulgado o relatório da ONU sobre o aquecimento do planeta e uma série de discussões se desencadeiam, de modo mais intenso e insistente, sobre o tema, conferindo a este maior importância diante da população em geral.

natureza toma hoje um caráter de urgência e de essencialidade. Algumas expressões artísticas evidenciam esta ligação. A arte-denúncia de Frans Krajcberg (FK) é, nesse sentido, muito marcante.

Krajcberg (1921- ) produz hoje sua obra – especialmente a escultura – com galhos e troncos de árvores que foram destruídas pelo homem, bem como com restos de florestas incendiadas<sup>80</sup>. O artista é de origem polonesa e veio para o Brasil no final da década de 40, depois de ter perdido toda a família nos campos de concentração nazista. A esse respeito, afirma:

Depois da guerra e de tudo o que vivi nela, me perguntei se valia a pena continuar. Quando tudo acabou, passei a detestar o homem. Foi quando encontrei a natureza. Descobri uma vida que me dá tranquilidade, um outro lado da existência que não questionava minha nacionalidade ou minha religião. Até hoje é uma luta viver entre os homens. Mas, no momento que descobri o outro lado, passei a observar que a natureza é passiva, linda e que não machuca. Me fascinei.<sup>81</sup>

Krajcberg já tinha, por essa época, formação em Engenharia e em Belas Artes, cursos realizados em Leningrado. Ele havia se integrado, em 1939, ao exército russo que se encontrava aquartelado na Polônia. Depois seguiu para a cidade de Vilna (hoje na Lituânia) e, em seguida, ainda fugindo da perseguição aos judeus, transferiu-se para a Romênia, onde acabara por adoecer. O jovem fora, então, internado na capital da Bielorrússia, Minsk, onde começou a pintar. Krajcberg se recupera, e, daí em diante, os seus percursos estarão sempre ligados ao seu desenvolvimento artístico. Certamente até mesmo o período em que, durante a guerra, trabalhara construindo pontes (e não terá sido sempre isso o que ele vem realizando em toda a sua existência e atividade artística – construído pontes?) fora de grande contribuição para a sua noção de espaço e para a posterior realização de suas esculturas. Krajcberg, terminada a guerra, estuda na Escola de Belas Artes de Stuttgart, Alemanha. Em 1948 transfere-se para Paris, onde vive com muita dificuldade financeira, e é de lá que, com a ajuda de Marc Chagall, parte para o Brasil. Aqui, o artista chega com 27 anos, sem falar a língua e sem conhecer ninguém, e enfrenta o desabrigo e a fome nas primeiras semanas, após o desembarque no Rio de Janeiro. Mas logo consegue, através da indicação de amigos, trabalho como operário no Museu de Arte Moderna de São Paulo e, ao mesmo tempo, realiza, na Osirarte, o

---

<sup>80</sup> A opção por esse material data aproximadamente das duas últimas décadas. Krajcberg realizara ainda pinturas, gravuras e fotografias – estas duas últimas compõem também sua produção atual.

<sup>81</sup> KRAJCBERG, Frans. In: RIANI, Mônica. “Frans Krajcberg: o senhor das tormentas”. Entrevista. Revista Palavra (ano 2, nº 15, julho 2000). Belo Horizonte, Ed. Gaia.

trabalho de pintura de azulejos para os painéis projetados por Portinari para o edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. Em 1951, participa, ainda como funcionário do MAM, da montagem da primeira Bienal de São Paulo. A partir de 1956, passa a viver no Rio de Janeiro, onde realiza boa parte de suas pinturas, vivendo, agora, exclusivamente de sua arte. Participa de bienais, expõe na França e na Itália, mas será obrigado, a partir de 1964, a afastar-se da pintura devido a uma forte intoxicação, e é a partir de então que passa a se dedicar às gravuras e às esculturas em madeira, instalado, por essa época, na região de Cata Branca, em Minas Gerais. Com o desenvolvimento desse trabalho, Krajcberg vai estreitando o seu contato com a natureza, aprofundando a temática ecológica e acentuando o seu compromisso com a questão ambiental. Sua pesquisa artística torna-se indissociável da defesa do meio ambiente, da denúncia da destruição. A impressão que se tem a partir da observação de sua obra é de que o seu amor pela natureza cresce à medida que é acolhido por ela: Krajcberg é um sobrevivente e encontra no Brasil uma natureza que o faz sentir-se vivo. Esse amor é notado no seu compromisso estético e no seu olhar, que se exercita na tarefa de revelar a vida que insiste em surgir nas condições mais adversas: “Não vejo a agonia dos materiais, vejo a vida”<sup>82</sup>, afirma.

A monumentalidade da obra desse artista e a visibilidade que ela conquistou em diversos pontos do planeta conferem a Krajcberg uma referência no que se refere à discussão entre arte e meio ambiente.

Refiro-me à monumentalidade no sentido proposto por Frederico Morais<sup>83</sup>, que diz que sua obra abrange grande parte do território, da cultura e da biodiversidade brasileira, uma vez que utiliza do material disponível nas mais diversas regiões – sobretudo Minas Gerais, Paraná, Mato Grosso, Amazônia e Bahia –, bem como estabelece laços muito fortes com os problemas ambientais e socioeconômicos de cada uma das regiões e biomas que conhece. São palavras de Morais:

(...) é como se Krajcberg tomando como modelo a sociedade brasileira, plurirracial e miscigenada, embaralhando e aproximando as fronteiras internas do Brasil, realizasse em cada uma de suas obras ou conjunto de obras uma espécie de *melting pot*, colocando no mesmo cadinho a “mineiridade” dos pigmentos, o gigantismo da Amazônia, as queimadas matogrossenses e a “baianidade” do dendê, com um acréscimo de africanidade. Ou ainda: a elegância refinada das palmeiras, o barroquismo dos cipós, o expressionismo dos troncos queimados e calcinados, um certo caráter arcaizante ou mesmo arqueológico das gravuras em

---

<sup>82</sup> KRAJCBERG, Frans. *Revolta*. Rio de Janeiro: GB Arte, 2004, p. 64.

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 92 e 99.

relevo, o minimalismo de suas esculturas lisas e polidas, o conceitualismo de suas sombras recortadas e projetadas. Ou ainda: por um lado, a exuberância e o fausto da natureza brasileira e a riqueza ostensiva das classes abastadas, por outro a agressiva ausência do verde no polígono das secas e tantas outras regiões do país e a carência quase absoluta dos sem-terra, dos sem-casa, dos sem-comida, dos sem nada.<sup>84</sup>

Tomo Krajcberg aqui, portanto, como um arqui-representante de um modo de realizar, de perceber e de viver a arte que reúne, indissociavelmente, as sobras e a criação artística; ética e estética; destruição e recriação; denúncia e beleza; morte e vida.

Conheci o trabalho de Krajcberg em uma exposição, em Brasília, na década de 90<sup>85</sup>. Havia, nessa mostra, entre trabalhos de diversos artistas, uma obra sua que me deixou paralisada. Lembro-me de galhos retorcidos, tingidos de vermelho, unidos a flores brancas e vermelhas de madeira; esse trabalho estava fixado a uma tela (se não me engano, branca) mas escapava à tela. Causou-me uma forte sensação de sofrimento: ecoou como um grito de dor em mim. A exposição era guiada e, embora em geral eu prefira seguir uma exposição pelo que ela própria indica e pela atenção do meu olhar, ouvi as informações e comentários oferecidos pela guia, uma estudante de Artes. Estava apresentado a mim o artista Frans Krajcberg. Mais que isto: estava registrada uma profunda e significativa experiência sensorial, estética, emocional e intelectual.

Agora, depois de conhecer um pouco mais a obra do artista, penso em FK como uma espécie de pássaro – um homem-pássaro, um artista-pássaro. Penso nessa analogia porque os pássaros espalham as sementes das árvores, ao sabor dos ventos, e com isso possibilitam o nascimento de novas mudas, em lugares distantes das árvores de origem. Krajcberg age como um pássaro, mas num procedimento invertido: espalha as suas árvores-esculturas pelo mundo para anunciar (ou: denunciar) não as árvores e florestas que virão, mas as que deixaram de existir e a conseqüente ameaça ao futuro do planeta.

Segundo Maria José Justino, foi em Paris, numa exposição datada de 1975<sup>86</sup>, que FK manifestara a sua primeira provocação ecológica. Nesse evento, “sete salas foram dedicadas ao artista, abrigando dezessete esculturas e relevos extraídos das praias e dos mangues de Nova Viçosa, sul da Bahia.”<sup>87</sup> Teria início aqui uma tentativa de se obter, por parte de militantes do movimento ecológico, “um posicionamento de K. quanto à

---

<sup>84</sup> Id.

<sup>85</sup> Não guardei informações sobre a exposição. Só me recordo que era composta por diversos artistas brasileiros, do século XX, e que teve lugar no Palácio do Itamaraty. O ano não sei ao certo, mas foi algo entre 1992 e 1997.

<sup>86</sup> O artista já havia, por essa época, se naturalizado brasileiro.

<sup>87</sup> JUSTINO, Maria José. *Frans Krajcberg: a tragicidade da natureza pelo olhar da arte*. Curitiba, Travessa dos Editores, 2005, p. 53.

vinculação de seu trabalho artístico com os problemas do meio ambiente.”<sup>88</sup> De acordo com essa autora, o artista recusa-se à discussão, “alegando que o seu interesse eram os gestos da natureza.”<sup>89</sup> Entretanto, é ela ainda quem observa: “Mas já não via a natureza como *physis*, e a escolha já estava dada antes mesmo de conscientizar-se dela. É o momento em que deixa de ver a natureza como suporte para as suas esculturas e a abraça junto com a causa ecológica.”<sup>90</sup>

Há outros momentos marcantes nessa defesa. Em 1976, o artista faz um discurso na Câmara dos Deputados, em Brasília, em que ironiza a sanha dos destruidores; em 1978, realiza uma grande viagem pela Amazônia, junto com o crítico Pierre Restany e outros companheiros, a partir da qual é redigido o “Manifesto do Rio Negro do Naturalismo Integral”, documento fundamental para a explicitação do envolvimento do artista com a causa do meio ambiente. Em Seul, no ano de 1998, o artista apresenta uma gigantesca instalação, na qual são expostos 46 troncos de carvalhos queimados, trazidos de uma área liberada para agricultura pelo governo coreano.<sup>91</sup> Em 1992, a exposição de K. na ECO-92, no Rio de Janeiro, “gritava mais alto que a soma dos discursos dos políticos e intelectuais em defesa do meio ambiente”<sup>92</sup> – nas palavras de Justino.

Esta estudiosa e crítica do trabalho de FK chama a atenção para o fato de que a obra desse artista, sobretudo a partir da instalação em Seul, fala “da simbologia da árvore enquanto sobrevivência do homem na Terra.”<sup>93</sup> Essa tendência parece ter se definido aos poucos. Justino observa que o crítico Frederico de Moraes “já havia notado essa inclinação lá atrás, quando FK abandona as flores preferindo as raízes”.<sup>94</sup> É de Moraes o comentário:

“Acostumado à natureza, Krajcberg enxerga-a por dentro, interiorizando-a. Encontrou na raiz a sua força viva. Se, na raiz, tem início o ciclo vital, a flor é o prenúncio da morte. Por isso ele a descartou, preferindo as raízes retorcidas, disformes, machucadas, ansiosas por libertar-se do solo mineral.”<sup>95</sup>

Maria José Justino dedica um capítulo de seu livro *Frans Krajcberg: a tragicidade da natureza pelo olhar da arte* a uma reflexão acerca da contemplação da

---

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Cf. JUSTINO, op. cit., p. 55.

<sup>92</sup> JUSTINO, op. cit., p. 60.

<sup>93</sup> Ibid., p. 55.

<sup>94</sup> Ibid., p. 54.

<sup>95</sup> MORAIS, Frederico de. In: JUSTINO, op. cit., p. 54.

morte na obra do artista. É nesse contexto que está inserida a reflexão sobre a simbologia da árvore. Ao mesmo tempo em que esse elemento, na sua grandeza, revela o impacto da destruição, ele carrega em si mesmo a força da vida que se anuncia. Essa dualidade morte-vida, tão marcante na obra do escultor, torna-se ainda mais evidente e intensificada no trabalho em que a ênfase está nas árvores – sua destruição e sua força e valor. É com essa opção que se intensifica o grito de Krajcberg pela preservação da natureza, pela vida no planeta. Segundo a pesquisadora,

a escolha da árvore como forma privilegiada de expressão nas suas instalações tem muito a ver com a reflexão efetuada por Bachelard quando o filósofo afirma ser a árvore, na natureza, a forma que mais se aproxima da imagem do homem: a explosão incontida, as forças confusas, o dinamismo vertical, a árvore como uma morada, uma espécie de castelo do sonho.<sup>96</sup>

A árvore é um dos temas simbólicos mais ricos e difundidos. Todas as suas principais interpretações articulam-se em torno da idéia de Cosmo vivo, em perpétua regeneração.<sup>97</sup>

Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade (...). Por outro lado, serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração. Sobretudo as frondosas evocam um ciclo, pois se despojam e tornam a recobrir-se de folhas todos os anos.

A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. Répteis arrastam-se por entre suas raízes; pássaros voam através de sua ramagem: ela estabelece, assim, uma relação entre o mundo ctoniano e o mundo uraniano. Reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra outro.<sup>98</sup>

Um outro aspecto importante acerca da simbologia da árvore é o sentido a ela atribuído de *Eixo do mundo*, consubstanciado na imagem da *Árvore do Mundo* ou *Árvore da Vida*, presente em diversas culturas e tradições. Esse sentido origina-se de sua constituição e de sua relação física entre céu (em direção ao qual seus galhos se elevam) e terra (na qual as suas raízes se sustentam e ganham profundidade).<sup>99</sup>

É curioso notar ainda que, tanto no Oriente como no Ocidente, há muitas manifestações de uma árvore da vida *invertida*.

---

<sup>96</sup> JUSTINO, op. cit., p. 56.

<sup>97</sup> Cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva *et alli*. Rio de Janeiro: José Olympio, 20<sup>a</sup> ed., 2006 (verbetes *árvore*).

<sup>98</sup> Id.

<sup>99</sup> Id.



Essa inversão, segundo os textos védicos, proviria de uma certa concepção do papel desempenhado pelo Sol e pela luz no crescimento dos seres: é do alto que os seres extraem a vida, é de baixo que eles se esforçam por fazê-la penetrar no mundo. Daí essa inversão de imagens: a ramagem desempenha o papel de raízes, as raízes o dos galhos. (...) E, sobre o mesmo tema conclui Gilbert Durand: *Essa insólita árvore invertida, que choca nosso sentido da verticalidade ascendente, é um indício certo, no arquétipo da árvore, da coexistência do esquema da reciprocidade cíclica.*<sup>100</sup>

Certamente todo esse simbolismo da árvore está presente com muita força na obra de Krajcberg. Não cabe aqui indagar sobre até que ponto ele o utiliza conscientemente, mas sim observar como o seu trabalho carrega toda essa carga simbólica, como esse trabalho está alinhado – precisamente por realizar-se com verdade, intensidade e sobretudo necessidade de realização – com a idéia de árvore como eixo do mundo, como grande simbolismo da vida.

E essa presença não se dá somente no nível da criação artística; mas também na cotidianidade do artista, no seu modo de viver, na sua relação com a natureza. A este respeito, uma pequena história.

O artista Frans Krajcberg, que sobre sua ligação com o Brasil afirma “Aqui eu nasci uma segunda vez, tomei consciência de ser homem e de participar da vida com minha sensibilidade, meu trabalho, meu pensamento”<sup>101</sup>, tem, nesta terra, uma árvore que lhe é especialmente cara. Não uma espécie, mas um exemplar. Uma árvore que se tornou o próprio símbolo da resistência.

Na região em que vive, Nova Viçosa, litoral sul da Bahia – numa casa construída em cima de uma árvore, aliás – K. adquiriu alguns hectares em plena região de Mata Atlântica. Preservou a área correspondente ao seu sítio (denominado Sítio Natura), mas conviveu – e sofreu – com muita devastação em volta. Brigou com madeireiros e produtores agrícolas e, numa dessas manifestações, a despeito de toda a destruição da mata em redor, conseguiu salvar uma única árvore. A esta, que fica às margens de uma rodovia que leva à região sudeste do país, K. dirige os seus cumprimentos, quando sai em viagem, com uma alegria pueril: - *Bom dia e até a volta!* - confiante e esperançoso em encontrá-la inteira e salva ao retornar.

---

<sup>100</sup> Id.

<sup>101</sup> KRAJCBURG, *Revolta*, op. cit., p. 5.

Frans Krajcberg é o “Barão das árvores”! (Tomo emprestado, para essa denominação, o personagem de Italo Calvino<sup>102</sup>, que, ao se rebelar contra pressões familiares à mesa de refeição quando tinha doze anos de idade, sobe em uma árvore do bosque ao redor da casa e passa, em cima das árvores, o resto da vida. De lá, adquire uma visão particular da vida e do mundo.) Todas essas árvores ao seu redor – a *árvore-casa* em que reside (K. mora em uma casa projetada na copa de uma árvore), as *árvores-sobras* da Mata Atlântica em seu sítio, a *árvore-sobrevivente* da estrada e as *árvores-esculturas* que cria – remetem a uma preocupação visceral com a casa do homem, a casa planetária.

Ao referir-me, anteriormente, a um Krajcberg-pássaro, eu pensara nas mais diversas aves que espalham sementes de árvores, mas pode-se pensar, também, numa outra ave, aquela cuja simbologia guarda grande afinidade com o homem e o artista FK – a mitológica Fênix. Esta pode ser definida como uma “ave fabulosa que, segundo a tradição egípcia, durava muitos séculos, e, queimada, renascia das próprias cinzas”<sup>103</sup>. Ou, nas palavras do pensador Gaston Bachelard: “A Fênix é, ela mesma, um ser de dupla fábula: ela se inflama em seus próprios fogos; ela renasce de suas próprias cinzas.”<sup>104</sup> Esse autor discorre acerca do que chama de um “drama cósmico da Fênix”<sup>105</sup> e sobre a ave mitológica afirma: “É a mestra dos instantes mágicos da vida e da morte, estranha síntese das grandes imagens do ninho e da pira”.<sup>106</sup>

A Fênix evoca o fogo criador e destruidor, no qual o mundo tem a sua origem e ao qual deverá o seu fim (...). A fênix é o nome grego do pássaro Bennou; ele figura na proa de diversas barcas sagradas, que vão desembocar *no vasto incêndio da luz... símbolo da alma universal de Osíris que criará a si mesma de si mesma para sempre, por tanto tempo quanto durar o tempo e a eternidade.*<sup>107</sup>

Nas palavras de Maria José Justino sobre FK, “o artista ainda não se revela um Prometeu, aquele que deve retornar com o fogo da vida, visto entender que ele próprio é

---

<sup>102</sup> CALVINO, Italo. *O barão nas árvores*. Trad. de Nilson Moulin, Companhia das Letras, São Paulo, 1991.

<sup>103</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975, 1ª edição, 15ª reimpressão.

<sup>104</sup> BACHELARD. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 52.

<sup>105</sup> Cf. BACHELARD, op. cit., p. 6.

<sup>106</sup> BACHELARD, op. cit., p. 61.

<sup>107</sup> CHEVALIER, op. cit., p. 422.

um ser infinitamente pequeno no útero dela, mas sua arte é fragmento e alimento desse fogo.”<sup>108</sup>

O artista Krajcberg, que descarrega em seu ateliê caminhões de madeira calcinada, originária de diversas regiões do país, com a qual constrói suas esculturas, adverte: “Quero dar à minha revolta o aspecto mais dramático e violento. Se pudesse espalhar aqui as cinzas, eu chegaria próximo do que sinto. Com minha obra, exprimo a consciência revoltada do planeta.”<sup>109</sup>

É, portanto, de modo consciente e deliberado que o artista se apropria de toda a simbologia do fogo e também das cinzas. Uma simbologia que diz respeito a uma história de grandes interesses econômicos, a uma história planetária, mas também pessoal:

Cada vez que eu vejo pilhas de árvores queimadas pelos homens não tenho como não pensar nas cinzas dos fornos crematórios: as cinzas da vida, as cinzas dos homens enlouquecidos.

O primeiro contato de K. com as queimadas em solo brasileiro remonta a 1956, no Paraná, quando as florestas de pinheiro deram lugar às plantações de café.<sup>110</sup>

Mais tarde, fotografa, no Mato Grosso, incêndios de florestas, bem como queimadas provocadas – que dariam lugar à criação bovina. Segundo Frederico Moraes, é a partir desse momento que sua obra “segue um outro curso no qual o estético se confunde com o político e o ecológico”<sup>111</sup>. O crítico observa ainda “que, hoje, escrever sobre estas esculturas feitas com a sucata das queimadas é escrever sobre o mundo, sobre o mundo que permite essas atrocidades, é escrever sobre ética e política.”<sup>112</sup> O artista utilizará essas fotos como inspiração para o seu trabalho denominado “árvores-escultura”, no qual reúne aqueles troncos e galhos queimados e lhes restitui uma forma que lembra a sua forma original – o que confere à obra grande expressividade, pois o que esta agora oferece ao espectador é a visão de uma “floresta morta”. K., ao terminar uma série ou conjunto de esculturas, costuma arrastá-las até a praia para fotografá-las. A descrição e o comentário que o crítico Frederico Moraes faz acerca dessas imagens são de grande eloquência:

---

<sup>108</sup> JUSTINO, op. cit., p. 13 (grifo meu).

<sup>109</sup> KRAJCBERG. Op. cit., p. 165.

<sup>110</sup> Cf. MORAIS, in: KRAJCBERG, op. cit., p. 11.

<sup>111</sup> Ibid., p. 105.

<sup>112</sup> MORAIS, in: KRAJCBERG, op. cit., p. 105.

Fotografadas em conjunto, as esculturas realizadas com troncos recolhidos das queimadas se assemelham a um punhado de guerreiros rotos e feridos que retornam, derrotados, dos campos de batalha. Formas moribundas e agonizantes, ainda de pé mas exaustas, restos de árvores que foram, por dezenas de anos, centenárias algumas, cujas sombras, lapidares, se projetam no horizonte não como signo premonitório de tragédias futuras, mas como testemunho eloqüente de tragédias que se repetem cotidianamente aqui, ali, bem perto de nós. Li em algum lugar que as árvores serviam de alfabeto para os gregos e que a letra mais bonita era a palmeira. Se isto é verdade, então pode-se dizer que estas esculturas, distribuídas umas ao lado das outras, formam um texto de horror que jamais deveria ter sido escrito.<sup>113</sup>

A obra de Krajcberg conta uma história – “um texto de horror”, como afirma Moraes. Mas é nesse próprio ato de contá-la (ou seja, de criar as suas obras), que ele aponta para o novo. O seu olhar, a um tempo indignado e criativo sobre a destruição, é, na verdade, um olhar amoroso sobre o mundo. As fotos estampadas no volume *Natura* não deixam dúvidas. O artista dá ênfase à semente, à flor que nasce do cactus, à flor da vitória-régia (que cresce em terreno alagado), a brotos de plantas. E mesmo quando as imagens do fogo são apresentadas, elas parecem apontar para a simbologia da Fênix: a imagem final do livro é a de uma planta brotando na terra, a mesma terra que há pouco ardia. “É a isto que Krajcberg sobretudo atenta, dedicado defensor da infinitude que há no efêmero. Ele sabe que o itinerário do existente, entre a vida e a morte, é a vida.”<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Ibid., p. 102.

<sup>114</sup> PONTUAL, Roberto. In: KRAJCBERG. *Natura*. Rio de Janeiro: GB Arte, 2004, p. 91.

## I.2 – Uma reflexão sobre as sobras, o lixo e a contemporaneidade

O poema *O cisco*, de Manoel de Barros, é um convite à reflexão sobre os restos como objeto de contemplação dos poetas, é um convite à incorporação dos elementos desprezados ou abandonados (como gosta de ressaltar o poeta) às mais diversas atividades criativas e a um modo de olhar para o mundo. Abaixo, a parte inicial do poema:

(Tem vez que a natureza ataca o cisco para o bem.)

Principais elementos do cisco são: gravetos, areia,  
cabelos, pregos, trapos, ramos secos, asas de mosca,  
grampos, cuspe de aves, etc.

Há outros componentes do cisco, porém de menos  
importância.

Depois de completo, o cisco se ajunta, com certa  
humildade, em beiras de ralos, em raiz de parede,

Ou, depois das enxurradas, em alguma depressão de  
terreno.

Mesmo bem rejuntado o cisco produz volumes quase  
sempre modestos.

O cisco é infenso a fulgurâncias.

Depois de assentado em lugar próprio, o cisco  
produz material de construção para ninhos de  
passarinhos.

(...)<sup>115</sup>

O poema continua. Mas por ora ele interessa até aqui. Sempre me emocionou a idéia aí apresentada de que “o cisco produz material de construção para ninhos de

---

<sup>115</sup> BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro, Record, 2001, p. 11.

passarinhos”. Na verdade, me emociona o modo como o poeta chega a esse verso: ele vai construindo o ninho de passarinho desde o começo do poema até o verso citado, ou seja, a construção do poema acompanha a construção do ninho de passarinho. Também chama a atenção o contraste entre a idéia de *material de construção*, uma noção “pesada”, ao lado da idéia de *ninhos de passarinhos*, que faz pensar em aconchego, proteção e leveza. Os ninhos, que são a casa primeira das aves recém-nascidas, são feitos com as sobras, com o que não tem mais função ou utilidade, melhor dizendo, com o que não tem mais *serventia*, para usar uma palavra mais cara ao poeta. Certamente vem deste contraste a emoção (ou beleza) maior que encontro nesse verso – a construção do ninho, com tudo o que ele representa, a partir daquilo que é sobra para o homem, para os insetos ou para a natureza de maneira geral. O ninho remete a uma idéia das mais caras à existência humana, a uma das buscas mais fundamentais em nossas vidas: a de pertença, de acolhida, de cuidado. Mas, sobretudo, refere-se ao lugar de onde o ser extrai condições para desenvolver-se, “ganhar o mundo”, ou, para continuar com a metáfora dos pássaros, alçar os próprios vôos.

Construir um ninho a partir das sobras ou dos restos é participar de um processo de renovação da vida, que, por sua vez, assemelha-se ao processo de criação poética, se se considera que a linguagem poética constrói-se fundamentalmente com as formas expressivas desprezadas pela linguagem comum.<sup>116</sup> Portanto, olhar para os restos, para as sobras, é olhar para a vida.

Essas sobras podem ser os ramos secos, o cuspe das aves, os trapos, mas podem ser também tudo aquilo que não se quer ver: os medos, os desejos secretos, os sentimentos destrutivos; podem referir-se aos loucos, aos pobres, aos abandonados, aos mendigos; podem, ainda, ser o lixo de uma cidade, as fezes, os dejetos industriais. Todos sobras.

Acolher as sobras – função dos poetas!

---

<sup>116</sup> No sentido de que a palavra criativa sempre extrai da linguagem algo não comumente percebido, pouco registrado ou inusual – seja nos aspectos semânticos, fonológicos ou estruturais da língua.

O poema prossegue:

(...)

O cisco há de ser sempre aglomerado que se iguala  
a restos.

Que se iguala a restos a fim de obter a contemplação

dos poetas.

(...)

A obra de Manoel de Barros oferece ao leitor o contato com a temática dos restos, das sobras. O poeta propõe um olhar atento para o que está abandonado – seja no que diz respeito à linguagem, aos seres, aos sentimentos ou às coisas mesmas, à chamada realidade objetiva. No poema em prosa denominado *Ruína*<sup>117</sup>, temos uma mescla desses, por assim dizer, níveis de abandono:

Um monge descabelado me disse no caminho: “Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha idéia era fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho do monge estava perto de ser um canto.) Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra AMOR está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo.” E o monge se calou descabelado.

A figura do monge descabelado remete o leitor a uma espécie de sábio não aceito, não incorporado à vida na sociedade, uma figura semelhante, talvez, ao p(r)o(f)eta Gentileza (1917-1996), que andou pelo Brasil espalhando a sua filosofia de vida (“Gentileza gera gentileza”) e deixou registradas as suas mensagens de amor pelas

---

<sup>117</sup> In: BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 31.

ruas da cidade do Rio de Janeiro. O fato do monge, no poema, ter sido encontrado *no caminho* parece sugerir que o encontro do eu-lírico com esse personagem deu-se de modo casual, em uma altura não definida do caminho; este caminho, por sua vez, teria por significado um percurso à margem (da cidade? da sociedade?) que o monge estaria fazendo – um percurso próprio dos andarilhos – ou a própria vida – e, por que não, as duas coisas juntas. Esses são os primeiros “abandonos” que o poeta apresenta. Em seguida, a ruína. Querer “construir uma ruína” é algo que soa estranho, tanto que o monge se justifica: “Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução.”

O que o personagem-monge-poeta deseja é “abrigar o abandono”. E então ele apresenta os seres que podem encarnar o abandono: “um homem debaixo da ponte”, “uma criança presa num cubículo” e, por fim, “uma palavra”. Chamar a atenção para o abandono de uma palavra ou “de uma expressão que tenha entrado para o arcaico” é chamar a atenção para a linguagem. Nessa enumeração de seres e coisas que configuram o abandono, a linguagem é apresentada em último lugar. Isto parece sugerir que ela comporta todos os elementos citados, bem como quaisquer outros que caibam no mesmo paradigma. Assim, o poeta oferece a possibilidade de se pensar a linguagem como o lugar da recriação do mundo. Mas não pára por aí. Escolhe, como exemplo, uma palavra que dá sentido a essa possível recriação: “a palavra AMOR”. Uma palavra cujo significado se contrapõe ao abandono. O poema em prosa de Manoel de Barros termina com uma afirmação esperançosa acerca da palavra AMOR: “Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo.”

Esta idéia contida (*contida* ou... *explodida?*) no poema de que se quer “construir uma ruína” e, ainda, a associação dessa idéia ao desejo de se “construir uma ruína para a palavra amor” relacionam-se a uma perspectiva criativa da existência, que se materializa na atividade da criação artística e poética.

A este respeito, quero trazer a contribuição do poeta Manoel Rodrigues, que, ao desenvolver uma reflexão acerca do ato criativo, esclarece essa relação entre destruição e construção (reflexão esta que muito se aproxima da noção de arte como *formatividade*, tal como proposta por Luigi Pareyson e apresentada na introdução



deste trabalho). O autor defende que “a visão do artista é destrutiva, sua imaginação, construtora.”<sup>118</sup> E continua:

Entre uma e outra comparecem a técnica e o entusiasmo. Sua visão é destrutiva porque sua sensibilidade não aceita as coisas do mundo somente nas formas em que aparecem.

O artista respeita a forma que contempla, mas simultaneamente a subverte.  
(...)

(...) Essa sensibilidade destrutiva, que apenas convencionalmente chamo de visão, já que cegos são tão artistas quanto não-cegos, é a liberdade de desler os signos e o mundo.

Uma vez deslido, desmontado, destruído, o mundo pede para ser reconstruído. Para o material deformado e desconexo o artista imagina novas formas e conexões. (...) Todo o processo de desmonte e remontagem é contínuo e pode ser, a princípio, meramente virtual. Quando se passa à prática, entra-se no domínio da técnica.

A técnica é uma certa maneira de desmontar e remontar, de destruir e reconstruir. A técnica do artista se cria no próprio processo de desmontagem e remontagem. Ela é filha de uma destruição de técnicas preexistentes e da personalidade gestual do artista, o modo básico de intervir criativamente no mundo, de seu corpo e de sua alma. O artista não apenas inventa a sua obra, mas a própria maneira de fazer obras. Cada artista produz obras de um *modo próprio*, só seu.<sup>119</sup>

Assim é que esta relação – proposta no poema em prosa de Manoel de Barros – entre o que está destruído (ruínas) ou excluído/eliminado (monturo) e o que representa a vida e a beleza (o lírio e o verbo *renascer*) exacerba o significado, o sentido do trabalho do poeta. A insistência com que Manoel de Barros toca neste tema parece querer ressaltar a crença na capacidade da experiência criativa (tanto para o poeta quanto para o leitor) de renovar a vida, a existência. O poema *O cisco*, aqui já citado, refere-se também a este aspecto (usando, inclusive, termos muito semelhantes

---

<sup>118</sup> Blog *Sparagmós*. (<http://mscudder.blog.uol.com.br> / “Um milhão de auroras”, postado em 29/11/2007)

<sup>119</sup> Id.

aos de *Ruína*): “Um dia pode ser que o lírio nascido nos monturos empreste qualidade de beleza ao cisco.”<sup>120</sup>

Quero lembrar aqui outros versos, de dois poetas contemporâneos de Manoel de Barros, que também dão ênfase à insistência da vida, apesar da hostilidade do ambiente em redor.

Carlos Drummond de Andrade, no poema *A flor e a náusea*, escreve:

Uma flor nasceu na rua!

(...)

É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.<sup>121</sup>

Por sua vez, João Cabral de Melo Neto, em *Morte e vida severina*, a respeito do nascimento de uma criança nas condições mais adversas, oferece-nos os seguintes versos:

De sua formosura

deixai-me que diga:

é tão belo como um sim

numa sala negativa.<sup>122</sup>

Os versos dos três autores são paradigmáticos da concepção de beleza – ou sua descoberta – como renovação da vida.

Um outro poeta, Ferreira Gullar, contemporâneo também dos já citados, faz, numa entrevista<sup>123</sup>, um comentário interessante acerca da poesia como *sobra*. Gullar discorre acerca do valor da poesia, para quem a escreve e para quem a lê. A entrevista

---

<sup>120</sup> BARROS, *Tratado Geral...*, op. cit., p. 12.

<sup>121</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia e prosa*. Petrópolis, RJ: Nova Aguilar, 1983, p. 162.

<sup>122</sup> MELO NETO, João Cabral. *Morte e vida Severina e outros poemas em voz alta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, p. 114.

<sup>123</sup> Programa “Roda Viva”. São Paulo, TV Cultura, 15/10/2001.

acontece algumas semanas após o ataque de 11 de setembro às torres gêmeas de Nova York. Ao ser indagado acerca do que sobra depois disso tudo, o poeta, sem titubear, responde: “– Sobra a poesia!”

Com essa fala, o escritor não está minimizando a tragédia ou o sofrimento, mas está sinalizando para a possibilidade de recriação do mundo, de um fazer que se coloca como uma oferta de vida para os sobreviventes (E somos todos sobreviventes!).

## OS EXCREMENTOS E A OBRA DE ARTE

Manoel de Barros, na sua “caixinha-livro” denominada *Memórias inventadas – a infância*, dedica um texto à temática da relação entre os excrementos e a obra de arte; um texto em que as chamadas *obras* (agora com um sentido diferente daquele vinculado à criação artística) são valorizadas. O texto-poema intitula-se, precisamente, *Obrar*<sup>124</sup>, o qual transcrevo integralmente:

Naquele outono, de tarde, ao pé da roseira de minha avó, eu obrei.  
Minha avó não ralhou nem.  
Obrar não era construir ou fazer obra de arte.  
Esse verbo tinha um dom diferente.  
Obrar seria o mesmo que cacarar.  
Sei que o verbo cacarar se aplica mais a passarinhos.  
Os passarinhos cacaram nas folhas nos postes nas pedras do rio nas casas.  
Eu só obrei no pé da roseira da minha avó.  
Mas ela não ralhou nem.  
Ela disse que as roseiras estavam carecendo de adubo orgânico.  
E que as obras trazem força e beleza às flores.  
Por isso, para ajudar, andei a fazer obra nos canteiros da horta.  
Eu só queria dar força às beterrabas e aos tomates.  
A vó quis então aproveitar o feito para ensinar que o cago não é uma coisa desprezível.  
Eu tinha vontade de rir porque a vó contrariava os ensinamentos do pai.

---

<sup>124</sup> In: BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas – a infância*. São Paulo, Planeta, 2003.

Minha avó, ela era transgressora.  
No propósito, ela me disse que até as mariposas gostavam  
de roçar nas obras verdes.  
Entendi que obras verdes seriam aquelas feitas no dia.  
Daí que também a vó me ensinou a não desprezar as coisas  
desprezíveis  
E nem os seres desprezados.

Manoel de Barros vai compondo, nos mais diversos poemas, uma obra que dá ênfase à temática da relação entre as sobras e a criação. Em *Obrar*, o poeta explora a ambigüidade do verbo que dá nome ao poema e que constitui a principal ação que o texto narra. Ao mesmo tempo em que se refere a “produzir por meio de uma ação; fazer, causar, realizar” ou ainda “exercer a construção de; construir, fabricar”, o termo refere-se ainda a “defecar”.<sup>125</sup>

Ao afirmar no poema que “obrar não era construir casa ou fazer obra de arte”, notamos que o autor torna explícita – e ao mesmo tempo enfatiza – a ambigüidade do termo, mas, ao contrário do que diz expressamente, *obrar* é, sim, para Manoel de Barros, fazer obra de arte. Toda a sua defesa, em diversas obras, em diversos poemas – como em “O cisco”, já citado na introdução deste trabalho – de uma poesia feita com as sobras, com os restos corrobora esta afirmação. No próprio desfecho do texto citado acima fica registrado: “(...) a vó me ensinou a não desprezar as coisas desprezíveis/E nem os seres desprezados.” Num outro poema desse mesmo livro, intitulado “O apanhador de desperdício”, o poeta afirma:

Meu quintal é maior do que o mundo.  
Sou um apanhador de desperdícios:  
Amo os restos  
como as boas moscas.<sup>126</sup>

Ao valorizar as “obras”, no seu duplo significado, o poeta parece insistir na própria força, no próprio valor da atividade criativa. Se as obras com as quais o menino do poema contribuía com os canteiros da avó eram um sinônimo de força e beleza, pode-se inferir que o poeta propõe uma equivalência entre esse fazer do menino do poema e o fazer do artista (ainda que seja pela negação da acepção do verbo *obrar* como a realização de uma atividade artística, já que os versos do poema ressaltam: *obrar não era construir ou fazer obra de arte*). E, nesse sentido, deve-se considerar que,

---

<sup>125</sup> As três acepções de *obrar* foram extraídas do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, op. cit.

<sup>126</sup> BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas...*, op. cit., p. IX.

simbolicamente, “os excrementos simbolizam uma potência biológica sagrada”<sup>127</sup>, pois são considerados receptáculo de força. Em muitas tradições, inclusive, “as significações do ouro e do excremento estão unidas”<sup>128</sup>, o que demonstra que “aquilo que na aparência é uma das coisas mais desvalorizadas seria, ao contrário, uma das mais carregadas de valor.”<sup>129</sup>

Esta *re-união* entre os distintos sentidos do vocábulo *obrar* certamente está vinculada ao projeto do poeta de buscar o que ele chama de “o criancimento das palavras”<sup>130</sup>. Manoel de Barros realiza uma escritura que busca, insistente e declaradamente, as origens mais distantes das palavras (do mesmo modo como ocorria com Guimarães Rosa, que, em entrevista, afirmou: “meu método implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original.”<sup>131</sup>). Com isso, M. de Barros explora o máximo de suas possibilidades significativas, ou seja, ao compor, o poeta recupera a trajetória da palavra ao longo de sua história, de seu uso e reaviva os seus mais antigos significados. No primeiro texto do livro em que está inserido o poema *Obrar*, este autor estabelece uma belíssima comparação entre o ofício do poeta e o do arqueólogo:

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles dois homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. (...)<sup>132</sup>

Se essas comparações são estabelecidas desde o começo do livro, subentende-se que há aí uma intenção de dar o tom do restante da obra (agora, o termo refere-se ao próprio livro em questão); mas, vale observar, se o livro refere-se à infância do artista,

---

<sup>127</sup> CHEVALIER, *Dicionário de símbolos*, op. cit., p. 411 (verbetes *excremento*).

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Expressão utilizada em um poema (sem título) da obra *Livro sobre nada*. Os versos onde está inserida são: “Eu queria avançar para o começo/chegar ao criancimento das palavras”. (p. 47)

<sup>131</sup> In: LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: Editora Pedagógica e universitária, 1973, p. 338.

<sup>132</sup> BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas...*, op. cit., p. I

aquilo que ali é narrado não estará desvinculado de sua construção como poeta – o que reafirma a idéia de que *obrar* refere-se, sim, a fazer obra de arte. Deste modo, a *obra* de Manoel de Barros – agora referida ao conjunto da produção do poeta – caracteriza-se por marcante reflexão sobre o próprio fazer artístico e pela necessidade de sublinhar a sua importância, a sua dimensão.

Ao lado das reflexões propostas pelos diferentes artistas já apresentados neste trabalho, através de seus comentários ou de sua própria obra, quero alinhar algumas considerações de outros pensadores (eruditos ou não) que também se aventuraram pelo tema.

Começo com a contribuição de um “ficcionista-filósofo” de nosso tempo. Trata-se de Italo Calvino (1923-1985), escritor e ensaísta italiano que, em ensaio denominado *La poubelle agréée*,<sup>133</sup> disserta sobre a temática das sobras ao analisar o ato de jogar o lixo fora. A sua reflexão se desenvolve a partir do ato de juntar o lixo da casa após as atividades domésticas de um dia inteiro, passa pela análise da situação social dos lixeiros na Paris em que vivia à época da redação do texto, recupera na memória o ritual da coleta do lixo nas outras cidades em que vivera e alcança o simbolismo do ato de jogar fora as sobras do que não nos serve mais. Sobre este último aspecto, afirma:

O ato de levar para fora a *poubelle* deve (...) ser interpretado simultaneamente (...) sob os aspectos de contrato e de rito (...), rito de purificação, abandono das escórias de mim mesmo, não importando se se trata exatamente daquelas escórias contidas na *poubelle* ou se aquelas escórias remetem a qualquer outra possível escória minha; o que importa é que nesse meu gesto diário eu confirme a necessidade de separar o que era meu, os despojos ou a crisálida ou o limão espremido do viver, para que reste só a essência, para que amanhã eu possa me identificar por completo (sem resíduos) no que sou e tenho. Apenas nesse jogar fora eu posso me assegurar de que algo de mim ainda não foi jogado fora.<sup>134</sup>

E continua:

A satisfação que sinto é portanto análoga à da defecação, de sentir as próprias vísceras se desimpedindo, a sensação, ao menos por um instante, de que meu corpo nada mais contém do que a mim, e não há confusão possível entre o que sou e o que é estranheza irreduzível. Maldição do obstipado (e do avarento) que, temendo perder alguma coisa de si, não consegue se separar de

---

<sup>133</sup> In: CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni*. Trad. Roberta Barni. São Paulo, Companhia das Letras, 2000 (O termo *poubelle agréée* denominava o recipiente utilizado para colocar na rua o lixo doméstico, na Paris da década de 1970).

<sup>134</sup> CALVINO, Italo. Op. cit., pp. 85-6.

nada, acumula dejeções e acaba identificando a si mesmo com a própria dejeção e nela se perde.<sup>135</sup>

E nesse ponto, ao acentuar a aproximação entre o ato de jogar fora e a existência, o pensador conclui:

Se isso é verdade, se jogar fora é a primeira condição indispensável para ser, porque somos o que não se joga fora, o primeiro ato fisiológico e mental é o de separar a parte de mim que fica da parte que tenho de deixar cair num além sem retorno.<sup>136</sup>

Mas esse ato nem de longe significa um desprezo pelas sobras, pelos restos; ao contrário, confere a estes importante significado ritualístico, atribuindo-lhes fundamental valor na existência humana:

Eis então que o rito purificador do *enlèvement des ordures ménagères* também pode ser visto como uma oferta aos íferos, aos deuses do desaparecimento e da perda, o cumprimento de um voto (eis, de novo, o contrato). O conteúdo da *poubelle* representa a parte de nosso ser e ter que diariamente tem de abismar-se na escuridão para que outra parte de nosso ser e ter fique a gozar da luz do sol, para que realmente seja e a tenhamos tido. Até o dia em que mesmo o último suporte de nosso ser e ter, nossa pessoa física, se torne, por sua vez, despojo morto a ser deposto também no carro que leva ao incinerador.<sup>137</sup>

E, mais adiante, depois de discorrer sobre a relação entre o cidadão (ele mesmo) que leva o lixo doméstico até a rua e o lixeiro que o recolhe, observa:

(...) No rito de jogar fora gostaríamos, eu e o lixeiro, de reencontrar a promessa do cumprimento do ciclo, própria do processo agrícola, em que – conta-se – nada se perdia: o que estava sepultado na terra tornava a brotar. (Eis que a conversa toma o caminho da evocação arcaica e ninguém mais consegue detê-la.) Tudo se desenrolava no mais simples e regular dos modos: depois de sua temporada subterrânea, a semente, o adubo, o sangue dos sacrifícios voltavam à luz com a nova colheita.<sup>138</sup>

O autor, nesse ponto do texto, aproxima, claramente, a temática das sobras à existência humana, enfatizando a necessidade de olharmos para os aspectos obscuros, degradados, rejeitados da vida, a fim de percebermos os seus aspectos luminosos.

Ao concluir o ensaio, o escritor enumera todos os itens ou subtemas que deveriam estar presentes em seu texto. Com essa enumeração, ele acaba por sugerir as relações que se estabelecem com o tema em questão:

---

<sup>135</sup> Id., p. 86.

<sup>136</sup> Ibid.

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Id., p. 91.

tema da purificação das escórias/ o jogar fora é complementar da apropriação/ inferno de um mundo em que nada fosse jogado fora/ somos o que não jogamos fora/ identificação de nós mesmos/ lixo como autobiografia/ satisfação do consumo/ defecação/ tema da materialidade, do refazer, mundo agrícola/ a cozinha e a escrita/ autobiografia como lixo/ transmitir para conservar.<sup>139</sup>

O ensaio de Calvino contribui para a reflexão que lançamos aqui à medida que oferece uma dimensão filosófico-existencial para a mesma, mostra como essa discussão remete às camadas mais distantes da existência humana, como se houvesse, sobre o corpo de cada um de nós e sob as camadas da terra, camadas outras, ocultas, submersas, mas que não deixam de nos compor, de compor a terra e o ambiente – natural e social – em que vivemos.

## **ESTAMIRA**

O tema é incômodo, mas não é mais possível ignorá-lo. Viver e conhecer a vida significa também conhecer os seus aspectos sombrios, dolorosos, difíceis. E há seres particularmente sábios e/ou sofridos que vêm nos lembrar disso. Estamira. Não é mais possível discutir as sobras sem levar em consideração a perturbadora, terrível e belíssima (porque verdadeira e intensa) contribuição de Estamira, mulher que viveu vinte anos no lixão do Jardim Gramacho – hoje Aterro Sanitário Jardim Gramacho – em Duque de Caxias, Rio de Janeiro, e a quem conhecemos através do documentário de Marcos Prado.<sup>140</sup>

Difícil conceituar o que vemos nesse filme, difícil dizer quem é Estamira. Podemos dizer que é uma mulher de cerca de 65 anos (contava com 63 à época do lançamento do filme), que viveu na miséria, que teve um casamento tumultuado, que foi estuprada duas vezes, que sofre de distúrbios mentais, que teve três filhos e que se sustentou com o que recolheu do lixo<sup>141</sup> e, sobretudo, que desenvolve uma reflexão muito particular sobre si mesma, sobre o mundo, a humanidade, a vida. Sobre Dona Estamira, que é como Marcos Prado a chama, o autor do documentário afirma em entrevista:

---

<sup>139</sup>Id., p. 100 (O autor cita ainda outros subtemas, mas adverte que não conseguiu desenvolvê-los nesse texto).

<sup>140</sup> *Estamira*. Brasil, 2005.

<sup>141</sup> Hoje Dona Estamira tem uma casinha e recebe uma ajuda mensal do diretor do documentário.



A primeira vez que a vi pensei que fosse uma mãe-de-santo com uma certa importância no local. Aos poucos fiquei admirado por aquela figura meio metafísica e mística. Percebi que ela era uma espécie de Arthur Bispo do Rosário do verbo. (...) [Estamira] é um totem de valores, que teve uma trajetória de vida difícil e que conseguiu se reencontrar no meio de todo esse caos.<sup>142</sup>

O filme dá voz a essa “personagem” (de tão real Estamira nos parece saída de uma grande ficção), permitindo que a conheçamos não pela voz de um apresentador ou narrador, mas através de seu próprio discurso.

O discurso de Estamira, aparentemente caótico, caracteriza-se por realizar-se dentro de uma lógica única: ela cria palavras, sintaxe, conceitos, relações. A sua autenticidade é percebida nessa sua linguagem própria e particularíssima (que talvez por isso mesmo atinge uma universalidade), que, mais do que metafórica, como alguns a denominam, parece traduzir a experiência de quem não teve acesso a uma linguagem como bem comum, mas que fez dessas “sobras de linguagem” a que teve acesso a sua própria expressão. E é nessa linguagem, viva, criativa e possível, simultaneamente nova e extraída dos restos – de todos os restos – que Estamira organiza a sua experiência de vida, dá sentido a ela e organiza a sua verdade.

A revelação que ela oferece ao *espectador* – e aqui não caberia termo melhor: o sujeito assiste ao filme, mas mais que isso *espelha-se* nele – é perturbadora. E Estamira sabe disso: “A minha missão, além d’eu ser Estamira, é revelar a verdade, somente a verdade.”<sup>143</sup>

Ao revelar toda a destruição de que o homem é capaz, contemporaneamente, aqui, ao nosso lado, Estamira convoca-nos, provocativamente, a pensar na possibilidade de recriação do mundo e da vida através do contato intenso – ainda que para nós, espectadores, isso se dê diante da tela do cinema e não no ambiente real, sujo e fétido dos lixões – com o avesso da nossa expressão e ação cotidianas, com as sobras, os dejetos, o lixo que produzimos (“os restos e os descuidos”, como ela diz), que, como insiste Estamira, são sinônimos da sociedade e dos valores que inventamos para nós.

Da sua pertença ao lixo, do lixo como fonte de sua própria existência, do ciclo que nos leva de volta ao inferno (como observa Italo Calvino), do seu intenso desejo de revelar a verdade e, mais que isso, de sua disposição de fazer a sua oferta a essa terra e a esse mundo degradado, Estamira revela:

---

<sup>142</sup> Entrevista a Lúcio Flávio. Correio Braziliense, 17 de agosto de 2006 (In: [www.estamira.com.br](http://www.estamira.com.br) )

<sup>143</sup> [www.estamira.com.br](http://www.estamira.com.br) /assim falou Estamira

A Terra disse, ela falava, agora que ela já tá morta, ela disse que então ela não seria testemunha de nada. Olha o quê que aconteceu com ela. Eu fiquei de mal com ela uma porção de tempo, e falei pra ela que até que ela provasse o contrário. Ela me provou o contrário, a Terra. Ela me provou o contrário porque ela é indefesa. A Terra é indefesa.

A minha carne, o sangue, é indefesa como a Terra; mas eu, a minha áurea não é indefesa não. Se queimar o espaço todinho, e eu tô no meio, pode queimar, eu tô no meio, invisível. Se queimar meu sentimento, minha carne, meu sangue, se for pra o bem, se for pra verdade, pra o bem, pela lucidez de todos os seres, pra mim pode ser agora, nesse segundo, e eu agradeço ainda.<sup>144</sup>

O depoimento de Estamira sobre o mundo contemporâneo me parece mais contundente que o de qualquer especialista em meio ambiente ou em políticas econômicas, para citar dois exemplos. Ela fala de dentro de sua experiência limite; ela incorpora o lixo, como bem o demonstra o comentário de Fábio Araújo<sup>145</sup>:

Estamira, essa experiência transbordante, transborda para todo o cosmo de um ponto: o lixão. Porém o lixão não é a princípio um ponto comum, um ponto qualquer. O que nos força a perguntar: que lixão? (...) O lixão é vivo, espaço em eterna decomposição, com seus organismos e microorganismos. É nesse chão movente que a experiência Estamira se compõe e se compoendo compõe também o lixão, pois a experiência Estamira é justamente a experiência da invenção do plano sobre o qual ela transita.<sup>146</sup>

A atenção aos restos adquire valor inestimável nos dias de hoje – seja para o mais simples dos gestos, como o de pôr o lixo para fora (que, no ensaio de Italo Calvino acaba por tornar-se uma profunda e bela reflexão sobre a existência), seja para a criação artística (penso na afirmação do artista plástico Marcos Chaves: “Eu não crio bugiganga para o mundo com o meu trabalho”<sup>147</sup>), ou, ainda, (e os dois aspectos anteriores não estão de modo algum dissociados deste último) para a sobrevivência do planeta, evidentemente.

Encontro na fala de um personagem de Ray Bradbury, no profético *Fahrenheit 451*, uma tocante observação sobre o tema:

Estamos vivendo num tempo em que as flores tentam viver de flores, e não com a boa chuva e o húmus preto. Mesmo os fogos de artifício, apesar de toda a sua beleza, derivam de produtos

---

<sup>144</sup> In: [WWW.estamira.com.br](http://WWW.estamira.com.br) /assim falou Estamira

<sup>145</sup> Psicólogo, mestre em Esquizo-subjetividade.

<sup>146</sup> In: [WWW.estamira.com.br](http://WWW.estamira.com.br) /depoimentos

<sup>147</sup> Depoimento no debate de abertura de sua exposição em Brasília (Galeria ArteFutura, 2001).

químicos da terra. No entanto, de algum modo, achamos que podemos crescer alimentando-nos de flores e fogos de artifício, sem completar o ciclo de volta à realidade.<sup>148</sup>

Parece-me que é com essa mesma sabedoria que Estamira escancara para nós a sua experiência no lixão, que Italo Calvino desenvolve as suas reflexões e que o menino do poema em prosa de Manoel de Barros se põe a *fazer obras* no pé da roseira de sua avó.

---

<sup>148</sup> BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima*. Trad. Cid Knipel; Prefácio de Manuel da Costa Pinto. São Paulo: Globo, 2003, p. 110.

## **PARTE II: *Por que depois pode ficar bonito, uê!***

(Análise do conto “Partida do audaz navegante”)

A obra de João Guimarães Rosa (1908-1967) é muito marcada pela discussão metalingüística, pela tematização da própria criação poética, dos atos de escrever, de ler, de ver, de criar.

No que diz respeito ao tema que aqui me interessa mais de perto – o da construção com as sobras –, quero chamar a atenção para a discussão/elaboração/criação que dele faz o prosador mineiro no conto “Partida do audaz navegante”, que compõe o livro *Primeiras Estórias*, publicado, originalmente, em 1962<sup>149</sup>.

Nessa narrativa, uma personagem-criança, de nome Brejeirinha, realiza uma obra – a um tempo plástica e verbal – a partir de coisas *desimportantes* (como diria Manoel de Barros), elementos desprestigiados (ou *desprezíveis*) e, via de regra, improváveis de serem constituintes de uma obra criativa. Nesse sentido, é possível

---

<sup>149</sup> Neste trabalho utilizo a 49ª impressão da obra (Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2001).

afirmar que o conto tematiza a relação entre as sobras e a criação (entre outros temas igualmente importantes) e parece sugerir que tal relação aponta para uma permanente possibilidade de reinauguração do mundo (suas coisas, seus seres) e das narrativas.

Neste ponto, cabe uma observação: o aproveitamento que o poeta Manoel de Barros faz, acredito, de elementos constituintes do conto de Rosa no poema “O cisco” corrobora a afirmação de que o conto aqui analisado tematiza a relação entre sobras e criação. O poeta matogrossense incorpora, na composição do poema citado, trechos muito próximos aos do conto de Rosa (no conto lê-se que *um grampo e um cuspinho* são elementos que compõem a criação da pequena Brejeirinha; no poema de Manoel de Barros, adverte-se que os “principais elementos do cisco são: gravetos, areia, cabelos, pregos, trapos, ramos secos, asas de mosca, *grampos, cuspe de aves*, etc.”<sup>150</sup>). Não se pode deixar de notar, ainda, que o poeta já indica, desde o título do livro em que o poema está inserido – *Tratado geral das grandezas do ínfimo* –, a sua disposição em valorizar esses pequenos e desprestigiados “elementos de composição”. Além disto, Manoel de Barros, no mesmo livro em que apresenta “O cisco”, apresenta um outro poema, denominado “Tributo a J. G. Rosa”, no qual refere-se a um verso do prosador mineiro que diz *Passarinho desapareceu de cantar*. Este verso pertence ao conto “A menina de lá”, que, por sua vez, compõe também o livro *Primeiras Estórias*. O fato de M. de Barros reunir num mesmo livro (embora em poemas distintos) referências a dois contos – também de um mesmo livro – de J. G. Rosa pode ser interpretado como uma leitura da obra roseana que acaba por reafirmar a percepção (que será mais adiante melhor desenvolvida) de que os dois referidos contos guardam grande proximidade, sobretudo no que diz respeito às duas personagens crianças que os protagonizam, quais sejam: Nhinhinha, em “A menina de lá”, e Brejeirinha, em “Partida do audaz navegante”.

O conto de Rosa é narrado em 3ª pessoa, por um narrador onisciente, que não se apresenta, mas que entendemos ser um dos filhos do núcleo familiar dessa *estória*, já que se refere à figura materna com grande proximidade (“Mamãe cuida...” ou “Mamãe ia...”).

A narrativa é protagonizada por Brejeirinha, a mais nova das três filhas – as outras são Pele e Ciganinha – que, no início do conto, encontram-se ao lado da mãe,

---

<sup>150</sup> Grifo meu

“perto do fogo familiar”, numa casa no campo. Além destas, participam ainda da história Zito, o primo das meninas, Maria Eva<sup>151</sup>, a empregada, e Nurka, a cachorra.

A história transcorre em dois momentos (e espaços) de uma mesma manhã chuvosa. No primeiro momento, as crianças, a Mãe<sup>152</sup>, o primo, a empregada e a cachorra estão dentro de casa, mais precisamente “na cozinha, aberta de alpendre, atrás da pequena casa.” Chovia. A mãe dava as ordens para o café da manhã, que ia sendo providenciado por Maria Eva; as crianças estavam ali em volta – conversando, brincando. A cachorra dormia. É nesse cenário em que “parecia não acontecer coisa nenhuma”<sup>153</sup> que Brejeirinha, a menor das meninas, talvez por não ter o que fazer, talvez por querer demonstrar uma familiaridade com a linguagem – já que era a única não alfabetizada –, põe-se a “recitar” frases que ia criando em função do que observava na natureza naquele momento (“Tanto chove, que me gela!” ou “...E o cajueiro ainda faz flores...”) e também frases que dizem respeito às suas indagações, seus desejos, curiosidades (“Eu vou saber geografia.” ou “Eu queria saber o amor...” e ainda: “Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?”); em seguida, começa a contar uma história que parece ter acabado de inventar – a história do *Aldaz Navegante*. (Aqui, uma observação acerca de algo que me parece relevante: o termo *Audaz*, no conto, ou melhor, nos trechos narrados por Brejeirinha, é grafado *Aldaz*. Entendo que isso se deva a dois motivos: enfatizar sonoramente o termo audaz e a própria narrativa de Brejeirinha, pois ela narra em voz alta a sua história e, ainda, para que fique registrada a pouca familiaridade da menina com a linguagem escrita ou formal e, conseqüentemente, a sua caracterização como ‘analfabetinha aldaz’.)

---

<sup>151</sup> Não se pode deixar de notar, no nome dessa personagem, uma alusão a uma escrita (e a um tempo) que se pretende original.

<sup>152</sup> A inicial maiúscula é utilizada por Guimarães Rosa em diversos contos (e também novelas e romance) para enfatizar a importância de um personagem, ao qual não é dado nome próprio, mas que, com a maiúscula em categoria gramatical na qual esta não costuma ser utilizada – aqui, um substantivo comum – ganha um caráter de “arqui-personagem”, ou seja, de representante de uma linhagem de seres que possuem a mesma característica (ex: a Mãe, o Menino, os Tios, a Moça, o Moço), o que parece apontar para uma grande metaforização das narrativas. Metaforização que se explicita precisamente pelo uso de recursos tais: o autor não apenas conta uma história que pode ser uma metáfora de uma outra coisa; ele deixa claro que está apresentando metáforas ao leitor e que a leitura pode e deve extrapolar os níveis do enredo e da trama.

<sup>153</sup> Há um outro conto no volume *Primeiras estórias* em que uma frase semelhante a esta é proferida pelo narrador. Trata-se do conto “O espelho”, onde se lê: “Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.” A importância deste último conto na organização do livro – situa-se exatamente na metade da obra (é antecedido por dez narrativas e a ele se seguem outras dez), funcionando mesmo como um espelho – permite que se pense em uma sua influência sobre os demais contos do volume (para os quais há uma interpretação que pode ser iluminada pela leitura e pela interpretação de “O espelho”). Tratarei mais detalhadamente acerca desse aspecto mais adiante, ainda neste capítulo.

Brejeirinha narra, então, a partida, num navio, de um marujo que se lança em alto mar para conhecer outros lugares. A sua breve narrativa concentra-se no momento da partida:

O Aldaz Navegante ficou batendo o lenço branco, extrínseco, dentro do indo-se embora do navio. O navio foi saindo de perto para o longe, mas o Aldaz Navegante não dava as costas para a gente, para trás. A gente também inclusive batia os lenços brancos. Por fim, não tinha mais navio para se ver, só tinha o resto do mar.

e a sua atenção parece voltar-se para o fato de que ele vai descobrir lugares impossíveis para os que ficam. Diz Brejeirinha: “Ele vai descobrir os lugares, que nós não vamos nunca descobrir.”

O segundo momento do conto refere-se ao espaço externo à casa – o campo e o riachinho – que será alcançado festivamente pelas crianças (e pela cachorra) após ter cessado a chuva. E é aqui que a criação de Brejeirinha ganha forma – o que se dá com o auxílio de outras crianças. Ao percorrerem o trecho que liga a casa ao riachinho – o destino a que se tinham proposto –, e que é uma área de pasto, as crianças encontram um tipo de esterco bovino a que chamam “cogumeleiro”. Seguem conversando, protegidas por dois guarda-chuvas, pois havia ainda um resto de chuva. “Num – avante – Brejeirinha e Pele. Debaixo do outro, Zito e Ciganinha.” Estes, um casal de primos enamorados, que haviam brigado no dia anterior, e que agora voltavam a se aproximar, felizes com o tempo se abrindo (interna e externamente ou: literal e metaforicamente), para quem “o passeio era um fato sentimental.” Brejeirinha continua soltando suas frases curiosas. Pele não deixa de implicar. Brejeirinha retoma a história do Audaz Navegante, que iniciara ainda dentro de casa, no começo daquela manhã. Ciganinha e Zito riem da história, mas prestam atenção e ainda demonstram reconhecerem-se nela, pois a pequena narradora inseria trechos que falavam de amor (“O Aldaz Navegante se lembrava muito da moça. O amor é original...”). Pele, diante da retomada da narrativa da irmã, provoca-a insistentemente, até que, a certa altura, irritada, dirige o seu olhar a um daqueles ‘esterços cogumeleiros’ e diz, com ares de desprezo e impaciência: “E – olha o seu ‘aldaz navegante’, ali. É aquele...” Todos olharam. Num primeiro instante, “Brejeirinha fez careta”, mas imediatamente após, “rápida no valer-se das ocasiões” (aproveita que as florezinhas que Pele vinha juntando num ramalhete caíram no chão e apanha-as para espetá-las naquele “objeto”), admite: “- Ah! Pois é, é mesmo!” E ficou sendo.

O que segue a isto é uma verdadeira materialização do destemido personagem criado por Brejeirinha. Ao “objeto” original – o esterco bovino –, cuja forma já poderia, sobretudo agora, às margens do riachinho, ser associada à imagem de uma embarcação e seu tripulante (“Sobre sua eminência, crescera um cogumelo de haste fina e flexuosa, muito longa: o chapeuzinho branco, lá em cima, petulante se bamboleava. O embate e orla da água, enchente, já o atingiam, quase.”), foram acrescentados elementos – coisinhas – que se encontravam por ali: “folhas de bambu, raminhos, gravetos.”

Brejeirinha vai finalizando a narração, ao mesmo tempo em que o “Audaz Navegante” vai-se aproximando da água. Ele custa a se desgarrar da terra, então “Brejeirinha aumenta-lhe os adornos.” Ciganinha, Zito e Pele vêm ajudar. Decidem que devem mandar por ele um recado, ou seja, “enviar, por ora, uma coisa, para o mar.” E então, o que se segue: “Zito põe uma moeda. Ciganinha, um grampo. Pele, um chiclé. Brejeirinha – um cuspinho”. Brejeirinha conclui a narrativa sobre o Audaz Navegante, a moça que vai com ele e o mar. A mãe chega para encontrá-los e ainda acompanha a partida do corajoso personagem. A chuva, em seguida, recomeça.

Este é, sucintamente, o enredo de “Partida do audaz navegante”. A análise a que a seguir procedo pretende desenvolver alguns aspectos do conto a fim de, em última instância, tornar evidentes, sobretudo, dois aspectos: o significado último da criação com as sobras, qual seja, o de que a criação permanece possível nas mais improváveis situações, e, ao mesmo tempo, a importância simbólica da criação no processo genuinamente criativo.

## **II.1 – Considerações sobre o gênero conto**

A afirmação de que o conto transcorre em dois momentos presta-se apenas a um exercício de análise do mesmo, pois é precisamente no caráter indissociável das chamadas partes que se dá a significação de “Partida do audaz navegante”. Tal indissociabilidade pode ser explicada por dois caminhos que, à primeira vista, podem parecer distintos, mas guardam, na verdade, grande relação.

O primeiro nos é dado pelas reflexões do escritor argentino Julio Cortázar acerca do gênero conto. Cortázar defende três noções fundamentais para a constituição do



conto: a de significação, a de intensidade e a de tensão – idéias que se relacionam, pois “não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário.”<sup>154</sup>

Para o escritor argentino,

um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta.<sup>155</sup>

Para Cortázar, o tempo não é um aliado do contista, cujo trabalho deve se pautar na noção de limite, e, antes de tudo, “de limite físico”<sup>156</sup>. Assim, para que ocorra significação,

“[o] tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’”.<sup>157</sup>

Ao comparar o conto ao romance a fim de obter mais elementos para a definição do primeiro, Cortázar afirma que “[a] intensidade num conto consiste na eliminação de todas as idéias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite ou mesmo exige”.<sup>158</sup>

Para ele, alguns autores (como Edgar Allan Poe) trabalham mais marcadamente com essa noção. Entretanto, existe uma intensidade de outra ordem, observada nos contos de outros autores (como Conrad, D.H. Lawrence e Kafka), à qual dá o nome de tensão:

É uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai acontecer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera.<sup>159</sup>

Acredito que o conto de Rosa contém esses elementos constituintes do gênero de que fala Cortázar. O seu significado está relacionado ao modo como uma ambientação na qual “parecia não acontecer coisa alguma” ganha uma abertura para uma realidade mais ampla, como aquela à qual Cortázar se refere ao comparar o conto à fotografia, arte esta que pode ser definida pelo “aparente paradoxo” de

---

<sup>154</sup> CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Série Debates), p. 153.

<sup>155</sup> Ibid.

<sup>156</sup> CORTÁZAR. Op. cit., p. 151.

<sup>157</sup> Id., p. 152.

<sup>158</sup> Id., p. 157.

<sup>159</sup> Id., p. 158.

recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara.<sup>160</sup>

Quanto às características de intensidade e tensão, parece ser o conto de Rosa melhor definido pela noção de tensão, tal como proposta por Cortázar.

Assim é que os dois momentos do conto de Rosa são na verdade um só tempo – significativo e tenso. Evidentemente, ele parece se dilatar porque há uma seqüência de pequenos acontecimentos – tudo no conto é ínfimo, é delicado – que, por serem narrados, chegam até o leitor num encadeamento linear, causando a impressão de diferentes e distintas temporalidades. Entretanto, o conto, ao ser lido como o gênero pede, “de uma só assentada”<sup>161</sup>, oferece-nos a sua força – dada pela história, pelo tema, pela beleza, pela abertura – de uma só vez e “ganha” o leitor por *knock-out*<sup>162</sup>.

O outro aspecto que revela a íntima relação entre as partes do conto, a ponto de não se poder tomá-las como partes, mas como totalidade, remete-nos a uma questão de Estética que diz respeito à formação da obra de arte. A concepção de que a “obra age antes ainda de existir”<sup>163</sup>, defendida pelo teórico Luigi Pareyson, encontra eco no conto de Guimarães Rosa. Para aquele pensador,

Os artistas encontram a forma enquanto a executam, isto é, só escrevendo, ou pintando, ou cantando, delineiam a imagem, e mesmo quando, sob o prepotente estímulo da inspiração, parece-lhes que o que fazem é só transformar em sinais físicos uma imagem impetuosamente formada na sua fantasia, na realidade põem-na à prova, com a própria extrinsecação, que desse modo confirma-se como inseparável da concepção.<sup>164</sup>

No conto de Rosa, a menina é uma artista. Ela constrói em sua mente e em seu desejo algo que extrapola o ambiente em que se encontra, mas que ao mesmo tempo nasce desse ambiente. Já no parágrafo que abre a pequena narrativa, há pelo menos três trechos que apontam, ainda que metafóricamente, para a idéia de criação: “Estava-se perto do fogo familiar (...)”; “(...) no centro de muitas lamas” e, ainda, “Brejeirinha, às vezes, formava muitas artes.”

---

<sup>160</sup> Id., p. 151.

<sup>161</sup> Expressão consagrada por Edgar Allan Poe, no seu clássico ensaio sobre o conto denominado *Filosofia da composição*.

<sup>162</sup> Como costumava dizer Cortázar, lembrando a fala de um escritor argentino, apreciador do boxe (cf. CORTÁZAR, op. cit., p. 152).

<sup>163</sup> PAREYSON, *Os problemas...*, op. cit., 188.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 187.

Tanto o fogo como o barro (ou a lama) são metáforas universais de criação e de vida. Desses elementos algo novo pode surgir. Já “formar muitas artes” é ambíguo. Entra aqui o aspecto regional da obra de Guimarães Rosa. Em Minas Gerais, região de origem do escritor, *fazer artes*, expressão sistematicamente dirigida às crianças, significa “fazer travessura”. Mas Brejeirinha não *fazia artes*; ela “**formava** muitas artes”.<sup>165</sup> Essa pequena alteração do verbo que comumente se compõe com o termo *artes* para significar travessura, traquinagem altera também a conceituação/caracterização de Brejeirinha: há um acréscimo de informação sobre ela ao se adicionar uma noção verbal. E esse acréscimo, associado aos trechos que citamos ao lado desse e que compõem o mesmo parágrafo e, ainda, associado à rede de elementos e significações de todo o texto, aponta para a noção de criação artística.

Se tomamos mais uma vez a contribuição de Pareyson, vemos que a obra

é o próprio processo em forma conclusiva e indusiva. A obra no seu *acabamento* não é, portanto, separável do processo da sua formação, porque é, antes, este mesmo processo visto no seu *acabamento*.<sup>166</sup>

E, ainda:

Dar-se conta do valor do artístico da obra significa ver a sua perfeição dinâmica, surpreender a imodificável inteireza no ato de acabamento, olhá-la como processo no ato de conseguir a própria inteireza.<sup>167</sup>

Pode-se deste modo interpretar a história inventada por Brejeirinha e a “construção” do Audaz Navegante como um todo indivisível e dinâmico, que se constitui como uma obra de arte. É nesse sentido – e ao lado das observações de Cortázar – que afirmei anteriormente que o conto não possui dois momentos distintos (a não ser para efeito de análise), mas sim uma dinâmica interna e própria do processo artístico, que é

caracterizado pela contemporaneidade de invenção e execução, e pela co-presença de incerteza e orientação, e é guiado pela teleologia interna do êxito, isto é, pela dialética de forma formante e forma formada.<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> Grifo meu.

<sup>166</sup> PAREYSON, *Os problemas...*, op. cit., p. 197.

<sup>167</sup> Id.

<sup>168</sup> Ibid., p. 189.

Estes – forma formante e forma formada – são conceitos utilizados por Pareyson para esclarecer o *modus operandi* do processo artístico, que, de acordo com ele, é “guiado por uma espécie de antecipação e pressentimento do êxito, pelo qual a própria obra age antes ainda de existir.”<sup>169</sup> (*Por que você inventa essa história de de tolice, boba, boba?* – é a pergunta raivosa dirigida a Brejeirinha, à qual a menina responde, com simplicidade: *Por que depois pode ficar bonito, uê!*) O teórico completa:

se é verdade que a forma existe somente quando o processo está acabado, como resultado de uma atividade que a executa, é também verdade que a forma age como formante, antes ainda de existir como formada, oferecendo-se à adivinhação do artista, e, por isso, solicitando seus eficazes presságios e dirigindo as suas operações.<sup>170</sup>

Mas prossigamos com a análise da narrativa de Rosa. Para tal, é necessário observar alguns aspectos que o próprio conto propõe. O primeiro deles é o fato de ser Brejeirinha uma narradora.

## II.2 – A personagem narradora

Duas narrativas me transmitiram, com grande força e vivo significado, o sentido mais humano de se guardar e transmitir histórias. A primeira é um relato autobiográfico; a segunda, uma ficção. Quero apresentá-las aqui pois constituem, para mim, uma espécie de “sentido de base” para a necessidade de criação e de compartilhamento de novas narrativas. Criação e compartilhamento que se manifestam, de modo marcante, no conto de J. G. Rosa.

O relato autobiográfico é do escritor italiano Primo Levi.

Levi, em janeiro de 1944, aos 24 anos, já formado em Química, fora preso pela milícia fascista e levado para o campo de concentração de Auschwitz, na Polônia. Levi sobrevive, e, ao voltar para casa, passa a escrever o que mais tarde passou a ser denominado “literatura de testemunho”. No livro *É isto um homem?* ele narra o dia-a-dia no campo de concentração nazista. Entre a descrição dos horrores vividos, do sofrimento, há um relato tocante, que diz respeito à poesia e à essência do homem.

Refere-se a uma ocasião em que o escritor tivera o privilégio (sim, porque de modo geral o trabalho a que eram submetidos os prisioneiros era muito pesado, insalubre e humilhante) de carregar, junto com outro companheiro, o caldeirão de sopa do dia. Esse companheiro era um jovem da região da Alsácia, que falava corretamente

---

<sup>169</sup> Ibid., p. 188.

<sup>170</sup> Id.

francês e alemão. Chamava-se Jean. Talvez essa fosse a única ocasião em que pudessem, ainda que clandestinamente, tecer alguma conversa. Tinham 1km para percorrer até chegar à cozinha onde buscariam o caldeirão de sopa e *sabiam* que precisavam aproveitar aquele momento. Jean manifesta o desejo de aprender italiano. Levi dispõe-se prontamente a ensinar. Vem à sua mente “O canto de Ulisses”: seriam, portanto, da *Divina Comédia* os versos que ensinariam italiano a Jean. Levi vai buscando na memória os versos. Às vezes confunde a ordem em que aparecem no poema; às vezes lembra-os por completo. Tem urgência. Precisa se lembrar. Não terão outra chance.

O trecho de que se lembra Levi diz:

*Considerate la vostra semenza:  
Fatti non foste a viver come bruti,  
ma per seguir virtude e conoscenza.*

(Relembrai vossa origem, vossa essência;  
vós não fostes criados para bichos,  
e sim para o valor e a experiência)

O jovem químico tenta explicar ao amigo alsaciano o contexto em que os versos estão inseridos e relata, como visto, no seu livro de memória, que talvez o seu companheiro “tenha recebido a mensagem, percebido que se refere a ele também, refere-se a todos os homens que sofrem e especialmente a nós: a nós dois, nós que ousamos discutir estas coisas enquanto levamos nos ombros as alças do rancho.”<sup>171</sup>

Estes homens vivem uma espécie de suspensão do real nesse momento. Driblar o tempo disponível, o frio, os policiais e todo o ambiente terrível e desumano em que estavam inseridos para, por um instante, ensinar e aprender uma outra língua através dos versos de um poema clássico foi, certamente – e o relato de P. Levi o atesta –, uma experiência de *re-ligação* de cada um com a sua própria humanidade. Religação possibilitada pela força daqueles versos. Como observa o filósofo Benedito Nunes ao comentar esse mesmo episódio, os versos de Dante que interromperam a dor de quem os recitou e de quem os ouviu resumem, *in extremis*, o alcance ético da leitura: *Relembrai vossa origem, vossa essência; / vós não fostes criados para bichos, / e sim para o valor e a experiência.*<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 116.

<sup>172</sup> NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, p. 186.

O leitor de Borges e hoje especialista em leitura Alberto Manguel comenta um episódio semelhante. Em Buenos Aires ele tivera aulas de alemão com um professor cujo pai havia sido prisioneiro de um campo de concentração. Este professor, ao ser indagado por Manguel sobre a utilidade dos poemas, lhe ensinara: “Eles lhe farão companhia no dia em que você não tiver livros para ler.” Então lhe contara que seu pai “fora um famoso intelectual que sabia muitos clássicos de cor e que, no período que passou no campo de concentração, oferecera-se como biblioteca para ser lido por seus companheiros de reclusão.”<sup>173</sup>

Esses relatos acerca da leitura de obras literárias ou poéticas e da transmissão de conhecimento em momentos extremos aproximam-nos de um sentido do ato de ler que extrapola aquele que o senso comum atribui à importância da leitura (geralmente associando-a à capacidade de domínio do código lingüístico, à capacidade interpretativa ou à aquisição de informação sobre os mais variados conteúdos – todos aspectos importantes da leitura, mas pouco satisfatórios quando se indaga acerca de um real, ou melhor, de um essencial sentido para o ato de ler).

Na ficção, o texto que me dá o sentido de se guardar e de se transmitir histórias é *Fahrenheit 451*, do escritor norte-americano Ray Bradbury. Nessa obra, publicada em 1953, Bradbury projeta um futuro em que a sociedade exacerba o consumo, as relações interpessoais se tornam mais distantes e frias, a opressão e o medo tomam conta dos sentimentos das pessoas. A cidade onde se passa a narrativa tem uma característica muito particular: os livros são proibidos e os bombeiros cumprem uma tarefa inversa à que conhecemos: devem atear fogo – em particular, aos livros. Nesse contexto, o autor desenvolve uma significativa discussão acerca do valor do livro e da leitura.

O grupo de pessoas que resiste à proibição dos livros e da leitura é perseguido e acaba por criar para si espaços alternativos de convivência fora das cidades. O personagem principal da obra, o bombeiro Guy Montag, influenciado por uma vizinha que não se submete às imposições daquela sociedade, a jovem Clarisse, torna-se um leitor voraz. Ao ser denunciado e perseguido, Montag lança-se numa grande fuga (da cidade, da opressão e da cegueira e insensibilidade em que vivia) e ao mesmo tempo em um grande encontro consigo, com o outro, com o mundo e a vida. Encontro esse

---

<sup>173</sup> MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 83.

mediado e possibilitado – ou desencadeado e tornado significativo – pelas narrativas que lê.

Montag foge da cidade e vai para o campo procurar os homens que lêem. E, o que encontra: homens desprovidos de quaisquer bens materiais, inclusive os livros, sentados ao redor do fogo, contando histórias. Aos poucos, os homens vão-se apresentando: Charles Darwin, Schopenhauer, Einstein, Albert Schweitzer, Aristófanes, entre tantos outros. Cada um havia incorporado um escritor, um pensador que admirava, isto é, havia decorado as palavras que esse autor escrevera e assumido para si, depois de ter queimado os livros que possuía, a tarefa de guardar na memória e de passar adiante a obra do autor escolhido. Transformaram-se em “homens-livro” (como são chamados na adaptação da obra de Bradbury feita para o cinema, por François Truffaut, na década de 60). São descritos, por um dos homens que se apresenta ao recém-chegado ao grupo, como “vagabundos por fora, bibliotecas por dentro.”<sup>174</sup>

Assim, oferecem um sentido à necessidade das narrativas que se iguala àquela descrita por Primo Levi. As histórias, assim como os versos que guardamos de cor, servem para unir um homem a outro homem, para nos lembrar do sentido humano da existência. Por isso é que guardamos os livros – nas estantes ou na memória: para o momento em que precisarmos deles. Segundo Faber, o personagem que auxilia Montag na fuga e o acompanha em suas inquietações (e que já se refere aos livros como objetos de um tempo passado),

os livros eram só um tipo de receptáculo onde armazenávamos muitas coisas que receávamos esquecer. Não há neles nada de mágico. A magia está apenas no que os livros dizem, no modo como confeccionavam um traje para nós a partir de retalhos do universo.<sup>175</sup>

Brejeirinha, a “analfabetinha ‘aldaz’” do conto de G. Rosa, parece saber de tudo isso. E o sabe sem conhecer os livros (e também o amor), sem dominar o código lingüístico (embora veja a irmã mais velha lendo um livro e já arrisque a decifração de algumas palavras).

Brejeirinha parece conhecer as histórias de um tempo muito anterior, que ela mesma não conhecera. Isto é sugerido no conto pela descrição de um cenário quase mítico, diríamos, com o qual a narrativa é iniciada: “Na manhã de um dia em que brumava e chuviscava (...)”. E, mais ainda, pelo elemento fogo, que também é

---

<sup>174</sup> BRADBURY, op. cit., p. 188.

<sup>175</sup> Ibid., pp. 109-10.

introduzido no início do conto – “Estava-se perto do fogo familiar (...)” – e do qual a pequena narradora se aproxima para criar e contar sua história.

Ao dizer: “... eu li as 35 palavras no rótulo da caixa de fósforos”, a menina se apropria do fogo que reunia, em tempos remotos, os homens que contavam histórias uns aos outros. É como se, ao ter em suas mãos a caixa de fósforos – e em especial uma caixa de fósforos onde lia as primeiras palavras, como num livro – ela se apossasse também do fogo agregador dos antigos contadores de histórias, e, por ser uma criança, pudesse passar para as mãos do futuro essa mesma chama que ilumina, aquece e gera significados. Uma caixa de fósforos nas mãos de uma criança que inicia o aprendizado da leitura e que tem todo um desejo de futuro é uma imagem que simboliza e condensa os significados desse conto.

Por fim, uma contribuição importante a ser considerada para a ampliação do entendimento da pequena narradora do conto de Rosa é a reflexão realizada pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) sobre o tema da narração. O contexto em que escreve e a partir do qual elabora a sua reflexão é o da Primeira Guerra Mundial e o período entre guerras. Tal experiência, evidentemente, irá determinar o pensamento do filósofo e é a partir dela que ele tece reflexões sobre a questão do narrador. É fundamental a sua observação de que “as pessoas chegavam mudas dos campos de batalha – não mais ricas, mas mais pobres em experiência comunicável.”<sup>176</sup> Apesar de o pensamento de Benjamin a este respeito ter uma circunstância histórica determinada, ele extrapola aquele momento e continua significativo e válido nos dias em que vivemos.

Segundo o autor,

a arte de narrar caminha para o fim (...). Torna-se cada vez mais raro o encontro com pessoas que sabem narrar alguma coisa direito. (...) É como se uma faculdade que nos parecia inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras, nos fosse retirada. Ou seja: a de trocar experiências.<sup>177</sup>

Para ele, “o que dez anos mais tarde desaguou na maré de livros de guerra era tudo, menos experiência que anda de boca em boca.”<sup>178</sup> E seria esta o principal repositório dos significados, pois defende o filósofo: “A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores.”<sup>179</sup>

---

<sup>176</sup> BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grunewald *et alli*. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção Os pensadores), p. 56.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>178</sup> *Id.*

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 58.



E ele vai mais longe: afirma que, “entre os que escreveram histórias, os grandes são aqueles cuja escrita menos se distingue dos inúmeros narradores anônimos.”<sup>180</sup> E é entre esses últimos que Benjamin irá distinguir dois tipos de narradores. Para ele, “só para quem faz idéia de ambos é que a figura do narrador adquire plena materialidade.”

181

Esses dois grupos são representados por duas figuras arcaicas – o lavrador sedentário e o marinheiro mercante:

Quando alguém faz uma viagem, então tem alguma coisa para contar, diz a voz do povo, e imagina o narrador como alguém que vem de longe.

Mas não é com menos prazer que se ouve aquele que, vivendo honestamente do seu trabalho, ficou em casa e conhece as histórias e tradições de sua terra.<sup>182</sup>

Brejeirinha, a nossa pequena personagem narradora, parece contemplar os dois tipos de narrador propostos por Benjamin. A protagonista do conto de Rosa sofre um desdobramento da sua figura: é ela mesma e é o “‘Aldaz’ Navegante”. Como *Brejeirinha-ela mesma*, constitui-se como o narrador que se liga à terra; como “‘Aldaz’ Navegante”, como aquele que viaja.

A afirmação acima se faz possível se entendemos como íntima e estreita – mais que isto: se considerarmos uma – a relação entre a Brejeirinha, aqui tomada como uma artista, e o “‘Aldaz’ Navegante”, sua obra (ou criação).

Tomamos mais uma vez emprestadas as idéias do teórico Pareyson para a compreensão dessa íntima relação entre o artista e a obra. Ao discutir os temas “criação e descoberta; tentativa e organização”<sup>183</sup>, Pareyson defende:

[o processo artístico] é uma síntese de atividade criadora e desenvolvimento orgânico, de *liberdade* e *obediência*, donde se pode, paradoxalmente, dizer que a obra se faz por si, não obstante a faça o artista. Trata-se de dois aspectos, ambos essenciais ao processo artístico, e que manifestam a sua conciliabilidade logo que se pensa que se trata de dois pontos de vista diversos, o do artista às voltas com a obra a ser feita, e o da obra acabada. Do ponto de vista do artista às voltas com a obra por fazer tudo depende dele e da sua atividade. (...) ele teve de juntar a sua obra pedaço a pedaço, quase construindo-a e fabricando-a através da unificação dos materiais [isto é fundamental para a obra de Brejeirinha!]. Mas precisamente nisto está a prova de que ele é o verdadeiro autor: a mais esperada autentificação consiste precisamente no caráter de *tentativa* de uma operação que teve de orientar-se entre múltiplas possibilidades. Pelo contrário, do ponto de vista da obra acabada trata-se de um desenvolvimento orgânico, isto é, de um processo unívoco que vai da primeira concepção da obra até seu definitivo acabamento, do mesmo modo

---

<sup>180</sup> Id.

<sup>181</sup> Id.

<sup>182</sup> Id.

<sup>183</sup> PAREYSON. *Os problemas...*, op. cit., p. 189.

como do germe ao fruto, através de um espontâneo e orientado movimento de crescimento e de maturação. É a própria obra que se forma, desenvolvendo-se daquele primeiro embrião gerado e incubado na mente do artista [*Por que depois pode ficar bonito, uê!*], e tendendo para o termo natural da própria finalidade. (...) Que este caminho seja unívoco, é coisa que só aparece quando a obra está acabada.<sup>184</sup>

E conclui o teórico:

O que caracteriza o processo artístico é precisamente esta misteriosa e complexa co-possibilidade, que, no fundo, consiste numa dialética entre a livre iniciativa do artista e a teleologia interna do êxito, donde se pode dizer que nunca o homem é tão criador como quando dá vida a uma forma tão robusta, vital e independente de impor-se a seu próprio autor, e que o artista é tanto mais livre quanto mais obedece à obra que ele vai fazendo; antes, o máximo de criatividade humana consiste precisamente nesta união de fazer e obedecer, pela qual na livre atividade do artista age a vontade autônoma da forma.<sup>185</sup>

Tal dialética entre a livre iniciativa do artista – a intenção e a determinação de Brejeirinha de construir uma história e um corajoso personagem – e a autonomia da forma criada (ou *formada*, nos termos de Pareyson) – a vida própria que adquire o ‘aldaz’ navegante, consubstanciada, sobretudo, na sua possibilidade de se lançar, de se aventurar no mar – é o elemento que unifica as “partes” do conto de G. Rosa e que corrobora a nossa afirmação de que a Brejeirinha contempla os dois tipos de narrador propostos por Walter Benjamin, uma vez que, na sua figura, estão reunidos, a um só tempo, aquele que fica e que se liga à terra (a menina que mora numa casa no campo e tem forte relação com o seu lugar) e aquele que parte em viagem (o ‘aldaz’ navegante, uma criação que surge do profundo desejo da menina de “descobrir os outros lugares” e que é, por isso mesmo e pela tese desenvolvida por Pareyson, uma extensão de sua própria existência).

É interessante observar que a Brejeirinha é uma personagem que carrega no próprio nome a condição de um ser híbrido. Se se pode afirmar que “brejeirinha” é a que pertence ao brejo, pode-se percebê-la como aquela que contém, a um só tempo, elementos de ligação com a terra e elementos de ligação com a água. O que reafirma a idéia de que o ‘aldaz’ navegante e a Brejeirinha são um só ser.

É também no sentido do que está sendo exposto que se pode considerar este conto uma metáfora da criação artística. A própria personagem é qualificada *poetista*, um vocábulo que sugere a junção de *poeta* + *artista*. Artista porque faz surgir algo novo a partir dos elementos que tem ou encontra à sua disposição; poeta porque essa criação

---

<sup>184</sup> Ibid., p. 190-1.

<sup>185</sup> Ibid., p. 192.

nasce a partir do uso criativo da palavra. Poeta e artista porque, uma vez realizada a obra, tem a sabedoria de não permitir que a esta escape o mistério: *mamãe, agora eu sei mais: que ovo só se parece, mesmo, é com um espeto.*

Pois bem. Brejeirinha é uma criança narradora. Mas o que narra essa menina? De que fala sua história?

### **II.3 – Uma história marítima**

A pequena “inventadeira” de histórias alinha-se àquele grupo de narradores que traz histórias de longe – o que se dá a partir do momento em que cria um personagem, já que a *Brejeirinha-ela mesma* pertence ao campo.

O filósofo Fernando Savater afirma que “o contador de histórias acaba sempre de chegar de uma longa viagem, onde conheceu maravilhas e terror.”<sup>186</sup> Mas observa que “a viagem nem sempre permitiu ao viajante protagonizar a aventura; muitas vezes, ele teve de se contentar com ouvir a peripécia narrada pelos lábios do outro (...).”<sup>187</sup> A Brejeirinha não protagoniza a aventura, mas permite que ela se desencadeie ao criar um personagem que poderá cumprir o papel do protagonista. O seu “‘Aldaz’ Navegante” é o marujo corajoso que tem por missão ser desbravador, conhecer outros lugares, enfrentar o medo.

As histórias dos que se lançam ao mar sempre fascinaram a mente humana. Savater, nas páginas introdutórias de *A infância recuperada*, afirma que existe um tipo de narração que “nos é imprescindível por razões não estritamente literárias ou, se preferirmos, não só estéticas mas acima de tudo éticas.”<sup>188</sup> E diz encontrar essa idéia condensada nos versos do “Poema a Colombo”, de Nietzsche: “Ali eu quero; e confio doravante em mim e em minha mão. O mar está aberto, rumo ao azul meu genovês impele a nave.”<sup>189</sup>

Esses versos poderiam ter sido ditos pela Brejeirinha, personagem de G. Rosa. O seu desejo – e a construção do ‘seu’ navegante – corresponde a uma postura diante da vida e do mundo.

---

<sup>186</sup> SAVATER, Fernando. *A infância recuperada*. Trad. Michelle Canelas. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 23.

<sup>187</sup> Id.

<sup>188</sup> SAVATER, op. cit., p. 13.

<sup>189</sup> Id.

Em *A infância recuperada* Fernando Savater escreve sobre livros, “sobre o amor pelos livros e sobre a força absorta de ler.”<sup>190</sup> E é a uma obra que fala sobre homens que se lançam ao mar e que vivem uma grande aventura que este autor dirige os mais elogiosos comentários:

A narrativa mais pura que conheço, a que reúne com mais singular perfeição o iniciático e o épico, as sombras da violência e o macabro, com o fulgor incomparável da audácia vitoriosa, o perfume da aventura marítima – que é sempre a aventura mais perfeita, a aventura absoluta – com a sutil complexidade da primeira e decisiva eleição moral, numa palavra, a história mais maravilhosa que já me contaram é *A ilha do tesouro*.<sup>191</sup>

São vários os autores contemporâneos (pensadores, críticos, escritores) que se referem à obra de Robert Louis Stevenson (1850-1894) como um marco em sua formação, como um texto que os jovens lêem e que tem a condição de prepará-los para o conhecimento e o enfrentamento da vida.

Escolho os comentários de Fernando Savater, filósofo espanhol, e Roberto Cotroneo, crítico italiano, pela força de seus depoimentos, pela intensa e comovente proximidade com que se referem à narrativa de Stevenson.

Cotroneo escreve uma carta em forma de livro a seu filho Francesco, à época<sup>192</sup> com dois anos de idade. Deseja falar-lhe sobre o que se encontra nos livros, sobre o amor por eles. Escolhe algumas poucas narrativas (e dois poemas) que crê sintetizarem o que de mais essencial se precisa saber para enfrentar a vida e que acredita apenas poder ser encontrado na literatura – à maneira de Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*.<sup>193</sup> Diz o pai/autor:

Meu caro Francesco, não há livro de história, nem tratado nem ensaio que possa contar-lhe mais sobre a alma do homem; não há televisão que possa levá-lo a uma leitura melhor: nem mesmo quando as imagens dos noticiários são fortes e comoventes. Às vezes as imagens, juntamente com a música, conseguem transmitir emoções, mas a literatura é outra coisa.<sup>194</sup>

Dentre as poucas obras selecionadas por Cotroneo para deixar uma espécie de herança literária e de vida para seu filho, figura, em primeiríssimo lugar, assim como para Savater, *A ilha do tesouro*:

---

<sup>190</sup> Ibid., p. 15.

<sup>191</sup> Ibid., p. 49.

<sup>192</sup> O livro de Cotroneo foi originalmente publicado em 1994.

<sup>193</sup> Publicado pela Companhia das Letras (São Paulo, 1990, trad. de Ivo Barroso). No prefácio, o autor afirma: “...há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar.” (p. 11).

<sup>194</sup> COTRONEO, Roberto. *Se uma criança, numa manhã de verão...: carta para meu filho sobre o amor pelos livros*. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 56.

Falarei antes de mais nada de um livro de Robert Louis Stevenson, de seu livro mais famoso, *A ilha do tesouro*. Todos acham que é um livro para crianças: e é mesmo, mas não no sentido que quase todos imaginam. Não porque é simples e transparente, não porque é cheio de ação e aventuras, não porque fala de piratas e batalhas e abordagens, e tampouco porque prende a atenção. Não Francesco, *A ilha do tesouro* é um livro para crianças porque ensina quão sutil e ambígua é a fronteira entre o bem e o mal; e que por mais doloroso que seja o percurso da aventura, mesmo assim não pode deixar de ser vivido.<sup>195</sup>

Savater, por sua vez, observa que “o caráter iniciático dos romances de aventuras que têm uma viagem como argumento é amplamente reconhecido até pelos críticos mais refratários à mitologização da narrativa”<sup>196</sup>. E relembra, para explicar este aspecto, o esquema apresentado pelo mitólogo Joseph Campbell:

O herói mitológico abandona a sua choça ou castelo, é atraído, levado ou avança voluntariamente até o umbral da aventura. Ali encontra a presença de uma sombra que guarda a passagem. O herói pode derrotar ou conciliar essa força e entrar vivo no reino da escuridão (luta com o irmão, luta com o dragão; ofertório, encantamento), ou pode ser morto pelo oponente e descer para a morte (desmembramento, crucificação). Depois de passar o umbral, o herói avança através de um mundo de forças pouco familiares e, não obstante, estranhamente íntimas, algumas das quais o ameaçam perigosamente (provas), outras que lhe prestam uma ajuda mágica (auxiliares). Quando chega ao nadir do périplo mitológico, passa pela prova suprema e recebe uma recompensa. O triunfo pode ser representado pela união sexual do herói com a deusa-mãe do mundo (matrimônio sagrado), pelo reconhecimento do pai-criador (concórdia com o pai), por sua própria divinização (apoteose), ou também, se as forças lhe permaneceram hostis, pelo roubo do dom que ele foi conquistar (roubo da mulher desposada, roubo do fogo); intrinsecamente, é a expansão da consciência e por fim do ser (iluminação, transfiguração, liberdade). O trabalho final é o do regresso. Se as forças abençoaram o herói, este move-se agora sob sua proteção (emissário); se não, foge e é perseguido (fuga com transformação, fuga com obstáculos). No umbral do retorno, as forças transcendentais devem ficar para trás; o herói volta a emergir do reino da aflição (retorno, ressurreição). O bem que ele traz restaura o mundo (elixir).<sup>197</sup>

A nossa pequena personagem lança o seu navegante às águas com esse espírito de quem busca a aventura necessária ao crescimento, à experiência, ao amadurecimento. Ainda que no conto de Rosa o personagem navegante não retorne para dar a conhecer e revelar os aprendizados obtidos com a sua aventura, é nele que está a aposta de futuro.

Savater dedica todo um capítulo de *A infância recuperada* a *A ilha do tesouro*, e, ao concluir suas reflexões sobre a obra de Stevenson, afirma: “(...) li e leio *A ilha do tesouro* como uma *reflexão sobre a audácia*.”<sup>198</sup>

---

<sup>195</sup> Ibid., p. 23.

<sup>196</sup> SAVATER, op. cit, p. 61.

<sup>197</sup> CAMPBELL, Joseph. In: SAVATER, op. cit., p. 61-2.

<sup>198</sup> SAVATER, op. cit., p. 57 (grifo meu).

Tomo um susto ao ler esta frase. Um susto alegre: vejo irmanarem-se a essa obra, com a sensível leitura do filósofo Savater, os nossos **audaciosos** personagens: Brejeirinha e o seu ‘Aldaz’ Navegante. Sim, os dois, pois ela mesma é chamada, ainda que num tom entre agressivo e irônico, por sua irmã Pele, de *analfabetinha ‘aldaz’*.

Mas... em que consiste a audácia de Brejeirinha? Em criar. Em narrar (mesmo não sendo ainda alfabetizada!). Em apostar no futuro. Em construir com os restos. E o grande símbolo da sua audácia é a embarcação, que se confunde com a figura do audaz navegante (ao “construir” o navegante, esse personagem vai ganhando a forma de um navio e acaba por fundir-se a este).

O crítico Cotroneo, na carta ao filho, utiliza também uma imagem marítima para falar daquilo que se busca nos livros e dos ensinamentos que quer lhe deixar ao contar as histórias que lhe parecem exemplares:

E haverá alguma criança que, numa noite de verão na qual o sono custa a chegar, não tenha imaginado ver no céu o veleiro de Peter Pan? Quero ensinar-lhe a ver esse veleiro, quero escrever esse livro para contar-lhe que até os livros sérios, até os livros dos adultos, até os livros difíceis não passam de veleiros disfarçados, e que possuem o mesmo encantamento do barco movido a pó dourado de Peter Pan.<sup>199</sup>

A aventura marítima e a aventura da leitura tornam-se metáforas equivalentes. A aventura de ler e a aventura de lançar-se ao mar se encontram na imagem de um barco, de um veleiro.

É fascinante acompanhar, nesse sentido, a declaração do navegador brasileiro Amyr Klink (que vivia em Paraty, uma cidade litorânea que recebia a água do mar em suas ruas sempre que a maré subia), que, em seu livro *Linha d’água* anuncia, já no primeiro parágrafo: “Descobri o mar, o oceano e o dom de navegar no sótão, em livros.”<sup>200</sup>

O livro que marcou o seu ingresso no mundo da navegação fora escrito por Sally Poncet, uma francesa que, junto com o marido, Jérôme Poncet, fez história ao aventurar-se na Antártica, no final da década de 70. Era um relato marcado pela coragem, pela audácia. São palavras de Amyr:

---

<sup>199</sup> COTRONEO, op. cit., p. 21.

<sup>200</sup> KLINK, Amyr. *Linha d’água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 13.

Em 82, a Arthaud publicou o livro da Sally. Comprei-o na Livraria Francesa, no centro velho de São Paulo. Devorei-o no sótão de Paraty. Não era um relato de façanhas tolas ou heroísmo fútil, como tantos livros que li, mas **uma obra verdadeira de poesia, sensibilidade e ousadia interior**. A Antártica não existia para os barcos miúdos. Enquanto colecionadores de proezas elegiam o cabo Horn como o Everest dos oceanos, os Poncet foram além, muito além, apenas para mostrar a beleza intocada do Sul.<sup>201</sup>

Mais uma vez – e agora não mais na ficção – a audácia se revela como característica fundamental dos relatos de viagem marítima. Entretanto, o nosso repertório de histórias ligadas ao mar vem de longe, como, por exemplo, o mito dos Argonautas ou a *Odisséia*.

A *Odisséia* é a descrição poética de longínquas regiões, banhadas pelo Mediterrâneo e pelo Tirreno: assim como o mito dos argonautas, cantado por Eurípides na sua tragédia *Medéia*, ilustra a luta dos gregos para desenvolverem o comércio no mar Negro. Pelo canto das peripécias do andarilho Ulisses, os ouvintes de Homero podiam admirar os costumes de países estranhos. O grande valor didático deste poema reside, portanto, na abertura para o conhecimento de um mundo novo e maravilhoso.<sup>202</sup>

Por fim, o escritor italiano Italo Calvino, num ensaio intitulado “As odisséias na Odisséia”, ao discutir os aspectos arcaicos e modernos da obra de Homero, lança uma pergunta: “Será que a Odisséia não é o mito de todas as viagens?” E acrescenta o seguinte comentário:

Talvez para Ulisses-Homero a distinção mentira/verdade não existisse, talvez ele narrasse a mesma experiência ora na linguagem do vivido ora na linguagem do mito, como ainda hoje para nós cada viagem, pequena ou grande, sempre é Odisséia.<sup>203</sup>

## II.4 – O olhar da criança

A narradora que se apresenta no conto de J. G. Rosa que aqui analiso tem características especiais: é uma criança; é a menor das crianças do conto; é uma criança ainda analfabeta.

---

<sup>201</sup> KLINK, op. cit., p. 14 (grifo meu).

<sup>202</sup> D'ONOFRIO, Salvatore. *Pequena enciclopédia da cultura ocidental: o saber indispensável, os mitos eternos*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005, p. 412 (verbete *Odisséia*).

<sup>203</sup> CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 24.

Isto me leva a pensar no fato de que, para uma criança, todo o mundo está para ser descoberto. Tudo, absolutamente tudo é uma grande novidade. Esta percepção me foi dada, com força e beleza, pela literatura.

Talvez a primeira grande marca dessa percepção tenha se dado para mim com a leitura da história do Miguilim (a novela *Campo Geral*), do próprio J. G. Rosa.

Mas até então eu não “tematizava” essa questão, ou seja, *sentia* a força de um texto que falava de uma criança que via o mundo, mas não *pensava* sobre o texto como uma proposta, como uma construção com uma intencionalidade de discutir essa questão. Isto só veio a acontecer, com tal clareza, quando me deparei com o conto *A casa de boneca*, da escritora neozelandesa Katherine Mansfield<sup>204</sup>. (Não porque este conto seja mais revelador que a novela de Rosa, não se trata disso. Mas certamente pela maturidade de leitura que eu já havia alcançado por essa época.)

O conto de Mansfield narra a história de duas meninas, irmãs, de família abastada, que ganharam de presente uma casinha de boneca. Esta casinha é descrita com muita minúcia e possui os móveis, a decoração e os personagens (“papai e mamãe bonecos”) que as casas dos adultos também têm. A chegada da casa de boneca causa grande alvoroço entre as meninas da escola, que, tomadas pelo desejo de conhecê-la, começam, de modo interesseiro, a buscar a proximidade e a agradar as irmãs presenteadas. Entretanto, duas alunas sabem que nunca poderão visitar a tão cobiçada casinha, pois são “as filhas da lavadeira”, e, numa região onde o preconceito social é muito forte, suas colegas são proibidas até mesmo de lhes dirigir a palavra, que dirá convidá-las para uma visita!

O que me interessa nesse conto é a descrição da casinha de boneca e a percepção de cada criança – e também do leitor – acerca de alguns elementos. Ao falar sobre o belo presente que ganharam, uma das irmãs, a mais velha, descreve detalhadamente a casinha, mas enfatiza os objetos de maior tamanho e de importância mais evidente numa casa, como o fogão e a mesa de jantar. Entretanto, ao enumerar o que havia na casinha, a irmã mais velha é interpelada pela mais nova, que lhe adverte: Você esqueceu do lampiãozinho! E a primeira imediatamente acrescenta, embora sem o entusiasmo da pequena: *é, tem um lampiãozinho!*

---

<sup>204</sup> MANSFIELD, Katherine. *Contos/Katherine Mansfield*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naif, 2005.



Ninguém dá muita atenção a essa observação, e o que ocorre é que as meninas marginalizadas na escola acabam por ter a chance, através de um convite inesperado e espontâneo feito pela pequena criança presenteada, de conhecer a casinha. E ficam encantadas com o que vêem. Mas essa visão dura apenas alguns segundos, pois a tia das meninas as surpreende, dá uma bronca na sobrinha que fizera o convite e as enxota de sua casa. No entanto, apesar de toda a humilhação sofrida, a força da visão daquele objeto tão caro àquelas crianças se impõe e elas ficam num certo estado de encantamento. Depois de ficarem silenciosas por algum tempo, a irmã mais nova diz para a outra: *Eu vi o lampiãozinho!*

Mais adiante conheci o *Menino* do conto “As margens da alegria”, de J. G. Rosa, que abre o livro *Primeiras Estórias*. Trata-se de um rito de passagem, no qual uma criança – o Menino –, através do contato com um ambiente novo, através da dor e do espanto, adquire uma visão nova da vida, da existência. Depois de ter sofrido algumas perdas, o Menino só vai conseguir vislumbrar uma outra possibilidade através da imagem de um vagalume, que aparece diante dele quando já tinha perdido a esperança de recuperar a alegria.

O vagalume do conto de Rosa vai fazer par com o lampiãozinho das meninas de Mansfield!

Mas uma grande síntese dessa questão pude percebê-la no documentário brasileiro *Janela da alma*<sup>205</sup>. Este é um filme sobre o olhar e traz depoimentos de poetas, crianças com problema de visão, cineastas, escritores, cegos e até de um fotógrafo cego. Os depoimentos giram em torno do modo como cada um se relaciona com o sentido da visão. E ocorre algo que aqui interessa muito.

No começo do filme há um movimento confuso da câmera, como se se estivesse procurando algo, e a voz de um dos diretores avisa: “Agora estamos só esperando o Gabriel chegar.” A única imagem que se tem nesse momento é a de um chão branco. A cena muda, outros depoimentos vão aparecendo na seqüência e o filme segue seu curso. Mas no final, quando o espectador já se esquecerá daquela fala, volta-se ao Gabriel. A câmera focaliza uma mulher numa maca de hospital esperando o momento de dar à luz. Então o Gabriel, o bebê que vemos nascer, chega. Esta é a última seqüência de cenas do filme, que só termina quando o Gabriel abre os olhos.

---

<sup>205</sup> *Janela da alma*. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Brasil, 2002.

Tenho lido a inserção desta última cena (a do Gabriel abrindo os olhos) no documentário como um modo de chamar a atenção para o olhar da criança, um olhar que nos convida, junto com Fernando Pessoa, a ver a “eterna novidade do mundo”<sup>206</sup>. Ao esperar o bebê recém-nascido abrir os olhos para concluir o filme, destaca-se a necessidade de buscarmos recuperar esse olhar novo, a fim de que realmente possamos ver. Em conformidade com essa idéia, encontramos uma síntese em Guimarães Rosa: “... um menino nasceu – o mundo tornou a começar!...”<sup>207</sup>

A Brejeirinha, a nossa pequena personagem narradora, é, num aparente paradoxo, dona de uma maior capacidade de narrar exatamente por ser tão mais nova que os outros e tão mais desconhecadora do código lingüístico. Ela torna-se paradigmática dos antigos contadores de histórias precisamente por ter um frescor no narrar próprio de quem narra pela primeira vez uma história. Ou seja, no conto aqui analisado, a criança mais nova é capaz de criar a história mais nova, ainda que uma história tantas vezes repetida (“sempre é *Odisséia*”)!

## **II.5 – A Brejeirinha no contexto da obra de Rosa**

A criança é, muito provavelmente, o personagem mais significativo na obra de Guimarães Rosa. Em contos, novelas e romance, o autor dá ênfase à presença desse personagem. A criança é, para Rosa, o ser que tem uma percepção privilegiada do mundo, porque uma percepção nova, inaugural. É pela insistência com que esse escritor cria os seus personagens-criança e os espalha em diversos pontos de sua obra, como se dissesse – e diz – que é preciso prestar atenção neles, que se torna evidente a importância da criança para o autor.

Talvez seja na novela *Campo Geral*, com o personagem Miguilim, o momento da obra de Rosa em que esta característica se manifesta mais claramente. E isto ocorre, sobretudo, pela ênfase dada ao sentido da visão nessa narrativa – a visão como equivalente da percepção.

Miguilim é um menino que vivia na roça, num lugar, o Mutum, muito distante de tudo. A história narrada é a história da sua infância – sua relação com os pais, os

---

<sup>206</sup> PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986, p. 138 (Do poema “O guardador de rebanhos”, de Alberto Caeiro).

<sup>207</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 353.

irmãos e os parentes e pessoas que viviam na casa e que constituíam o seu universo; sua relação com o ambiente ao seu redor: os bichos, a natureza, as brincadeiras, as estórias; e, sobretudo, suas indagações sobre a vida, sobre os lugares que não conhecia (assim como a Brejeirinha, Miguilim tinha curiosidade por outros lugares, por outras estórias), sobre a beleza (...o *Mutum é lugar bonito ou feioso?*<sup>208</sup>), sobre o comportamento ético (...*como é que a gente sabe certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo?*<sup>209</sup>), sobre a morte.

Nas palavras de Vânia Maria Resende,

Miguilim é a criança de excepcional sensibilidade e imaginação ingênua em termos de conhecimento do mundo e de si mesma, que vai descobrindo, com alegria e tristeza, a vida, até chegar a uma relativa maturidade, quando está pronta a passar a outro estágio do aprendizado. Nesse ponto, final da narrativa, é capaz de ver o mundo com mais equilíbrio, porque, tendo saído daquele estado caótico, nebuloso, do início, já é capaz de formular alguns conceitos, principalmente aprendidos com Dito, seu irmão. Seguirá viagem, adiantando na experiência da vida e na vivência de reveses e de alegria, e ampliando a sua percepção da realidade. Quando põe os óculos, enxerga com mais nitidez o espaço onde aprendeu muita coisa, e que já é limitado para a sua experimentação. Prosseguirá, descobrindo mais e além.<sup>210</sup>

Na história de Miguilim – que, aliás, é como os leitores costumam se referir à novela *Campo Geral* – percebe-se uma clara aproximação do autor com uma voz infantil. A experiência da leitura dessa narrativa não soa ao leitor como um texto em que se pode encontrar um adulto falando de uma criança, mas um texto – em terceira pessoa, cujo narrador é onisciente – em que a visão e a percepção da criança é que predominam, garantindo ao leitor um ingresso nesse universo, acompanhado precisamente do ser que nesse momento ganha destaque: a criança. Se tomamos uma das intervenções do narrador – que se cola à voz do personagem principal – como uma inserção do próprio pensamento de Rosa, teremos a manifestação da valorização dada pelo escritor à infância: “Miguilim não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande, a conversa das pessoas grandes era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas.”<sup>211</sup>

No trecho citado, observamos que o narrador sugere que as conversas interessantes são as das crianças – e é desse modo que ele valoriza a fala e as histórias

---

<sup>208</sup> ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 16.

<sup>209</sup> ROSA, *Manuelzão e Miguilim*, op. cit., p. 74.

<sup>210</sup> RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 30.

<sup>211</sup> ROSA, *Manuelzão e Miguilim*, op. cit., pp. 38-9.

que têm lugar na infância<sup>212</sup>. Uma valorização que é a do próprio autor, pois notamos espalhada em sua obra, como já observei aqui, a inserção de personagens-criança que trazem consigo muita invenção, curiosidade, criatividade, imaginação, desejos e sonhos. Assim, Guimarães Rosa defende, dentro da obra mesma, as histórias que inventa tendo por base o pensamento e o modo de realização próprios da criança – defende, na verdade, as *estórias*:

O espaço da estória transfigura o espaço real, sustentando-se numa lógica particular, desvinculada daquela em que se fundamentam os conceitos sociais. O universo rosiano tem especificidade e contém rumos inaugurais; daí ser estória e não história (que dá continuidade à ordem conhecida). A coerência desse universo repousa nas fronteiras do imaginário e o seu sentido só se atinge pelo supra-senso; faz um corte com a expectativa habitual e se impõe como um corpo estranho que fica à margem ou acima do plano da convenção. O conceito de estória não carrega sentido de alienação; não é isso que conota, porque a sua ótica criadora fica longe de uma elaboração ilusionista. O que se quer dizer é que tal conceito excede os limites da arte que, estruturando-se na dimensão de história, conduz a leitura por caminhos vulgarmente prosaicos e lógicos.<sup>213</sup>

No volume *Primeiras estórias*, onde está inserido o conto *Partida do audaz navegante*, esta dimensão das narrativas fica assumida desde o título da obra. As *estórias* aqui reunidas (ainda que não sejam todas elas relativas à visão de mundo da criança) são ligadas a uma concepção de ficção e arte muito próprias de Rosa – uma concepção que diz respeito a uma visão inaugural do mundo a cada vez que uma história (ou *estória*) é narrada. De acordo com Vânia Resende, Guimarães Rosa é um escritor que se colocava sempre “pronto a ver a vida com olhos de sonho e de infância.”

<sup>214</sup> Para esta pesquisadora,

o terreno da literatura, do sonho e da infância é muito igual, e Guimarães Rosa aproximou os dois últimos numa definição emitida em *Tutaméia*: “Os sonhos são ainda rabiscos de crianças desatoroadas.”<sup>215</sup>

Segundo a autora, o procedimento de Guimarães Rosa

de contador de histórias é tão lúdico quanto o da criança, e tão onírico como o de quem condensa e desloca imagens, sonhando. Ele arma um universo hieroglífico, de camadas mágicas, que se identificam com as imagens fantásticas, armazenadas pelo inconsciente do escritor.<sup>216</sup>

---

<sup>212</sup> Vale lembrar a etimologia do termo *infância*: do latim *infans,antis*: que não fala.

<sup>213</sup> RESENDE, op. cit., p. 26.

<sup>214</sup> Ibid., p. 29.

<sup>215</sup> Id.

<sup>216</sup> Ibid., pp. 28-9

É nesse sentido que a pesquisadora da obra de Rosa acredita que se pode “constatar o processo de identificação do escritor com o Menino, em ‘Campo Geral’”.<sup>217</sup>

Em *Primeiras histórias* são muitos os contos que trazem crianças como personagens principais. O conto que abre o volume, “As margens da alegria”, apresenta ao leitor uma criança que está crescendo e descobrindo a vida, o mundo; uma criança que descobre o novo, a beleza, a dor e a alegria: o Menino. A grafia com maiúscula associada ao fato de se tratar de um substantivo comum, e não um nome próprio, como em geral se apresenta um personagem, parece conferir ao mesmo a qualidade de um arqui-representante das demais crianças que serão apresentadas no livro – e também em toda a obra do escritor, se levamos em conta o fato de que as características do ser criança migram de uma narrativa para outra em G. Rosa – e, sobretudo, indica a importância que o autor confere à infância.

Há ainda a Nhinhinha – especialíssima personagem de “A menina de lá”; as crianças-atores de “Pirlimpisquice”, o Menino que descobre o amor em “Nenhum, nenhuma”, o menino que surge de modo inesperado em “O espelho”; e, fechando o livro, em “Os cimos”, mais uma vez o Menino do primeiro conto.

Em “As margens da alegria”, o conto inicial de *Primeiras histórias*, o autor desenvolve a idéia de descoberta do mundo através da temática da viagem. Ele fala de um menino que viaja com os tios, de avião, para uma cidade que está sendo construída<sup>218</sup>. O seu deslocamento bem como a distância dos pais já sugerem, de início, uma situação de aprendizagem e conhecimento. A este aspecto alinhar-se-ão as descobertas, sobretudo da beleza (quando conhece o peru: *Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento.*) e da dor (ao descobrir que o peru fora morto – *Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam.* – e ao observar a cena de derrubada de uma grande árvore – *A árvore, de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara... e foi só o chofre: ruh... sobre o instante ela para lá se caiu, toda, toda. Trapeara tão bela.*).

Essa descoberta do mundo está, inevitável e intimamente, vinculada à descoberta de si mesmo, de outras possibilidades existenciais; numa palavra, vinculada ao crescimento. Já no primeiro parágrafo do conto o narrador observa: *Assim um crescer e*

---

<sup>217</sup> Ibid., p. 30.

<sup>218</sup> Uma clara referência à cidade de Brasília, especialmente pelo ano de publicação do livro (1962), que é próximo do período da construção da cidade, e, sobretudo, por diversas características locais que o narrador informa: o tipo de vegetação, as aves, a cor da terra, o lago que estava sendo criado, o sítio do Ipê.

*desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco. O Menino.*

Ora, *fugir para o espaço em branco* é uma clara referência a uma entrega ao desconhecido, ao novo. Mas leio a inserção da frase seguinte – *O Menino.* – imediatamente após o sintagma *espaço em branco* como uma indicação do autor de que o *espaço em branco* ao qual se refere é o próprio menino, a sua própria vida (vida a ser acrescida, enriquecida, “crescida”).

É evidente que uma outra leitura pode ser aqui realizada, a de que esse *espaço em branco* se refere à própria construção verbal, evidenciando o trabalho do escritor: o espaço como um equivalente da página em branco – ou à possibilidade da criação artística, de um modo geral.

Podem ser feitas algumas interpretações paralelas: *fugir para o espaço em branco* equivaleria a entregar-se à aventura da escrita, à aventura da leitura e à aventura do autoconhecimento e/ou do conhecimento do mundo (embora eu prefira, para o conto em questão, o primeiro – a aventura do autoconhecimento – pelos motivos que veremos ao comentarmos o conto “O espelho”). Acredito que, ao escrever um texto que sugere todas essas possibilidades interpretativas, o autor aponta para a experiência da escrita e a experiência da leitura (uma vez que experiências criativas) elas mesmas como experiências de autoconhecimento, de crescimento, de travessia. E que se realizam num nível de equivalência: não prevalece uma sobre a outra, mas a concomitância, a importância e a força de todas elas. O livro constitui-se, desta forma, como um acréscimo de experiência para o leitor.

Há algo, na organização de *Primeiras histórias*, que evidencia essa observação (de que o livro – tanto o volume em questão como os livros de modo geral – constitui-se como um acréscimo de experiência ao leitor). E este algo é precisamente o fato de que os contos primeiro e último do volume dizem respeito aos mesmos personagens e a uma mesma situação – a viagem que o Menino faz, junto com os Tios, à cidade que está sendo construída, assim como as descobertas da beleza e da dor. Mas não é só isto. Exatamente na metade da obra situa-se o conto denominado “O espelho” (ele é antecedido por dez narrativas e a ele seguem-se outras dez). É este conto que vai clarear e indicar a interpretação do primeiro e do último conto do volume, pois é em face dele – em face de “O espelho” – que um e outro conto se vêem e ampliam o seu sentido: o conto que abre o volume e o que o encerra não são mera repetição de uma *estória*; são, principalmente, a continuidade de um movimento de crescimento do Menino – e, junto

com ele, do leitor – face às novas situações de vida que se lhe apresentam. Mas não apenas “As margens da alegria” e “Os cimos” (o último conto) ver-se-ão refletidos nesse “espelho” que se instala no meio da obra, mas também todos os demais contos do livro, sobretudo os que são protagonizados por crianças. A localização do conto “O espelho” no volume e, claro, a sua temática – pois para Guimarães Rosa forma e conteúdo nunca estão dissociados (*As palavras têm canto e plumagem* <sup>219</sup>) – é o que permite que se pense na influência que essa narrativa exerce sobre os demais contos do volume.

“O espelho” fala do homem que, ao buscar sua verdadeira essência no espelho, vê um rosto de menino. É difícil apresentar esse conto, pois nele o acontecimento se dá num nível muito sutil, como o narrador adverte, já no primeiro parágrafo:

- Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. (...) Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.<sup>220</sup>

Aqui, assim como em *Grande sertão: veredas*, o narrador narra a sua experiência a um ouvinte que não se manifesta, que não se dá a conhecer para o leitor. E esse narrador dá ênfase a algo que vimos mostrando ser de grande relevância na obra de Guimarães Rosa: a atenção ao olhar, ao olhar que é sinônimo de profunda percepção, ao olhar que inaugura o mundo – e por isso a grande imagem que o representa é a do olhar da criança (como o Gabriel que abre o olho no filme *Janela da alma*).

A esse ouvinte – ou interlocutor silencioso e atento, supomos – o narrador dirige observações que considera da maior importância. E de fato assim as considera, pois logo no início de suas indagações sobre o que é um espelho e como ele “funciona”, observa, por exemplo, que as fotografias não nos dizem como somos realmente: “ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si  *muito* diferentes.” E, neste ponto, acrescenta o comentário que desejo aqui enfatizar: “Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes.” E, especialmente: “E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem (...)”.

---

<sup>219</sup> ROSA, João Guimarães. “São Marcos”. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 238.

<sup>220</sup> ROSA, “O espelho”. In: ROSA, *Primeiras histórias*, op. cit., p. 119.

O texto se desenrola com o narrador tentando combater os possíveis contra-argumentos de seu interlocutor. E desse modo vai acrescentando elementos à sua defesa sobre o nosso desconhecimento das coisas mais importantes, e, simultaneamente, expondo a sua busca – através da auto-observação no espelho – das coisas fundamentais.

É este um conto de caráter acentuadamente filosófico, *especulativo* – e, como mestre da linguagem e das imagens, onde poderia buscar Guimarães Rosa elemento concreto para desenvolvimento de tal temática senão no objeto *espelho*? (Mais uma vez, o autor opera com maestria na arte de fundir numa só expressão o que se costuma chamar de “forma” e “conteúdo”!). As frases que vão aparecendo em seguida poderiam estar fora do conto, como espécies de excertos que nos convidam à *reflexão* (e Guimarães Rosa não poderia fazer outra coisa ao colocar o seu leitor – e, ao mesmo tempo: o *narrador* não poderia fazer outra coisa ao colocar o seu ouvinte – diante de um *espelho*!). Tomemos alguns exemplos:

(...) se só usamos os [espelhos] planos (...) deve-se a que primeiro a humanidade mirou-se nas superfícies de água quieta, lagoas, lameiros, fontes (...);

Ou:

Sendo talvez meu medo a revivescência de impressões atávicas? O espelho inspirava receio supersticioso aos primitivos, aqueles povos com a idéia de que o reflexo de uma pessoa fosse a alma. Via de regra, sabe-o o senhor, é a superstição fecundo ponto de partida para a pesquisa. A alma do espelho – anote-a – esplêndida metáfora. Outros, aliás, identificavam a alma com a sombra do corpo; e não lhe terá escapado a polarização: luz – treva.

E há que se notar, neste ponto, que o autor indica, com todas as letras, que utiliza aqui o objeto espelho como uma metáfora que lhe parece, exatamente, “esplêndida”. Ou seja, o seu processo de criação vai sendo ele mesmo revelado enquanto conta sua *estória*. Sim, porque por mais *especulativo* que seja esse conto, ele não deixa de lado a sua condição de narrativa. Pois bem, e o que é narrado são os exercícios a que o narrador se propõe para se conhecer diante de um espelho, os sustos que toma e as descobertas que faz.

E o que esse “narrador-especulador” descobre, depois de inúmeras tentativas de se reconhecer e de muitos anos sem conseguir ter a sua visão no espelho, é, como já dissemos anteriormente, precisamente um rosto de menino, que, aliás, surge, em sua aparição inicial, como uma pequena luz:



Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo.

São coisas que se não devem entrever; pelo menos, além de um tanto. São outras coisas, conforme pude distinguir, muito mais tarde – por último – num espelho. Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava – já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria. E... Sim, vi a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E não era mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá?

Essa luzinha a que se refere o narrador de “O espelho” parece ter grande semelhança com a luzinha que se anunciara em “As margens da alegria”, quando o Menino avista o vagalume que vem tirá-lo da tristeza da morte do peru:

Trevava.

Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria.<sup>221</sup>

É a mesma luzinha que, em ambos os contos, “margeia a alegria”. E é essa luzinha que está, ainda, na síntese da última frase do último conto do livro, “Os cimos”, no qual o menino sofre novas dores, novas descobertas (mais uma vez num contexto de viagem) e cresce: “Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida.”

As crianças dos contos de *Primeiras estórias* são, todas, pares de Brejeirinha: algumas são crianças que viajam – e ao viajar **conhecem** o novo (o Menino de “As margens da alegria” e de “Os cimos”; o Menino de “Nenhum, nenhuma”), algumas são crianças que criam – e, nesse exercício, **realizam** algo novo (a Nhinhinha de “A menina de lá” e as crianças de “Pirlimpsiquice”).

Brejeirinha parece reunir os dois tipos, uma vez que **age criativamente** e, ao mesmo tempo, o objeto de sua criação é um viajante (e, simultaneamente, a embarcação<sup>222</sup>), que simboliza aquele que **vai em busca do conhecimento**.

Os Meninos – as crianças todas – em Guimarães Rosa são personagens que carregam coragem e sabedoria. É com eles que o leitor aprende. É com eles também que os demais personagens aprendem: em *Grande Sertão Veredas*, para tomar a grande obra do nosso autor, é com o Menino (que depois saberia ser Diadorim), na travessia do rio

---

<sup>221</sup> ROSA, “As margens da alegria”. In: ROSA, *Primeiras estórias*, op. cit., p. 55.

<sup>222</sup> É possível que esteja aqui inserida uma discussão sobre literatura: esta representa, a um só tempo, como a embarcação do conto, a viagem, ou seja, o deslocamento que faz o leitor, e o próprio meio que possibilita essa mesma viagem.

São Francisco, que Riobaldo, ainda criança, aprendera que o que se precisava ter na vida era coragem.

Brejeirinha aproveita as sobras mais desprezíveis que encontra no caminho entre a casa e o riachinho para compor (ou dar forma) a sua criação – o audaz navegante. Este é, a um só tempo, como já observei neste texto, marujo e embarcação ou: navegante e navio. Esta *composição* ela faz naturalmente, brincando mesmo.

A sua obra – que é a um só tempo forma formada e forma formante (conforme os conceitos de Pareyson) tem a característica peculiar de ser construída com a mais desprezível das sobras – o esterco de boi, que será ainda acrescido de outros pequenos e desprezíveis restos: folhas de bambu, raminhos, gravetos.

É com esta brincadeira que a personagem Brejeirinha transforma o que tem a sua disposição. É também deste modo que a criança, enquanto um ser que está conhecendo o mundo, transforma o seu ambiente (e também a sua percepção, a sua linguagem).

Sobretudo no mundo contemporâneo, em que os brinquedos que chegam prontos às mãos da criança e/ou realizam todas as suas “funções” sozinhos ganharam valor – econômico, social – e acessibilidade, é curioso observar o encanto que aquilo a que chamamos de sobra ainda provoca nas crianças.

A criança tem um modo de descobrir o mundo que se pode dizer metafórico. Ela tem a capacidade de transferir, com muita naturalidade, um aprendizado específico para as mais diferentes situações. E, quando aquilo que ela tem disponível não é suficiente para o seu desejo de brincar, de construir, ela inventa. Não é de outro modo que surge o jogo do faz-de-conta. Ele sempre entra em cena quando se esgotam as possibilidades conhecidas, fazendo surgir o novo, o inesperado – na visão dos adultos, ao menos –, o que se deseja. A criança age, naturalmente, de modo criativo sobre o mundo. Os objetos preferidos pelas crianças pequenas, para suas brincadeiras, são, em geral, aqueles menos parecidos com brinquedos de criança: as bacias, as latas vazias, os pedaços de pano, os legumes, as tampinhas de garrafa, as folhas secas, as sementinhas, os gravetos etc. As crianças não vêem neles bacias, latas, pedaços de pano etc, mas carrinhos, vaquinhas, bonecas e uma infinidade de seres que certamente desconhecemos e/ou não enxergamos mais.

Mais uma vez pode-se contar com a sensível contribuição do poeta Manoel de Barros para acrescer percepções à nossa visão acerca desse tema. O desenvolvimento que faz a respeito do assunto em questão é expresso em uma outra página tecida em

prosa poética de *Memórias inventadas – a infância*. E esse texto denomina-se, precisamente, “Sobre sucatas”, o qual transcrevo, abaixo, integralmente:

Isto porque a gente foi criada em lugar onde não tinha brinquedo fabricado. Isto porque a gente havia que fabricar os nossos brinquedos: eram boizinhos de osso, bolas de meia, automóveis de lata. Também a gente fazia de conta que sapo é boi de cela e viajava de sapo. Outra era ouvir nas conchas as origens do mundo. Estranhei muito quando, mais tarde, precisei de morar na cidade. Na cidade, um dia, contei para minha mãe que vira na Praça um homem montado no cavalo de pedra a mostrar uma faca comprida para o alto. Minha mãe corrigiu que não era uma faca, era uma espada. E que o homem era um herói da nossa história. Claro que eu não tinha educação de cidade para saber que herói era um homem sentado num cavalo de pedra. Eles eram pessoas antigas da história que algum dia defenderam a nossa Pátria. Para mim aqueles homens em cima da pedra eram sucata. Seriam sucata da história. Porque eu achava que uma vez no vento esses homens seriam como trastes, como qualquer pedaço de camisa nos ventos. Eu me lembrava dos espantalhos vestidos com as minhas camisas. O mundo era um pedaço complicado para o menino que viera da roça. Não vi nenhuma coisa mais bonita na cidade do que um passarinho. Vi que tudo que o homem fabrica vira sucata: bicicleta, avião, automóvel. Só o que não vira sucata é ave, árvore, rã, pedra. Até nave espacial vira sucata. Agora eu penso uma garça branca de brejo ser mais linda que uma nave espacial. Peço desculpas por cometer essa verdade.

Com este “texto-poema”, Manoel de Barros faz uma reverência à sucata. Ele a saúda, de modo muito particular, em sua obra dedicada às memórias de sua infância. E, deste modo, dá a ela um lugar muito especial. Um lugar muito especial não apenas em suas lembranças, mas também na relação que estabelece com o leitor ou com a criança de hoje. Apesar de se dizer da criança contemporânea que ela não mais constrói o seu próprio brinquedo, como era comum na vida das crianças de até muito pouco tempo atrás, ainda se pode observar uma expressão mais cheia de vida e entusiasmo quando essa criança que vive no tempo atual – que se caracteriza, entre outros aspectos, pela exacerbação do consumo e pela proliferação de brinquedos feitos em série e que praticamente não solicitam a participação da criança no contato que com eles estabelecem – tem a chance de brincar com algo que ela mesma constrói. Quando isso ocorre, a brincadeira se expande, o tempo da brincadeira se expande, uma vez que o brincar se inicia muito antes do brinquedo pronto: inicia-se já quando o olhar da criança se lança sobre um objeto qualquer e vê nele algo que extrapola ou que foge à sua função habitual. E adianta-se, o tempo da brincadeira, em direção à narração da história que muitas vezes acompanha essa mesma brincadeira; um narrar que surge como uma necessidade, uma vez que complementa o brincar, no sentido de que é preciso, muitas vezes – e em geral apenas para os adultos – explicar em que consiste essa invenção da criança com aquele objeto desviado do seu uso mais conhecido.

O filósofo Walter Benjamin também revela o seu apreço pelo tema. Numa obra em que reflete sobre a criança, o brinquedo e a educação, Benjamin tece um comentário que me parece esclarecedor e conclusivo sobre o assunto:

(...) crianças são particularmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do alfaiate ou do marceneiro. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas.<sup>223</sup>

No conto de Rosa analisado neste trabalho, encontramos o mais desprezível dos “produtos residuais” com um valor que supera qualquer outro, por assim dizer, “material de construção”.

É evidente que essa é uma construção intencional e deliberada do autor. E, para corroborar esta afirmação, conto com a contribuição do próprio prosador. Guimarães Rosa dedica uma de suas obras à exposição de sua concepção de criação. O nome que dá a essa obra é *Tutaméia*. Ora, “tutaméia” significa “baga, ninha, quase nada, nonada”, como ele mesmo explica no prefácio intitulado “Sobre a escova e a dúvida”<sup>224</sup>. Portanto, se a obra em que o grande prosador (e aqui não se pode deixar de notar uma ironia: Rosa é tão grande *prosador* porque ao contar histórias – ou estórias, como ele prefere –, imprime a elas intensa *poesia*) apresenta a sua concepção de arte leva o nome de *Tutaméia* e “tutaméia” tem o significado que acabamos de ver, ou seja, coisa desprezível, insignificância, ninharia, podemos inferir que, na concepção roseana, as insignificâncias são materiais para a criação; ou, dito de outro modo, o autor de *Primeiras estórias* eleva à categoria de obra de arte as ninharias, as insignificâncias.

O material com que Brejeirinha cria é “tutaméia”. Ou seja, aquele esterco com que a menina constrói o *aldaz* navegante é um “nonada” que contém um enorme potencial criativo (aliás, “nonada” é o termo com que J. G. Rosa inicia o romance *Grande sertão: veredas*, utilizado pelo narrador para sugerir que vai ser contada uma história sem grande importância, mas que acaba por se revelar uma complexa, densa e surpreendente narrativa; uma narrativa, enfim, intensamente criativa).

Assim, ao utilizar, em “Partida do audaz navegante”, o excremento como a matéria-prima básica para a criação, o autor parece querer lembrar-nos da permanente

---

<sup>223</sup> BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002, pp. 103-4.

<sup>224</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras estórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, 5ª ed., p. 166.

possibilidade criativa do homem, independente dos meios – ou materiais – que estejam à sua disposição.

## **CONCLUSÃO: *E de tudo miúdo eu dava de comer à minha alegria.***

Um dos fatores que torna significativa a arte realizada com as sobras é que ela carrega consigo uma história, narrada na própria obra que se constrói. Ou, dito de outro modo: a história dos elementos que compõem a obra se manifesta ou se reconstitui na própria obra. Cada elemento – caco, lixo, refugo, natureza destruída, palavra em desuso – que compõe essa obra nova conta de onde veio, conta como era antes de ser o que é agora, como foi destruído ou como se tornou lixo. E o faz no próprio caráter de ser componente ou partícipe dessa nova realização (em Krajcberg, esse aspecto é particularmente marcante). Nesse sentido, essa obra nova se liga ao passado, e, ao fazê-lo, recompõe não somente os caquinhos que a ela deram origem, mas também o rosto desse homem que a concretiza. E, num tempo em que predomina uma cultura do descartável, num tempo em que para usar responsabilmente os recursos naturais é preciso que sejam realizadas fortes campanhas, num tempo em que – para repetir mais uma vez a metáfora do personagem Faber, de *Fahrenheit 451* – “achamos que podemos viver de flores e fogos de artifício”, recuperar o rosto do homem que constrói com as sobras é recuperar o rosto de todos nós, é recuperar a possibilidade de um resgate do que há de humanidade no próprio homem. E essa recuperação, hoje, guarda íntima relação com a educação da sensibilidade, a qual será mais significativa se der atenção ao lixo, ao caco, ao aparentemente insignificante – no sentido mais amplo em que se pode tomar e pensar esses termos. Os cacos, os restos serão cada vez mais “insumos” os mais valiosos para a criação.

O que reúne os caquinhos que vimos olhando ao longo desse trabalho e confere sentido a essa *re-união* é a poesia. Na acepção proposta por Aristóteles, a poesia (*póiesis*) abrange a totalidade das artes imitativas, como a Pintura, a Escultura, a Poesia e a Música. Assim, o termo *poesia* vai muito além do que ordinariamente costuma designar.<sup>225</sup> Neste texto, utilizo o termo nesta acepção mais ampla, que abrange diversas manifestações artísticas. Mas utilizo-o também (como se verá a partir

---

<sup>225</sup> Cf. NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1999, p. 20.

da contribuição de Edgar Morin), como um modo de estar no mundo, que, sem desconsiderar a noção de uma forma expressiva ligada à palavra (cuja característica reside na presença do verso), mas, antes, precisamente pela possibilidade que esta noção ligada à palavra oferece, extrapola-a e alcança dimensões e espaços outros. Essas noções não são excludentes, elas têm pontos de contato, intersecções, entrelaçamentos, os quais se manifestam nessa tentativa de elucidar o sentido do poético da arte construída com as sobras.

A poesia está nas esculturas de madeira calcinada de Krajcberg, na floreira feita com sucata de Bispo do Rosário, nas paredes de cacos da casa do S. Gabriel, nos banquinhos de Marcos Chaves, nas palavras em desuso de Manoel de Barros, no navegante-embarcação construído por Brejeirinha com o cocô encontrado no pasto.

A poesia está, sobretudo, no modo como cada um desses artistas reorganiza para si um mundo que se lhes apresenta caótico, que muito se afastou da sensibilidade e do amor. Assim, o termo também pode estar vinculado a um modo de estar no mundo. Eu poderia afirmar, com Edgar Morin:

Reconhecemos a poesia não apenas como um modo de expressão literária, mas como um estado segundo do ser que advém da participação, do fervor, da admiração, da comunhão, da embriaguez, da exaltação e, obviamente, do amor, que contém em si todas as expressões desse estado segundo.<sup>226</sup>

Morin afirma que poesia e prosa constituem “o tecido da nossa vida”<sup>227</sup>:

Qualquer que seja a cultura, o ser humano produz duas linguagens a partir de sua língua: uma, racional, empírica, prática, técnica; outra, simbólica, mítica, mágica. A primeira tende a precisar, denotar, definir, apóia-se sobre a lógica e ensaia objetivar o que ela mesma expressa. A segunda utiliza mais a conotação, a analogia, a metáfora, ou seja, esse halo de significações que circunda cada palavra, cada enunciado e que ensaia traduzir a verdade da subjetividade. Essas duas linguagens podem ser

---

<sup>226</sup> MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Trad. Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, p. 9.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 36.

justapostas ou misturadas, podem ser separadas, opostas, e a cada uma delas correspondem dois estados. O primeiro, também chamado de prosaico, no qual nos esforçamos por perceber, raciocinar, e que é o estado que cobre uma grande parte de nossa vida cotidiana. O segundo estado, que se pode justamente chamar de “estado segundo”, é o estado poético.<sup>228</sup>

Ao tecer uma reflexão sobre a fonte da poesia, o pensador francês observa que

nas sociedades arcaicas (...) havia uma relação estreita entre esses dois estados, que se encontravam entrelaçados. Na vida cotidiana, o trabalho era acompanhado por cantos e ritmos, e enquanto preparava-se a farinha dos pilões, cantava-se ou utilizava-se esses mesmos ritmos.<sup>229</sup>

Essa relação, segundo Morin, se perdeu: “Em nossas sociedades contemporâneas ocidentais operou-se uma disjunção entre os estados da prosa e da poesia.”<sup>230</sup> O pensador observa que

Houve duas rupturas. A primeira ocorreu a partir da Renascença, quando se desenvolveu uma poesia cada vez mais profana. Ocorreu, igualmente, a partir do século XVII, uma outra dissociação entre uma cultura dita científica e técnica e uma cultura humanista, literária, incluindo a poesia. Foi a partir dessas duas dissociações que a poesia autonomizou-se e tornou-se estritamente poesia. Separou-se da ciência, da técnica e, evidentemente, separou-se da prosa.<sup>231</sup>

Mas Morin localiza, em contraponto à inferiorização da poesia na nossa cultura ocidental, o que ele chama de “duas revoltas históricas da poesia”:

---

<sup>228</sup> Ibid., pp. 35-6.

<sup>229</sup> Ibid., p. 37.

<sup>230</sup> Id.

<sup>231</sup> Id.



A primeira foi a do romantismo, principalmente o de origem alemã. Representou a revolta contra a invasão da prosaidade, do mundo utilitário, do mundo burguês, que se desenvolveu no início do século XIX.

A segunda revolta foi a do surrealismo, cuja ocorrência pode ser situada no início do século XX. O surrealismo representou a recusa da poesia em se deixar reduzir ao poema, quer dizer, a uma pura e simples expressão literária. Não se trata de uma negação ao poema (...); mas a idéia surrealista é a de que a poesia extrai sua fonte da vida, com seus sonhos e acasos. (...) Em resumo, a primeira mensagem surrealista foi desprosaizar a vida cotidiana, reintroduzir a poesia na vida.<sup>232</sup>

A obra *Amor, poesia, sabedoria*, em que discorre sobre os temas que dão título ao volume e sobre a relação entre eles, é escrita por Morin no final do século XX, e é nesse contexto de final de século e de milênio que ele indaga acerca de qual é a situação da poesia. O autor acredita (numa reflexão que se aproxima da de Félix Guattari em *As três ecologias*, conforme será visto mais adiante) que houve

uma grande expansão da hiperprosa, que se articula à expansão de um modo de vida monetarizado, cronometrado, parcelarizado, compartimentado, atomizado e de um modo de pensamento no qual os especialistas consideram-se competentes para todos os problemas, igualmente ligados à expansão econômico-tecnoburocrática<sup>233</sup>.

Morin entende, diante desse quadro, “que esta invasão da hiperprosa cria a necessidade de uma hiperpoesia.”<sup>234</sup> E, neste ponto, lança uma pergunta que me parece fundamental: “Onde se encontra a poesia hoje?”<sup>235</sup>

Na sua tentativa de responder a essa questão, encontramos um comentário que contribui para situar e compreender tanto a personagem Brejeirinha, como os artistas aqui citados que compõem sua obra com um material rejeitado – rejeitado porque qualquer observador que não tivesse o olhar sensível do artista poderia dizer diante desses objetos: “isto eu não quero, não me serve”; Brejeirinha, Krajcberg,

---

<sup>232</sup> Ibid., pp. 38-9.

<sup>233</sup> Ibid., p. 40.

<sup>234</sup> Id.

<sup>235</sup> Ibid., p. 43.

Manoel de Barros, Marcos Chaves, Bispo do Rosário e S. Gabriel dizem: “Isto é tudo o que eu quero” (ou poderiam ainda, acredito, fazer coro com os compositores Cazuza e Frejat: *raspas e restos me interessam*). Diz Morin:

Na poesia e em outros domínios adquirimos a idéia de que não existe vanguarda, no sentido de que a vanguarda traz algo melhor do que aquilo que havia antes. Talvez a idéia pós-moderna consista em afirmar que o novo não é necessariamente o melhor. Fabricar o novo pelo novo é estéril. O problema não reside na produção sistemática do novo. **A verdadeira novidade nasce sempre de uma volta às origens.**<sup>236</sup>

Idéia semelhante defendia também o escritor João Guimarães Rosa. Assim como Manoel de Barros (que, aliás, é um poeta que traz em sua obra uma forte influência de Guimarães Rosa e, mais que isso, assume, em certos momentos, uma clara referência – e reverência, claro – à obra do prosador mineiro, como no poema intitulado, precisamente, “Tributo a J. G. Rosa”<sup>237</sup>), o autor de *Primeiras estórias* busca *na* linguagem e *pela* linguagem uma volta às origens. Em longa entrevista ao crítico literário alemão Günter Lorenz, o escritor desenvolve a sua concepção a esse respeito. Rosa afirma, antes de tudo: “como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário para ela ser novamente vida.”<sup>238</sup> Na concepção roseana, linguagem e vida são uma coisa só.<sup>239</sup> E o autor acredita que o homem, “meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo.”<sup>240</sup> Rosa, que afirmara que o seu método “implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original”<sup>241</sup> (como vimos, ao tratar, na primeira parte deste trabalho, da escritura de Manoel de Barros), esclarece: “por isso (...) eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que não são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma

---

<sup>236</sup> Id. (grifo meu).

<sup>237</sup> In: BARROS, *Tratado geral...*, op. cit., p. 23.

<sup>238</sup> ROSA, João Guimarães. In: LORENZ, op. cit., p. 340.

<sup>239</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. In: LORENZ, op. cit., p. 339.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>241</sup> *Id.*, p. 338.

grande sabedoria lingüística.”<sup>242</sup> E é no seu sentido mais remoto que a palavra recupera – ou revela – a sua poesia e a sua verdade. Afirma João Guimarães Rosa: “o material lingüístico existente e comum ainda basta para folhetos de propaganda e discursos políticos, mas não para a poesia, nem para pronunciar verdades humanas. Hoje, um dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica. Cada palavra é, segundo sua essência, um poema.”<sup>243</sup>

Assim, retomo o pensamento de Morin, que, a respeito da poesia, conclui:

O objetivo que permanece fundamental na poesia é o de nos colocar num estado segundo, ou, mais precisamente, fazer com que esse estado segundo converta-se num estado primeiro. O fim da poesia é o de nos colocar em estado poético.<sup>244</sup>

No ensaio “O enigma da poesia”<sup>245</sup>, o escritor Jorge Luis Borges tece algumas considerações que interessam aqui e que se aproximam da visão de Morin sobre o tema em questão. Ao comentar a sua permanente busca pela beleza em toda a sua vida de leitor, Borges, ao contrário do que se poderia supor, não tece elogios aos livros como objetos, mas afirma que estes “são somente ocasiões para a poesia”<sup>246</sup>. Ou, numa pequena variação, afirma que considera um livro “uma ocasião para a beleza”.<sup>247</sup> Idéia que também é encontrada no ensaio *O livro*, onde afirma: “Os livros não me interessam fisicamente (...), mas, sim, as diversas valorações que deles se têm feito.”<sup>248</sup> Ou ainda:

Pegar um livro e abri-lo guarda a possibilidade do fato estético. (...) Que é um livro se não o abrimos? É simplesmente um cubo de papel e couro, com folhas. Mas, se o lemos, acontece uma coisa rara: creio que ele muda a cada instante.<sup>249</sup>

---

<sup>242</sup> Id.

<sup>243</sup> Ibid., p. 346.

<sup>244</sup> MORIN, op. cit., p. 43.

<sup>245</sup> In: BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Org. Calin-Andrei Mihailescu; Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000

<sup>246</sup> BORGES, op. cit., p. 11.

<sup>247</sup> Ibid., p. 19.

<sup>248</sup> In: BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1996, p. 5.

<sup>249</sup> BORGES, *Cinco...*, op. cit., p. 11.

O autor estabelece uma relação muito íntima e indissociável entre a vida e a poesia, e as suas palavras na introdução de uma palestra cujo tema era exatamente a poesia evidenciam o seu pensamento a respeito:

Sempre que folheava livros de estética, tinha a desconfortável sensação de estar lendo as obras de astrônomos que nunca contemplavam as estrelas. Quero dizer, eles escreviam sobre poesia como se a poesia fosse uma tarefa, e não o que é em realidade: uma paixão e um prazer. Por exemplo, li com grande respeito o livro sobre estética de Benedito Croce, em que aprendi que poesia e linguagem são uma “expressão”. Ora, se pensamos na expressão de algo, tornamos a cair no velho problema de forma e conteúdo; e se pensamos sobre a expressão de nada em particular, isso de fato não nos rende nada. Assim, respeitosamente recebemos essa definição e passamos adiante. Passamos à poesia. Passamos à vida. E a vida, tenho certeza, é feita de poesia. A poesia não é alheia – a poesia, como veremos, está logo ali, à espreita. Pode saltar sobre nós a qualquer instante.<sup>250</sup>

E, mais adiante, reafirma:

(...) o que é um livro em si mesmo? Um livro é um objeto físico num mundo de objetos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então aparece o leitor certo, e as palavras – ou antes, a poesia por trás das palavras, pois as próprias palavras são meros símbolos – saltam para a vida, e temos uma ressurreição da palavra.<sup>251</sup>

Ao discutir a definição de poesia, Borges provoca, com humor, o seu ouvinte/leitor:

(...) gostaria de dizer que cometemos um erro bastante comum ao pensar que ignoramos algo por sermos incapazes de defini-lo. (...) se preciso definir poesia, e se me sinto um tanto hesitante, se não tenho muita certeza, digo algo como: “Poesia é a expressão do belo por meio de palavras habilmente entretecidas.” Essa definição pode

---

<sup>250</sup> BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício...*, op. cit., p. 11.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 12.

ser boa o suficiente para um dicionário ou um manual, mas todos sentimos ser bastante frágil. Existe algo muito mais importante – algo que pode nos encorajar a seguir adiante e não somente treinar a mão escrevendo poesia, mas desfrutá-la e sentir que sabemos tudo a seu respeito.

Isso é o que *sabemos* ser a poesia. Sabemos tão bem que não podemos defini-la em outras palavras, tal como não podemos definir o gosto do café, a cor vermelha ou amarela nem o significado da raiva, do amor, do ódio, do pôr-do-sol ou do nosso amor pela pátria. Essas coisas estão tão entranhadas em nós que só podem ser expressas por aqueles símbolos comuns que partilhamos. Por que precisaríamos então de outras palavras?<sup>252</sup>

E completa:

(...) não é necessário que se preocupem muito com Homero nem com poetas anglo-saxões nem com Rossetti. Porque todos sabem onde encontrar poesia. E quando ela chega, sente-se seu toque, aquela comichão própria da poesia.<sup>253</sup>

Há uma outra contribuição a essa discussão que me parece também muito valiosa. Trata-se da análise desenvolvida pelo professor e filósofo Manuel Antônio de Castro, em uma aula inaugural num curso de Letras<sup>254</sup>, a respeito do fragmento 50 de Heráclito – “Auscultando não a mim, mas ao Logos, é sábio dizer-com: tudo é um.”

Nessa análise, Manuel de Castro dá ênfase à idéia de que a linguagem é o nosso maior bem e observa o quanto perdemos ao vermos dissociada a poesia da linguagem. O autor desenvolve uma reflexão na qual expõe a sua perplexidade em face da eliminação da noção de ação no conceito de *póiesis*:

(...) no grego o agir da linguagem ligado aos deuses é *eiro* e *Hermes*, mas a linguagem como tal, no sentido de propôr, pôr estendido e reunir é o *logos* de *legein*, como nos diz explicitamente Heráclito no fragmento que nos serve de reflexão sobre a linguagem. E ele jamais indica ação. A metafísica e a gramática invertem tudo. O *logos* passa a ser o verbo, o sujeito e o ser (platônico) e o *ser/physics* se torna simples, banal

---

<sup>252</sup> Ibid., pp. 26-7.

<sup>253</sup> Ibid., p. 27.

<sup>254</sup> Cf. <http://travessiapoetica.blogspot.com/2007> (“Aula inaugural”, UFRJ, 2º semestre de 2004, postado em 14/06/2006).

verbo de ligação, ou seja, tornou-se o verbo de ligação da gramática que nada mais tem de ontológico. (...) O que se perdeu com a metafísica e a gramática? Esqueceu-se e silenciou-se a *póiesis* como essência do agir, agora atribuída ao sujeito metafísico e gramatical. (...) A linguagem como ausculta não existe mais e nem mais existe sabedoria fundada no “tudo é um”. (...) O real e o verdadeiro passam a ser determinados pela ciência representativa e experimental. O homem como sujeito racional constrói o real e o homem, onde só há lugar para conhecimentos científicos, e a sabedoria se torna algo muito raro.<sup>255</sup>

O autor defende, num sentido que me parece próximo ao pensamento-criação<sup>256</sup> de Guimarães Rosa, que:

(...) É preciso aprender gramática para ultrapassá-la e ficar sempre atento às obras inovadoras. A linguagem pressupõe o domínio da língua viva e não abstrata. É necessário inaugurar com Heráclito a questão ontológica do ser, onde voltar ao passado é sinalizar o futuro.<sup>257</sup>

A sua preocupação é com a dificuldade de sairmos de uma situação de mero acúmulo de conhecimento para um sistema em que se desenvolva a sabedoria do ser.

Manuel Antônio de Castro explica aos seus alunos-ouvintes que “a linguagem é nosso maior bem” no sentido da “identidade e da diferença em relação ao que cada um é, ao ser de cada um, ao ser dos seres.” E continua:

A linguagem é nosso maior bem porque é *ethos*. Ethos é morada, Casa do Ser: nosso maior bem.

Conjugar um verbo é, pois, conjugar identidades e diferenças. Até porque o verbo é o dizer da *physis/ser*.

Só porque a linguagem é tempo/ser é que ela pode ser estudada e usada como conhecimento e informação, ou seja, instrumentalmente. Mas aí já se esqueceu o que ela é essencialmente. E na medida que a linguagem é ser e somos a linguagem, se a

---

<sup>255</sup> <http://travessiapoetica.blogspot.com/2007> (“Aula inaugural”, UFRJ, 2º semestre de 2004)

<sup>256</sup> Uso essa expressão numa tentativa de exprimir a fusão entre criação e teoria (ou reflexão sobre o processo criativo) que é uma marca da obra roseana.

<sup>257</sup> <http://travessiapoetica.blogspot.com/2007> (“Aula inaugural”, UFRJ, 2º semestre de 2004)

usamos apenas como comunicação instrumental e não ontológica, estamos fazendo de nós instrumentos, transformando nossas relações, nossas ações, nosso ser, nossa identidade em instrumentos-objetos disponíveis em que se transformou nossa realidade virtual-representacional. **Escutar e obedecer à linguagem ontológica é a condição para construirmos um real e um ser humano poéticos.**<sup>258</sup>

Segundo o autor,

A *póiesis* tem um estranho caminho no Ocidente, porque ela foi esquecida e silenciada pela metafísica. Por isso a teoria literária e a estética bem como a poética aristotélica não falam de e a partir da *póiesis*. Falam a fala da metafísica e, por isso, é uma fala da ciência sobre a *póiesis*.<sup>259</sup>

E a pergunta que lança e para a qual desenvolve uma resposta à qual vale a pena prestarmos atenção é: “Onde está o estranho e contraditório?” E o filósofo adverte, desenvolvendo a questão:

É que *póiesis* nunca, jamais significou expressão lingüística, não é uma expressão da língua. (...) Isso é um equívoco desastroso. *Póiesis* diz essência do agir como *ethos* ligado à *physis/ser*, é o pro-duzir e desvelar da *physis/ser* enquanto se vela. Quem nos diz isso? Platão, e no diálogo *O banquete*, cuja temática é o amor. “Todo deixar viger o que passa e procede do não vigente para a vigência é *póiesis*, é pro-dução.” (205b). Por isso afirma Heidegger: “Também a *physis*, o surgir e elevar-se por si mesmo, é uma pro-dução, é *póiesis*. A *physis* é até a máxima *póiesis*” (...) Ao traduzirem para o latim o tratado de Aristóteles sobre as obras poéticas *Peri poietikés technés*, ocorreu o seguinte: esqueceram que o principal e decisivo, conforme Platão já o afirmara em *O banquete*, é a *póiesis*. E optaram pela *techné*, pelo conhecimento, ao traduzirem-na como *ars, artis*. Vejam a ironia, o Ocidente estuda a arte, num tratado de poética, como *techné* e não como *póiesis*. (...) Os conceitos da teoria literária e da estética são abstrações que nada têm a ver com o vigor da *póiesis* em cada obra poética, só com a *techné* sem *ethos*.<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> Id.

<sup>259</sup> Id.

<sup>260</sup> Id.

É nesse ponto que o filósofo Luigi Pareyson oferece uma grande contribuição: Pareyson reconhece que na Antigüidade prevaleceu a concepção da arte como técnica, como um fazer em que o aspecto acentuado era o executivo. E ele de fato insiste que a arte contém o aspecto produtivo, realizativo, executivo; que a arte é um “fazer”. Mas adverte que “o simples ‘fazer’ não basta para definir sua essência.”<sup>261</sup> A realização na arte está associada a um aspecto inventivo. O ‘fazer’ no âmbito do artístico “é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irrepetível.”<sup>262</sup> Pareyson, como já observei na introdução desse trabalho, concorda com o fato de que a arte carrega consigo características do *fazer*, do *conhecer* ou do *expressar* (definições tradicionais para a atividade artística); mas insiste no aspecto *formativo* da arte, que diz respeito ao fato de a arte ser um fazer não puramente técnico, mas um fazer que ganha forma e que se descobre enquanto faz; um fazer que é, sobretudo, inventivo e livre. Inventivo e livre porque cria objetos radicalmente novos, que a configuram como “incremento da realidade”<sup>263</sup>, mas também porque descobrem a sua forma e as suas regras no próprio fazer.

O questionamento do professor Manuel Antônio de Castro, acredito, tem relação com essa proposição de Pareyson. E é dando continuidade à reflexão que vinha desenvolvendo que o professor, com sabedoria e perplexidade, lança a questão: “Mas para que *techné* sem *póiesis* e sem *ethos*? Para que conhecimento sem sabedoria? Para que fala sem linguagem e ausculta, como há dois mil e seiscentos anos nos fala o apelo de Heráclito?”

É interessante observar que é precisamente com o tema da sabedoria que Edgar Morin encerra o seu ciclo de palestras apresentadas no livro *Amor, poesia, sabedoria*. Sobre esse tema, afirma: “creio que as grandes linhas da sabedoria se encontram na vontade de assumir as dialógicas humanas, que podem ser resumidas na dialógica *sapiens-demens* e na dialógica prosa-poesia.”<sup>264</sup>

---

<sup>261</sup> PAREYSON, *Os problemas...*, op. cit., p. 25.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>264</sup> MORIN, op. cit., p. 66.



Por fim, ainda a respeito da poesia, é indispensável considerar a contribuição do filósofo Eudoro de Sousa (1911-1987). Eudoro considera a poesia o “denominador comum de todas as artes *in specie*”.<sup>265</sup>

(e aqui se apóia, certamente, no pensamento de Aristóteles). Nesse sentido, aquilo que ele chama de a essência da poesia é o que “faz que uma obra pictórica, musical ou arquitetônica sejam obras de arte.”<sup>266</sup> O filósofo acredita que o vocábulo *poesia* “reúne os imprescindíveis sufragios para ser eleito como designação de uma *súmula* da arte”.<sup>267</sup> Assim, para Eudoro, buscar a essência de uma obra de arte equivale a buscar a sua poesia.

Creio que não é por outro motivo que se pôde, neste trabalho, aproximar as obras de diferentes artistas e de uma personagem *poetista*, como sabiamente a pequena Brejeirinha é definida por seu criador. Na obra de artistas plásticos e de poetas há verdadeiramente um princípio comum, a poesia, como definida por Eudoro de Sousa. Se se admite que J. G. Rosa compartilhava dessa mesma concepção, fica fácil compreender a criação do vocábulo *poetista*, que sugere, precisamente por aliar os vocábulos *poeta* e *artista* (como já se observou em outro momento desse texto, mas que agora enfoco com mais uma nuance), que Brejeirinha concentra em si mesma aquela característica da poesia que a reconhece como “denominador comum de todas as artes”. De fato, Rosa não acreditava no valor da poesia construída de modo convencional, isto é, na poesia que se refere exclusivamente ao trabalho com o verso, com uma forma específica da expressão lingüística. Em entrevista a Günter Lorenz, afirmara: “descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira.”<sup>268</sup>

A esse aspecto, vale acrescentar uma outra reflexão do filósofo e professor Eudoro de Sousa. Diz respeito ao chamado “prazer estético”, para o qual o filósofo propõe, com simplicidade, uma definição:

---

<sup>265</sup> SOUSA, Eudoro de. “Arte e escatologia”. In: SOUSA, Eudoro de. *Dioniso em Creta*. São Paulo: Duas cidades, 1973, p.165.

<sup>266</sup> Ibid.

<sup>267</sup> Ibid.

<sup>268</sup> In: LORENZ, Günter. Op. cit., p.326.

seria apenas o nome que, à falta de melhor, se dá a certa convulsão de sentimentos e emoções, sinal do nosso encontro com uma realidade *sui generis*, que, na obra de arte se procurou definir como beleza estética.<sup>269</sup>

Ao comentar este aspecto da arte, Eudoro nos apresenta, com delicadeza e sabedoria, uma reflexão acerca daquela essência mesma da poesia:

Não sendo necessariamente tempestuosa e avassaladora e podendo consistir apenas em uma suavíssima “diferença na alma”, a tal convulsão de sentimentos e emoções, a que se tem dado o nome de “prazer estético”, seria, pois, o indício de que, frente à poesia – entrevista ela somente –, de súbito o mundo se dividiu em dois: para aquém está o reino da banalidade, para além, o da excepcionalidade; para cá da obra de arte, reside o que naturalmente *aparece como sendo o que parece*; para lá, no mundo que ela nos deixa adivinhar, está o que sobrenaturalmente sugere outra ordem de ser, - o *que nos aparece como sendo mais do que parece*.<sup>270</sup>

A pergunta que segue à questão acima desenvolvida é: “Que nos aparece, afinal, através da poesia, que é mais do que parece?”<sup>271</sup>

E o filósofo, após tecer algumas considerações acerca da *imitação* e da evolução histórica desse conceito, conclui: “O que através da poesia nos aparece como sendo mais do que parece, é a própria originalidade do que aparece.”<sup>272</sup>

Eudoro de Sousa refere-se à originalidade

nos dois sentidos do termo: no sentido comum, em que se diz que tal coisa não tem igual ou não se assemelha a outra, e no sentido mais ligado ao étimo, em que se diz que tal coisa mostra ou revela, em si mesma, a sua própria origem ou natureza.<sup>273</sup>

A arte que nasce das sobras é uma arte original – nos dois sentidos, tais quais esclarecidos por Eudoro de Sousa (e também, como vimos, por Jorge Luis Borges, que

---

<sup>269</sup> SOUSA, Eudoro de. Op. cit., p.168.

<sup>270</sup> Id.

<sup>271</sup> Id.

<sup>272</sup> Ibid., p. 171.

<sup>273</sup> Ibid., pp. 173-4.

afirma que a poesia “trata de levar a linguagem de volta às fontes”<sup>274</sup>; por Manoel de Barros, que busca o “criaçamento” das palavras e defende, alegoricamente, a aproximação da poesia e da arqueologia; e por Guimarães Rosa, que afirma que o seu método procura reduzir a palavra a seu sentido original).

No primeiro sentido, o de não ter semelhança com qualquer outra coisa, encontra-se um argumento que vale para a criação com as sobras: não pode ser repetida uma obra que se constrói com um material sobre o qual o artista não tem um controle prévio; uma obra realizada e pensada com o que se coloca, generosa e desinteressadamente, à disposição do artista.

No segundo sentido, o ligado ao étimo, a obra construída com as sobras é original porque revela – geralmente, com toda transparência – a sua origem, ou seja, a sua natureza de traste, de lixo, de abandono (num sentido mais amplo, ela coincide com aquela concepção de uma seita italiana da Idade Média que acreditava que o mundo teve sua origem na putrefação<sup>275</sup>).

Aquilo a que proponho chamar de uma “poética das sobras” guarda relação não somente com um projeto vanguardista – que já vem de longa data; em particular, a que de hoje mais se aproxima: o surrealismo – de utilizar materiais pouco comuns para a criação artística; guarda relação, ainda, com uma impossibilidade, ligada à própria sobrevivência da vida no planeta, de geração indefinida e incontrolada de novos materiais para o consumo e, conseqüentemente, para a produção artística. Assim, ao lado das categorias do belo, do mistério e do símbolo, como propõe Eudoro de Sousa ao definir a constituição da poesia<sup>276</sup>, entra em questão ainda uma abordagem ética da criação artística (que, na verdade, não está de modo algum afastada do gesto ou ato criador, como já vimos, mas a estou enfatizando em face da característica de resto, de sobra ou mesmo de lixo do tema em questão). Uma abordagem ética que possui dois aspectos: o que diz respeito à construção da obra (seu material, seus elementos constituintes) e o que se vincula à temática da obra –

---

<sup>274</sup> BORGES, *Esse ofício do verso*, op. cit., p. 86.

<sup>275</sup> Cf. GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Trad. Maria Betânia Amoroso; trad. dos poemas José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>276</sup> Cf. SOUSA, Eudoro. Op. cit., p. 172.

embora esta última não mais seja possível sem que se leve em conta a primeira (ou seja, qualquer que seja o tema proposto, a temática da utilização das sobras e o que ela significa são aspectos que já estarão embutidos nesta obra construída com as sobras).

Deste modo, o criador e o catador figuram juntos, ganham um mesmo estatuto; são, na verdade, na perspectiva para a qual estamos apontando, um único ser. O filme *Os catadores e eu*<sup>277</sup>, da francesa Agnès Varda, confirma, creio, essa idéia:

O filme é um olhar sobre a persistência na sociedade contemporânea dos respigadores, aqueles que vivem da recuperação de coisas (detritos, sobras) que os outros não querem ou deixam para trás. A catadora, nesse sentido, é a própria Agnès Varda, que (...) se assume como “recuperadora” de imagens que os outros não querem ver nem fazer e acabam deixando para trás.<sup>278</sup>

A diretora aborda com beleza – e leveza – o tema. E a relação que faz em sua obra entre a arte e o desperdício, ou entre a arte e os dejetos é dada logo no início do filme com a apresentação de uma tela de Millet (1814-1875), *Les glaneuses* (1857)<sup>279</sup>, que congrega e ao mesmo tempo deflagra as reflexões da cineasta tão atenta ao mundo em que vive. Ao introduzir o espectador no mundo dos dejetos e das sucatas com uma referência a uma obra de arte consagrada, ainda que o tema dessa mesma obra sejam os próprios *glaneurs* (pessoas às quais era permitido formalmente o recolhimento das sobras das plantações depois que a colheita das melhores frutas e/ou legumes já havia sido feita pelos agricultores), Varda parece propor, de imediato, uma reavaliação da nossa relação com as sobras, uma reavaliação que aponta para o aspecto criativo dessa relação.

A arregimentação das sobras em favor de uma nova possibilidade – ambiental, existencial, criativa, material, simbólica – aponta para a constituição de “outros

---

<sup>277</sup> No original: *Les glaneurs et la glaneuse*. Direção de Agnès Varda. França, 2000.

<sup>278</sup> “Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar” (Catálogo da mostra do Centro Cultural Banco do Brasil), 2006, p. 117.

<sup>279</sup> Óleo sobre tela, 83X111cm. Paris, Musée d’Orsay.

devires”, para o surgimento de pequenas fissuras na organização do tecido social, para o tão propalado “estranhamento” com que a arte frequentemente nos interpela.

As sobras – todas elas – nos interpelam, mais precisamente, porque as recusamos: não queremos vê-las, não queremos tocá-las, não queremos cheirá-las, não queremos, enfim, saber de sua existência (As sobras? Que fiquem do lado de fora de nossas casas, os vizinhos que tropeçam nelas! E esses vizinhos podem ser: os vizinhos mesmos, os loucos, os pobres, os pobres e loucos, os garis, os catadores, as ruas, o outro país, o ar, a água, as matas, o planeta.).

Dar atenção às sobras – tarefa hoje de ambientalistas e de poetas, de filósofos e de líderes religiosos, de crianças e de artistas. Segundo Félix Guattari, que propõe o conceito de *ecosofia* – “uma articulação entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana)” –,

não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais. Essa revolução deverá concernir, portanto, não só às relações de forças visíveis em grande escala mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo.<sup>280</sup>

Olhar para os caquinhos, para os dejetos, para o lixo faz parte dessa revolução de que fala Guattari. As obras desses artistas e poetas que tematizam ou que constroem com as sobras constituem já esses “outros possíveis”.

Para finalizar, quero lembrar, ainda, de mais um aspecto relativo às questões aqui tratadas. Diz respeito à alegria. Os artistas aqui apresentados e reunidos no que estou chamando de *canteiro de obras* trazem, acredito, um acréscimo de alegria ao

---

<sup>280</sup> GUATTARI, *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas, SP: Papyrus, 1990, p. 8.

mundo, a si mesmos e aos seus espectadores e/ou leitores. A alegria está relacionada com a própria experiência criativa, ou, como prefere Pareyson, com o êxito da obra. Segundo Bergson, “la alegría anuncia siempre que la vida ha logrado su propósito, ha ganado terreno, ha alcanzado una victoria: toda alegría tiene acento triunfal.”<sup>281</sup>

Seria arriscado falar em nome dos próprios artistas, mas os relatos que fazem a respeito do imperativo que é criar, da função do ato criativo em suas vidas – um ato existencial (no sentido literal de que não sobreviveriam sem essa realização) – permitem-me arriscar dizer que a realização de cada obra é acompanhada por um sentimento de júbilo, de acréscimo de vida a si mesmo. E esse acréscimo – uma vez que é sobra! – atinge também o leitor ou espectador da obra.

É nesse sentido que o filósofo Fernando Savater enfatiza que o que prefere destacar na alegria é “a sua disposição incondicionalmente afirmativa.”<sup>282</sup> Ele a define como “um assentimento mais ou menos intenso ao nosso assentimento ou implantação no que denominamos vida ou mundo.”<sup>283</sup> E acrescenta que a alegria é “incondicional: a alegria tem pretextos (...), mas nunca causas suficientes nem requisitos imprescritíveis.”<sup>284</sup>

No que diz respeito àqueles “outros possíveis” de que fala Guattari, vale lembrar que também se relacionam com o tema da alegria. E creio que pode ser lida nessa perspectiva a afirmação de Jankélévith de que “la alegría surge cuando el alma desolada puede enfrentar-se de nuevo con um futuro, es decir, cuando se le abre el horizonte.”<sup>285</sup>

A criação com as sobras tem-se revelado, seja no âmbito da arte, seja no da vida prosaica, no que se refere à sobrevivência mesmo, motivo de alegria. Ao discorrer sobre o tema das sobras, penso nas mais diversas formas que estas adquirem e nas pessoas e personagens que delas mais se aproximam. Deste modo é que cabe aqui

---

<sup>281</sup> In: MORA, José Ferrater. *Diccionario de Filosofía*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1975 (verbete *Alegría*).

<sup>282</sup> SAVATER, Fernando. *O meu dicionário filosófico*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 49 (verbete *Alegria*).

<sup>283</sup> Id.

<sup>284</sup> Id.

<sup>285</sup> JANKÉLÉVITH, Vladimir. In: MORA, Jose Ferrater, op. cit. (verbete *Alegría*).

falar sobre os artistas, os catadores, as crianças, os loucos, os mendigos. E há ainda uma figura simples, que se tornou conhecida da população brasileira, na qual não posso deixar de pensar quando me debruço sobre esse tema. Trata-se do gari Renato Lourenço, o Sorriso, que se tornou popular ao desfilar no Sambódromo, na cidade do Rio de Janeiro, onde se apresentam no carnaval as grandes escolas de samba. Mas Renato não saía nas escolas, propriamente. Sua aparição se dava ao final dos desfiles, já de manhã, quando tinha que varrer e retirar, junto com outros colegas, todo o lixo deixado no local. Entretanto, esse trabalho – que sabemos demandar grande esforço físico e que ao mesmo tempo é tão desprestigiado pela sociedade – esse trabalho era realizado por Renato com a disposição e a alegria de um componente de escola de samba que entra na avenida para fazer a sua escola ganhar. Renato é o vigia da música de Chico Buarque, pois, ao terminar o desfile de carnaval, entra na avenida, com um largo sorriso estampado no rosto e, sambando, vai “catando a poesia” entornada no chão.

Este homem reinventa sua vida ao fazer da limpeza da avenida, do seu trabalho com o lixo uma outra coisa – o que *sobra* das escolas e do desfile é a *obra* para ele. Ao dedicar-se à sua tarefa rotineira com a alegria e a disposição de que falamos, o gari fecha o carnaval com um sorriso e uma roupa (o seu uniforme) ensolarados: já é de manhã e Renato sai da sua prosa cotidiana e entra, com pés e sorriso na poesia do seu dia especial de trabalho.

Este modo particular de convivência com o lixo, as sobras, os restos revela o quanto esse material guarda em si, ainda que não queiramos ver, uma permanente possibilidade de criação, de geração de outros possíveis, como tantas vezes observamos ao longo deste trabalho. E uma possibilidade que se dá solidariamente, pois a alegria é ela mesma uma sobra (ainda que num outro sentido!). Uma sobra que acolhe e toca o outro, convidando-o para a festa também.

Acredito, com a artista plástica e arte-educadora Fayga Ostrower, que “o fazer artístico (...) amplia em nós a capacidade de viver”<sup>286</sup>. E desconfio (para usar um termo caro a Guimarães Rosa) que a arte que se realiza com um material que é

---

<sup>286</sup> OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, RJ, 1996 (11ª ed.), p.31.

considerado lixo, sobra, dejetos, abandono torna ainda mais evidente esse valor intrínseco ao próprio fazer poético, criativo – o de ampliar a capacidade de viver. E a vida, como afirma o escritor mineiro, o que quer da gente é coragem e alegria. Em *Grande sertão: veredas*, o narrador insiste: “O vau do mundo é a alegria! (...) O vau do mundo é a coragem!”<sup>287</sup>

Este trabalho, já que não pode ser fotográfico, pretende apenas sugerir a visão de uma espécie de grande canteiro de obras onde todos esses criadores trabalham juntos, e uma criança, de olhar atento e atividade desinteressada, os acompanha brincando.

---

<sup>287</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, op. cit., p.232.



## Referências bibliográficas:

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., prefácio e comentários de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003 (7ª ed.).

BACHELARD. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BARROS, Manoel de. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

\_\_\_\_\_. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro, Record, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002.

\_\_\_\_\_. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grunewald et alii. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção Os pensadores).

BINDO, Marcia. "Frans Krajcberg. O olhar do escultor polonês que se reinventou no Brasil ao descobrir que a arte popular pode lutar pela vida." In: Revista *Vida simples* (ed.49, jan.2007).

BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1996.

\_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*. Org. Calin-Andrei Mihailescu; Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima*. Trad. Cid Knipel; Prefácio de Manuel da Costa Pinto. São Paulo: Globo, 2003.

BURROWES, Patrícia. *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *O barão nas árvores*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento.

\_\_\_\_\_. *O poder do mito/Joseph Campbell, com Bill Moyers*. Org: Betty Sue Flowers; trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASTRO, Maurício Barros de Castro. "Dom Quixote da cidade grande." In: Revista *Palavra* (ano 2, nº13, maio de 2000). Belo Horizonte, Ed. Gaia.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHAVES, Marcos. *Marcos Chaves*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007 (Coleção ARTE BRA).

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva *et alli*. Rio de Janeiro: José Olympio, 20<sup>a</sup> ed., 2006 (verbete *árvore*).

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Série Debates).

COTRONEO, Roberto. *Se uma criança, numa noite de verão: carta para meu filho sobre o amor pelos livros*. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

DOMINGO, Javier. “João Guimarães Rosa y la alegría”. In: *Revista do livro do INL* (nº17, março de 1970).

D’ONOFRIO, Salvatore. *Pequena enciclopédia da cultura ocidental: o saber indispensável, os mitos eternos*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia e prosa*. Petrópolis, RJ: Nova Aguilar, 1983.

DUARTE, Lélia Parreira. “A criatividade da infância e sua capacidade de lidar com a morte em José Cardoso Pires e Guimarães Rosa”. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. V. 26, nº 35 (jan.-jun. 2006). Belo Horizonte: FALE/UFMG.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975, 1ª edição, 15ª reimpressão.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000 (Folha explica).

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Trad. Maria Betânia Amoroso; trad. dos poemas José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1992 (Série Princípios).

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas, SP: Papirus, 1990.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993 (8ª ed., fevereiro de 2003).

HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000 (Coleção Enfoques. Filosofia).

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles de. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Bancos de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JUSTINO, Maria José. *Frans Krajcberg: a tragicidade da natureza pelo olhar da arte*. Curitiba, Travessa dos Editores, 2005.

KLINK, Amyr. *Linha-d'água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Trad. Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

KRAJCBERG, Frans. *Natura*. Rio de Janeiro: GB Arte, 2004.

\_\_\_\_\_. *A natureza de Krajcberg*. Rio de Janeiro: GB Arte, 2005.

\_\_\_\_\_. *Revolta*. Rio de Janeiro: GB Arte, 2004.

LÁZARO, Wilson. *Arthur Bispo do Rosário século XX*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/IMAS Juliano Moreira/Museu Bispo do Rosario.

LEONARDI, Victor. *Jazz em Jerusalém: inventividade e tradição na história cultural*. São Paulo: Nankin Editorial, 1999.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LOPES, Fernanda. "Arte e psique: a última fronteira." In: Revista *Bien'art* (nº 28, fev 2007).

LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1973.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MANSFIELD, Katherine. *Contos/Katherine Mansfield*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

- MARIA, Luzia de. *O que é conto*. São Paulo: Brasiliense, 1992 (Primeiros passos).
- MASI, Domenico de. *Criatividade e grupos criativos*. Trad. Léa Manzi e Yadyr Figueiredo. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina e outros poemas em voz alta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- MORA, José Ferrater. *Diccionario de Filosofía*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1975.
- MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Trad. Edgar de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, RJ, 1996.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Estética: Teoria da formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.
- PRIETO, Heloisa. *Quer ouvir uma história? Lendas e mitos no mundo da criança*. São Paulo: Angra, 1999.
- RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RIANI, Mônica. "Frans Krajcberg: o senhor das tormentas". Entrevista. Revista Palavra (ano 2, nº15, julho 2000). Belo Horizonte, Ed. Gaia.
- RODRIGUES, Manoel. .&. (inédito).
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1965 (4ª ed.).

\_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia (Terceiras estórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ROSÁRIO, Arthur Bispo do. *Eu preciso destas palavras. Escrita*. (Catálogo de exposição). Museu Nise da Silveira/Caixa Econômica Federal. Rio de Janeiro, s/d.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Épuras do social: como podem os intelectuais trabalhar para os pobres*. São Paulo: Global, 2004.

SAVATER, Fernando. *A infância recuperada*. Trad. Michelle Canelas. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *O meu dicionário filosófico*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

SOUSA, Eudoro de. *Dioniso em Creta*. São Paulo: Duas cidades, 1973.

STEINER, George. *Gramáticas da criação*. Trad. Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo, Globo, 2003.

STEVENSON, Robert Louis. *A ilha do tesouro*.

TIBURI, Marcia. "Estamira, romantismo e lixo". In: Revista *Cult* (ano 10, nº119, out/nov 2007).

VENTRELLA, Roseli e BORTOLOZZO, Silvia. *Frans Krajcberg: arte e meio ambiente*. São Paulo: Moderna, 2006 (Coleção arte & contexto).

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILKINSON, Philip. *O livro ilustrado da mitologia: lendas e histórias fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Publifolha, 2002.

## **Catálogos:**

*Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar* (Catálogo da mostra da cineasta no Centro Cultural Banco do Brasil), 2006, p.117.

“*Eu preciso destas palavras. Escrita.*” (Catálogo da exposição da obra de Arthur Bispo do Rosário). Rio de Janeiro: Museu Nise da Silveira/Caixa Econômica Federal, s/d.

*XVI Salão Nacional de Artes Plásticas: Marcos Chaves*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

## **Filmografia:**

*Estamira*. Direção: Marcos Prado. Brasil, 2005.

*Fahrenheit 451*. Direção: François Truffaut. 1966.

*Janela da alma*. Direção: Walter Carvalho/ João Jarrdim. Brasil, 2001.

*Os catadores e eu*. Direção: Agnès Varda. França, 2000.

## **Sites:**

[WWW.casadaflor.org.br](http://WWW.casadaflor.org.br)

[WWW.estamira.com.br](http://WWW.estamira.com.br)

<http://mscudder.blog.uol.com.br>

<http://travessiapoetica.blogspot.com/2007>