

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

QUE OS VOSSOS OLHOS SEJAM ATENDIDOS

**CASCADEL – PR
2009**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

DEISE ELLEN PIATTI

QUE OS VOSSOS OLHOS SEJAM ATENDIDOS

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade. Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva

**CASCADEL – PR
2009**

Ficha catalográfica
Elaborada pela Biblioteca Central do Campus de Cascavel - Unioeste

P645q Piatti, Deise Ellen
Que vossos olhos sejam atendidos. / Deise Ellen Piatti — Cascavel, PR:
UNIOESTE, 2009.
116 f. ; 30 cm

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná.
Bibliografia.

1. Lavoura Arcaica. 2. Memória. 3. Literatura. 4. Cinema. I. Silva, Acir
Dias da. II. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. III. Título.

CDD 21ed. 410

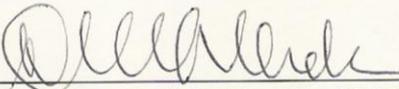
Bibliotecária: Jeanine Barros CRB9-1362

QUE OS VOSSOS OLHOS SEJAM ATENDIDOS

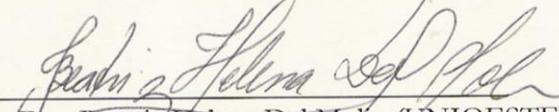
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de mestrado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, em 16 de abril de 2009.

Prof. Dra. Aparecida Feola Sella (UNIOESTE)
Coordenadora

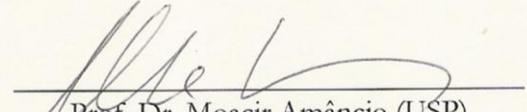
Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos Professores:



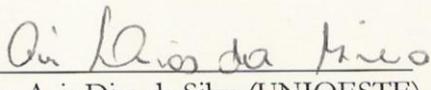
Prof. Dr. Milton José de Almeida (UNICAMP)
Membro Efetivo (convidado)



Profa. Dra. Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE)
Membro Efetivo



Prof. Dr. Moacir Amâncio (USP)
Membro Suplente



Prof. Dr. Acir Dias da Silva (UNIOESTE)
Orientador
Membro Efetivo

Cascavel, 16 de abril de 2009.

RESUMO

PIATTI, Deise Ellen. **Que os vossos olhos sejam atendidos**. 2009. 116 páginas. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Cascavel, 2009.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

Defesa: 16/04/2009.

Este trabalho constitui um conjunto de encontros firmados por meio da Linguagem e da Memória. Memória Estética, lembranças minhas, Imagens Agentes e as de *Lavoura Arcaica* (1975), romance de Raduan Nassar, bem como as de sua tradução para o cinema (2001), do diretor Luiz Fernando Carvalho, são imagens que motivaram este estudo. Do filme e do romance, foram selecionadas as imagens do Pai, Iohána, e a do filho pródigo, André, acerca das quais busquei formas que, por meio da linguagem, pudessem atualizá-las de outros espaços e de outros tempos. Em cada uma das aparições dessas imagens verifico um movimento ascendente que visa apresentar o significado de sempre, razão pela qual as denomino de Imagens Agentes. As imagens do Pai e a de André são estudadas nos Capítulos I e II, respectivamente. No Capítulo III observo que o processo de Tradução é o elemento que constitui a expressão do mais íntimo relacionamento das línguas entre si, sendo, pois, por meio desse processo que o romance de Nassar é transposto para outro texto, a saber: o texto cinematográfico, que é o filme homônimo de Luiz Fernando Carvalho. Nesse processo de tradução busco ainda compreender os elementos que caracterizam o cinema de poesia.

Palavras-chave: Lavoura Arcaica. Memória. Literatura. Cinema.

RESÚMEN

PIATTI, Deise Ellen. **Que os vossos olhos sejam atendidos**. 2009. 116 páginas. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Cascavel, 2009.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva.
Defesa: 16/04/2009.

Este trabajo constituye un conjunto de encuentros firmados por medio del Lenguaje y de la Memoria. Memoria Estética, mis rememoraciones, Imágenes Agentes y las de *Labor Arcaica* (1975), novela de Raduan Nassar, como también las de la traducción para el cine (2001), del director Luiz Fernando Carvalho, son imágenes que motivaron este estudio. Del film y de la novela, fueron elegidas las imágenes del Padre, Iohána, y del hijo pródigo, André, acerca de las cuales busqué formas que, por medio del lenguaje, fueron actualizadas en otros espacios y otros tiempos. En sus apariciones, compruebo en estas imágenes un movimiento ascendente que busca presentar el significado de siempre, razón por la cual las denomino de Imágenes Agentes. Las imágenes del Padre y la de André son estudiadas en los capítulos I y II, respectivamente. En el Capítulo III, veo que el proceso de Traducción es el elemento que constituye la expresión de lo más íntimo enlazamiento de las lenguas entre sí, siendo, pues, por medio de este que la novela de Nassar es “transcreada” para otro texto, a ver: en el texto cinematográfico, que es el film de Luiz Fernando Carvalho. En este proceso de traducción busco, además, comprender los elementos que caracterizan el cine de poesía.

Palabras-clave: Labor Arcaica. Memoria. Literatura. Cine.

Para Acir Dias e Dayane Gaio Hoffmann

Dia sem nada pra fazer.

Ando por entre um bosque de eucaliptos, sob um vento sul muito forte.

É inverno. É dia azul.

Azul do meu coração, ...

Azul dos meus sonhos.

No barulho das folhas e galhos das árvores mais copadas ao vento, ouço suas vozes.

Amor é vida que dura eternamente.

As memórias do meu coração voltam a vocês:

André, ... Dani, ...

Graci, ...

Acir, ...

Vanir, ... Pai, ...

Janderson, ... Mãe

Dani, ...

Dayane, ...

Mãe, ...

Bia, ...

Graci, ...

Pai, ... Dani, ...

Acir,

...

Linguagem é a mesma coisa que necessidade.

Luiz Fernando Carvalho

SUMÁRIO

MEMORIAL

<i>Dani e Deise</i> -	12
-----------------------------	----

ABERTURA

<i>CARTA I</i> -	17
<i>CARTA II</i> -	20

Parte I - *EM NOME DO PAI*

<i>CARTA III</i> -	31
--------------------------	----

Parte II - *EM NOME DO FILHO*

<i>CARTA IV</i> -	52
<i>CARTA V</i> -	63
<i>CARTA VI</i> -	67
<i>CARTA VII</i> -	72
<i>CARTA VIII</i> -	77
<i>CARTA IX</i> -	82

Parte III - *ESPÍRITO SANTO*

<i>CARTA X</i> -	86
<i>CARTA XI</i> -	97
<i>CARTA XII</i> -	101

REFERÊNCIAS -	105
---------------------	-----

FILMOGRAFIA -	110
---------------------	-----

ANEXOS -	112
----------------	-----

MEMORIAL

Dani e Deise

“UM CERTO MIGUILIN morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum. No meio dos Campos Gerais, mas num covão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. Miguilin tinha oito anos. Quando completara sete, havia saído dali pela primeira vez: o Tio Terêz levou-o a cavalo para onde o bispo passava. Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pode se esquecer: alguém, que já estivera no Mutum, tinha dito: — “ É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...”.

Mas eu não sou Miguilin. O nome do irmão de que Miguilin mais gosta é Dito, e o nome do irmão – quer dizer, na verdade, é irmã – de que eu mais gosto, é Dani. Em verdade, gosto do Jande e da Graci do mesmo tanto que gosto da Dani. Mas é que a Dani brinca mais comigo: a Graci fica limpando a casa, e o Jande ajuda o pai na roça e a tratar todos os bichos que tem aqui em casa. Miguilin é como se chama o menino do livro que estou lendo. O nome do livro é *Manuelzão e Miguilin*. Eu peguei ele com a professora Leila – é ela quem cuida da biblioteca da escola. Eu sou Deise. Acho que aqui no sítio tem o mesmo tanto de bichos que tem na casa deste certo Miguilin. Mas ele não falou que no Mutum tem seis tucanos, quatro esquilos, um bando de papagaios e outro bando ainda maior de quatis. Até ave de pernas e bicos muito longos, vindas de um lugar chamado Pantanal, aqui pousaram e repousaram, quando de lá levantaram

voou por causa da falta de água, de peixes e de minhocas. Assim contou o pai. Tatu, então, aqui tem de monte. São tantos que o pai teve que construir uma caixa, igual a gente constrói arapuca pra pegar sabiá quando tem abacate. Mas a arapuca pra pegar tatu é muito grande. Quando eles entram e ficam presos, de dentro dela não saem vivos. Pai mata. Eu fico com dó dos bichinhos, mas o pai disse que tem que matar os tatus porque eles furam os murundus de um lado ao outro, formam um túnel por onde a água da chuva grossa corre no meio da lavoura, levando os pés de milho e soja embora, e fazendo buracos bem grandes. Miguilin disse que no Mutum tem anta, marreca-cabocla, arara e outros bichos que eu nunca vi. Mas bicho que tem no Mutum e aqui no sítio é perdiz, pica-pau, gavião e rolinhas.

O Mutum deve ser mesmo parecido com aqui em casa, porque aqui também chove bastante, mas não sempre. Meu aniversário é quando a chuva é miúda e muito fria, e cai da direção de onde o vento sopra lá do lado de cima da casa, de onde dá pra ver, da janela da cozinha, a chuva e a ponta dos eucaliptos a entortarem por causa do vento; vento que vem dum lugar chamado Sul. O vô e a vó vieram do Sul, trazendo junto a Tia Verônica, a Tia Valdevina e a Tia Vani. Mais parecido com o Mutum deve de ser o Sul, porque lá também é um covão em meio a pé de serra, serra alta, toda de pedregulho, e que, se estando nas várzeas, nem se vê a ponta dela, encoberta pelas nuvens. Assim contou o vô. Lá não dava pra plantar milho e soja com trator por que tudo era morro, por isso vieram morar aqui, onde tudo é plaino e não tem pedra. Tio Valdir e o pai nasceram aqui mesmo. Mas esta chuva é diferente das chuvas que chovem quando estamos perto do aniversário da Graci e do Jande. No aniversário deles caem gotas grandes na hora de rezar a missa, depois que o pai terminou todo o serviço; são gotas que fazem barulho alto nas folhas da roça de milho. E tem também arco-íris. Mas o vento não sopra do lado da janela da cozinha, ele vem do lado da cidade. O aniversário da Dani é o mais bonito. Tem cheiro bom de goiabas maduras, que atrai a borboleta azul. E também faz um pouco frio. As folhas das árvores caem todas. Sempre chove pouco quando o aniversário da Dani está por chegar.

Triste mesmo é quando não chove no Natal. Mas será que nunca faltou chuva no Mutum, onde mora este certo Miguilin?

Pai hoje cantou, com voz chorosa, aquela cantiga triste, triste, mas bonita, que diz assim:

*“Quando oiei a terra ardendo
qual fogueira de São João,
Eu perguntei, ai, a Deus do céu, ai,
Por que tamanha judiação!*

[...]

*Hoje longe muitas léguas,
Numa triste solidão,
Espero a chuva cair de novo,
Para eu voltar pro meu sertão...”*

— “Dani, porque a gente não vai morar no Mutum? Lá chove sempre, daí o pai não chora mais por ter perdido as lavouras”. Mas a Dani é como o Ditinho, o irmão do Miguilin, ela sabia o sério, pensava ligeiro as coisas. Deus tinha dado a ela todo juízo. E gostava muito, muito de mim. Um dia Dani me falou: — “Eu gosto de vir ajudar o pai a juntar milho na roça só pra passear dentro da carreta do trator, e também porque aqui na roça tudo tem uma só cor de palha de milho seco, daí os teus olhos ficam bem bonitos, mais azul que o azul céu!”. Os olhos da Dani não são da mesma cor que os meus, nem iguais os olhos da mãe. Iguais aos olhos do pai são os meus. Os olhos dela são verdes. Sua pele, sim, é igual à pele da mãe. Também é igual à pele morena da mãe do André, mas a da Dani é peludinha igual casca de uvaia. Vi ela na missa, a mãe do André. Mas não na missa na igreja da capela da vila. Hoje a gente foi na missa da igreja perto da casa da Tia Verônica. — “Igreja muito formosa é esta!”, disse Tia Vani. Eu não via o André há muito tempo, desde quando as férias começaram. Fiquei muito contente por ver ele de novo. Ele estava no banco da frente. Mas a tia brigou comigo porque, na hora em que os adultos foram comer a hóstia que o padre dá pra gente, eu e o André fomos brincar no pátio da igreja. Daí a tia e a mãe do André ficaram procurando eu e ele sem saber onde. A mãe do André é

bonita. Será que a mãe é bonita? Todos falam que a Dani se parece com a mãe, que elas têm a mesma pele morena. Então a mãe deve ser muito bonita, sim, como a Dani. — “Não dá não, Deise. Este Mutum onde mora Miguilin fica muito longe. E pai nunca vai querer ir-se embora, pois aqui é um lugar muito bonito...”.

— “Pai, quando o senhor achar que eu posso, eu venho também, ajudar o senhor capinar roça...”, disse Miguilin. Dani me ensinou a acender o fogão a lenha. Ela acha que eu posso fazer fogo sozinha. Agora eu também ajudo em casa. — “O fogo que eu faço é mais forte que o teu porque eu cato vareto de eucalipto, Dani, que é bem bom pra queimar. Você cata vareto de canela e de guabiroba, que tem muita umidade e por isso demora acender o fogo...” Gostoso é sentar atrás do fogão a lenha e comer pinhão assado e ler livro que a Dani empresta na biblioteca da escola. Mas agora também estudo, e eu mesma escolho os livros que quero ler. Se o fogão não está aceso, a Dani, a Graci, o Jande e eu sentamos todos no banquinho que fica encostado na parede, lá do lado de baixo da casa, pra gente se esquentar. — “É graveto Deise, não vareto!” No inverno, lá o sol chega bem cedinho, e ficamos protegidos do vento sul, que é muito frio e sopra do lado de cima da casa fazendo barulho. A gente fica no banquinho até o vô chamar para almoçar. O vô sabe fazer carne e polenta frita bem torradinhas! Mas gostoso mesmo, de ser a mais gostosa de todas as comidas salgadas, é o queijo frito que a Graci faz. — “Dani, se o graveto quando é grande se chama vara, por que que então a vara pequenininha não se chama vareto?”

ABERTURA

Carta I

Saulo Veiga Oliveira
Campinas, São Paulo

Cascavel, 4 de agosto de 2008.

Saulo.

Sábado você me perguntou por que eu queria escrever minha dissertação em primeira pessoa. Confesso que a resposta que lhe dei naquele instante foi apenas para encobrir o grande ponto de interrogação que me sobreveio à mente diante de tal indagação. Pois bem, ontem, domingo, fiz esta mesma pergunta a mim por diversas vezes. Sabe onde encontrei a resposta? Num dos livros que comprei de você, em São Paulo. O livro se chama *A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lúpsio* (2005), organizado por Emerson Tin. Antes de te falar a resposta para esta pergunta, devo lhe informar acerca de minha decisão de escrever minha dissertação de modo a organizá-la em um conjunto de cartas. O texto todo é composto por Memorial, Abertura, três capítulos, Referências e Filmografia. Cada uma destas partes, exceto a primeira e as duas últimas, será composta por cartas nas quais dialogo com meus destinatários acerca das *Imagens* por mim estudadas.

E por que optei por dar a forma de *cartas* à minha dissertação? Porque, como diz Emerson Tin, na introdução de *A arte de escrever cartas*, a carta é como um diálogo entre amigos.

Um diálogo mais elaborado, obviamente, pois, enquanto o diálogo imita alguém que improvisa, a carta, de outra forma, é escrita e enviada a alguém, como se fosse um presente.

Saulo, me flagrei a pensar, durante horas, sobre uma outra afirmação sua, de outra conversa que tivemos. Ao lhe contar que eu estava escrevendo minha Dissertação, disse-me que sabia da pressão pela qual eu estava passando em dado momento de minha vida; isso porque já concluiu a sua dissertação – és Mestre formado há pouco. Acerca das dificuldades encontradas neste processo de atribuir forma, materialidade, por meio da linguagem escrita, a dado conteúdo, você me disse que aquilo que, por fim, escrevemos, aquilo parece vir de dentro da gente, de nosso interior. E confessou não saber explicar o como isso se dá. Te lembras disso?

Pois bem, te respondo, Saulo, que, de fato, estás certo. A Ciência, que supostamente produzimos na academia, é muito mais autobiográfica do que institucionalmente se afirma. O trabalho acadêmico revela o seu, o meu *Olhar*. É um conteúdo que vem da alma. A princípio, quando possível, optamos por uma Instituição de Ensino na qual gostaríamos de desenvolver nossos estudos. Em seguida, elegemos um Programa de Pós-Graduação, elaboramos o Projeto tendo em vista dado orientador e linha de pesquisa. Sendo admitidos em dado Programa e por dado orientador, passamos a viver aquilo que estudamos. E, nas tantas leituras que realizamos, ocorre, simultaneamente, o processo de *eleger*. *Ler é eleger*, é atribuir sentidos a dado conteúdo, que é atualizado no ato da leitura, tendo em vista nossas experiências. É isso o que rege a vida, a meu ver. O dia em que existir um só *Olhar*, uma só experiência, então estudar não fará sentido. É, pois, por esta razão que me veio o desejo de dar ao conteúdo de minha dissertação a materialidade na forma de cartas.

Uma carta é sempre escrita como retrato do próprio ânimo de quem a escreve, sendo ela a forma de composição em que mais se pode ver o caráter do escritor. Ela é expressão de um sentimento amistoso. Carta é possibilidade de *Encontro*. Acredito que os grandes escritores escreveram suas obras com este objetivo, ou talvez, na maioria das vezes, sem objetivo algum, a não ser o de expressar um sentimento, dar forma transfigurada àquilo que existe, criar o que não

existe, e *encontrar-se* com o desconhecido. A verdade dos poetas é, ao contrário da nossa, incoerente e não sistematizada. Portanto, se eu tiver a pretensão de tentar sistematizar o conteúdo de que trata o romance e o filme que estudo, vou acabar por matar aquilo que eles têm de mais precioso. Eu acabaria por fazer justamente aquilo que um escritor ou cineasta mais teme: que o leitor passe a explicar um conteúdo que é fabulação. Não quero fazer isso, Saulo. Quero, sim, me aproximar dos romancistas, dos poetas, dos cineastas e dos estudiosos do cinema e da literatura, e com eles trocar experiências. Acho que são nessas experiências, internalizadas durante a leitura, que devemos nos ater, pois elas surgem a nós não como exemplo, como racionalidade, mas sim, como afeto, como amizade, do mesmo modo como esta carta é dirigida a você, Saulo.

Gostaria que você recebesse esta carta como um presente afetuoso, escrita com o desejo de contigo criar forte laço de amizade!

Deise Ellen.

Carta II

Saulo Veiga Oliveira
Campinas, São Paulo.

Cascavel, 8 de agosto de 2008.

Saulo.

Todavia não recebi a resposta da carta que lhe escrevi. Claro, eu a enviei há poucos dias. Você pode não ter tido tempo para respondê-la, ou pode que sequer a tenha lido. São hipóteses. Mas, pensando na carta que lhe escrevi anteriormente, lembrei-me que, certo dia, conversando com uma professora, uma colega de trabalho, dizia eu a ela o quanto me sentia feliz pela pesquisa que desenvolvo no mestrado, enfim, relatava-lhe que estava – e ainda estou – vivendo um período muito feliz. Foi revolta o que vi nos olhos dela: achava inconcebível que alguém pudesse ser feliz enquanto estivesse cursando o mestrado. Tentou de todas as formas embarçar o meu *olhar*, o modo como eu via o mundo, as coisas. Por fim, sem êxito, afirmou ter concluído seu mestrado sem alma. Eu, já aborrecida diante de sua extrema insatisfação, por ver alguém feliz, talvez, levantei-me e finalizei o nosso terrível diálogo dizendo-lhe: “Tens razão, teu mestrado te deixou desalmada”. Foi o que pensei em dizer. Não disse. Despedi-me com um “até logo!”.

Saulo, vivemos em uma sociedade de desalmados, de cegos: cegos de afeto, cegos da sensibilidade, da simplicidade. Somos cegos e pobres, sobretudo, de *experiências*. Reconheço que

também eu padeço desta doença, mas há algum tempo luto contra ela. E lhe digo que já me sinto melhor! Vejo o mundo de forma mais contida, porém o mundo (as pessoas) também me vê de modo diferente, e, às vezes, lança sobre mim um pesado riso de escárnio.

Novamente volto a me reportar ao que você me disse dias atrás, que aquilo que você havia escrito em sua dissertação parecia ter saído de dentro, de seu interior. Ora, isso demonstra que és dotado de alma, que você dá ouvidos ao conteúdo que grita em seu interior buscando por fazer-se experiência, esse conteúdo que busca, por meio da linguagem, fazer-se existir e, ao mesmo tempo, dar ao mundo novas formas de existência.

Saulo, me perdoe tamanha intromissão em sua vida: quis eu saber um pouco mais sobre sua pesquisa e visualizei sua dissertação no Banco de Dados da Unicamp. Vi que seu estudo foi acerca do *Suicídio de escravos em Campinas e na província de São Paulo (1870-1888)*, tal como intitulou seu texto. Os trechos que mais me chamaram a atenção na conclusão de seu trabalho foram aqueles em que você diz que sua pesquisa lhe proporcionou constatar maior registro de ocorrências de transtornos mentais em pessoas livres do que em escravos, e conseqüente ligação entre causas psicopatológicas e casos de suicídios dos primeiros, dado este que, como você aponta, “pode refletir [...] a veiculação de uma visão estereotipada dos escravos como sendo moralmente diferentes das pessoas da classe senhorial” (OLIVEIRA, 2007, p. 183). E mais adiante você diz desejar que sua pesquisa “[...] contribua para desfazer explicações simplificadoras, que de certa forma repetem a expressão-clichê recorrente nos documentos oficiais do século XIX, no Brasil, os quais afirmavam serem os suicídios de escravos ‘decorrentes dos desgostos provenientes do cativo’” (Ibidem, p. 183).

Lendo seu trabalho, vejo que, em parte, ele se aproxima do meu no que diz respeito ao *tema*, ou ao *conteúdo* estudado. Ora, o que você fez foi dizer: “gente, vejam só, a ‘estradinha’ de chão que separa a Senzala da Casa-grande não é tão longa assim!”. Saulo, a meu ver, a grande contribuição de seu trabalho é que você deixa em aberto uma questão ao leitor, que seria “o que é a Liberdade?”. Veja bem, se houve maior registro de suicídios, decorrentes de transtornos

mentais, em pessoas livres do que em escravos, então, de fato, é incoerente apontar para os desgostos provenientes do cativeiro como elemento que motivou casos de suicídios destes últimos. Você estreitou a fronteira entre as pessoas livres e os escravos, e diz que os atos de suicídio de ambos, livres e não-livres, são “manifestações humanas extremas que não poderiam ser reduzidas a uma única explicação, fosse ela de caráter sociológico, antropológico ou psicopatológico” (Op. cit., p. 183). Quanto a isso, estou de acordo contigo – o homem é, por natureza, *ser contingente*. Mas a pergunta que não quer calar é onde está a diferença entre o cativeiro e a rua? Entre a casa-grande e a senzala? Enfim, entre a loucura do Senhorzinho e a do escravo? Não serei eu quem encontrará a resposta desta questão, obviamente. Mas também acredito que não causarei mal algum se, a você, Saulo, eu escrever o modo como a interpreto.

Te digo que, para mim, existe diferença entre o índice de suicídios de Senhores livres e escravos, sendo, pois, como você aponta, mais recorrentes os registros de suicídio de homens livres, porque, já no século XIX, período que você se ateu a estudar em sua dissertação, não existiam senhores e escravos. Pra mim, já naquele tempo, éramos todos escravos. E qual a diferença entre o século XIX e o XXI? No que tange às questões referentes à liberdade e à escravidão, nenhuma. As pessoas livres viviam livres, num mundo livre, mas regidas pelas leis feitas para pessoas livres, e estas leis as protegiam. Os escravos viviam na senzala e no mundo que era sua extensão, nada para além disso. As leis da senzala eram leis feitas para os escravos, leis que eram extensões, ramificações das leis feitas para os homens livres, mas, tendo em vista sua afirmação, e não a partilha de seus benefícios. Certo dia, porém, os escravos foram libertos, se viram livres, homens dotados de Liberdade.

Antes de dar sequência a meu pensamento, transcrevo-lhe o que diz J. M. Coetzee, em *Diário de um dia ruim* (2008), acerca da origem do Estado:

Difícilmente estará em nosso poder mudar a forma do Estado e é impossível aboli-lo porque, diante dele, nós somos, precisamente, impotentes. No mito da fundação do Estado, conforme estabelecido por Thomas Hobbes, nossa descida à impotência foi voluntária: a fim de escapar da

violência da guerra mutuamente mortal e sem fim (represália sobre represália, vingança sobre vingança, a *vendetta*), nós individualmente e separadamente cedemos ao Estado o direito de usar força física (direito é força, força é direito), conseqüentemente entrando no reino (na proteção) da lei. Aqueles que escolheram e escolhem ficar fora do bloco são foras-da-lei (COETZEE, 2008, p. 8).

Pois bem, Saulo. Coetzee diz que a lei protege o cidadão respeitador das leis, e que não existe lei pra proteger o fora-da-lei. E o que seria a Liberdade, então? Talvez a inserção do sujeito no mundo dos foras-da-lei? E te pergunto: poderei desfrutar eu de maior liberdade tendo em mãos uma Carta de Alforria ou um Alvará de Escravo?

Fora do Estado (da comunidade, do *statum civitis*), diz Hobbes, o indivíduo pode sentir que goza de perfeita liberdade, mas essa liberdade não lhe faz nenhum bem. Dentro do Estado, por outro lado, 'é conservada por todo súdito tanta liberdade de quanto lhe seja suficiente para viver bem e de maneira tranqüila e é tirado dos outros aquilo que é preciso para perdermos o medo deles... Fora [do governo civil] assistiremos ao domínio das paixões, da guerra, do medo, da miséria, da imundície, da solidão, da barbárie, da ignorâncias e da crueldade; nele, ao domínio da razão, da paz, da segurança, das riquezas, da decência, da sociedade, da elegância, das ciências e da benevolência (COETZEE, 2008, p. 9).

Mas falava eu sobre a Libertação dos escravos. Pois bem, aqueles que haviam sido escravizados, após a abolição da escravatura passaram a servir ao Estado, se tornaram ou cidadãos cumpridores da lei, ou sujeitos fora-da-lei, pra mim tanto faz, contanto que não se diga que se tornaram libertos. E, se tinham motivos, sabe-se lá os quais, eram tantos e tão diversos! como você mesmo aponta em sua dissertação, para se suicidarem na senzala, talvez fora dela tenham tido ainda mais, quem sabe!?

Veja esta outra fala de Coetzee:

No vácuo de poder deixado pela derrota dos exércitos do Terceiro Reich em 1944-45, gangues armadas rivais lutaram para se encarregar das nações recém-libertadas [...] Será que alguém, em 1944, disse ao populacho francês: *Pensem: a retirada dos nossos dominadores alemães significa que por um breve momento não somos governados por ninguém.* [...] Talvez algum poeta tenha pronunciado essas palavras: mas, se o fez, sua voz deve ter sido imediatamente silenciada. (COETZEE, 2008, p. 13-14).

Pensando na situação em que se encontravam os homens livres e os escravos do século XIX, e tendo em vista a situação em que nós vivemos – não falo de eu e você, Saulo, ou de nós, leitores, mas de algum *nós* tão amplo a ponto de não excluir ninguém – e, a partir da fala de Coetzee, citada acima, vejo que os escravos (e nós também) se viam (nos vemos) confrontados primeiro com o fato da sujeição servil. Num segundo momento, ao que chamarei pós-alforria, passaram a se ver confrontados com o fato da escolha, um tipo de escolha cuja forma não está em discussão, pois NÃO diz: “Você quer ser escravo de um Coronel usineiro, servo do Estado, um fora-da-lei ou NÃO se submeter a NENHUMA destas alternativas?”. Não, o Estado lida com escolhas: ou A ou B. Mas ocorre que, pessoas comuns, diz Coetzee, tendem, em seu coração, a não escolher nenhum. Elas gostariam de, alguns dias, tender para o lado da liberdade, outros dias para o mundo dos fora-da-lei. Às vezes tendem para lado algum, outras vezes para os dois lados. Mas o Estado sacode a cabeça e diz: “Pois bem, você não quer ser escravo, não é mesmo? Então, terá que ser homem livre e seguir as réguas do jogo: pagar impostos, se vestir como todos se vestem, andar no mesmo ritmo, compasso e postura que todos andam, comer e beber o que todos comem e bebem, trabalhar no mesmo horário em que todos trabalham, ter uma religião (cristã), frequentar a igreja (melhor tipo de construção para se criar *lugares de memória*), etc”.

Faço uma última citação de Coetzee:

‘Disseminar democracia’, como vem sendo feito pelos Estados Unidos no Oriente Médio, quer dizer espalhar as regras da democracia. Quer dizer falar às pessoas que, onde antes não tinham escolha, agora têm uma escolha. Antes tinham A e nada além de A; agora têm uma escolha entre A e B. ‘Disseminar a democracia’ quer dizer criar condições para as pessoas escolherem livremente entre A e B. O disseminar da liberdade e o disseminar da democracia andam de mãos dadas. (COETZEE, 2008, p. 15).

Portanto, Saulo, seria exagero meu questionar se não estaríamos todos vivendo num mundo que é uma grande Senzala? Ou, ainda, não seria a senzala do século XIX manifestação de um modo de organização da vida criada por nós, e a vida para além de suas paredes, num mundo

supostamente dotado de liberdade, a mais autêntica manifestação de falseamento desta mesma liberdade? Acho que você pode me responder estas questões.

Bem. Dizia eu que o seu trabalho se aproxima, em parte, do meu. Isso porque o romance que estudo, *Lavoura Arcaica*, escrito por Raduan Nassar e publicado no ano de 1975, tem como *conflito* a eterna luta entre a liberdade e a tradição no entorno familiar. A história de *Lavoura Arcaica* é narrada em primeira pessoa pelo narrador-personagem André. Este se encontra num tempo distante ao dos fatos narrados, tempo no qual ele rememora instantes da infância passada na fazenda junto ao avô, ao pai, Iohána, à mãe, e aos irmãos Pedro, o primogênito, Rosa, Zuleika, Huda, Lula, o caçula, e Ana, por quem se apaixona e tem, na adolescência, um relacionamento incestuoso. André, epilético, é também o filho que abre guerra contra as leis do Pai e declara-se o “Profeta de sua própria história” (NASSAR, 1989, p. 87)¹, aquele que toma as rédeas de sua vida. Tendo sido consumada sexualmente a relação entre André e Ana, o protagonista foge de casa e se exila em um pequeno quarto de pensão, numa vila. Lá, André passa a viver tal como um fora-da-lei, num mundo de orgias, sob o domínio das paixões, da miséria, da imundície, da solidão. Neste outro espaço, destituído das leis do pai e do olhar apreensivo do irmão mais velho, André goza de liberdade, mas convicto de que esta não é mais do que uma “paz precária”, um “sono provisório”. Diz ele: “Quanta sonolência, quanto torpor, quanto pesadelo nessa adolescência!” (NASSAR, 1989, p. 70). No desfecho da narrativa, conduzido por Pedro, André retorna ao lar da família, submisso. No diálogo que teve com o pai, o filho pródigo tenta fazer-se por entender, expor-lhe as razões pelas quais fugira de casa e mostrar o seu ponto de vista, que vai contra o do patriarca. André não obtém resultado algum, e reconhece: “Quanta amargura meu pai juntava à sua cólera! E que veicidade a minha, expor-lhe a carcaça de um pensamento, ter triturado na mesa imprópria uns fiapos de ossos, tão minguados diante da força poderosa de sua figura à cabeceira” (Idem, 1989, p. 168).

¹ Todas as citações do romance referem-se a: NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Permita-me agora mostrar a você, Saulo, como a questão do incesto se desenvolve na literatura e na sociedade. René Girard (1990) diz que a comunidade na qual se manifestam as relações incestuosas caracteriza-se, sobretudo, como sociedade em crise. O debate trágico que dá origem a essa crise se desenvolve a partir da reciprocidade violenta entre seus membros, crise esta em que todos são responsáveis pela destruição da ordem cultural, todos antagonistas dotados de cólera – estado de espírito que se alterna com a serenidade – e da ilusão de superioridade e diferença perante os demais: ilusão porque não há inocentes ou culpados, todos são antagonistas. E, para que a sociedade não se destrua por completo, cria-se, então, o mito, a Exceção Monstruosa que será a resolução para a falta de diferença entre os antagonistas.

Girard diz que o incesto representa, na sociedade, o grau máximo da destruição da diferença cultural. A relação incestuosa dissolve as hierarquias familiares que atribuem maior força (força é direito, direito é força) a uns (pai, avô, irmão primogênito) e menor a outros (mãe e demais filhos). A fim de que o poder (direito(s) permaneça(m) centralizado(s) e a sociedade seja purgada do mal que a assola, a saber, a Crise Sacrificial, atribui-se o caráter de Exceção Monstruosa ao incestuoso, de modo a simular a diferença entre este e os demais membros da comunidade. Em seguida, o incestuoso deverá ser expulso da comunidade, ou fortemente punido de alguma outra forma. Sendo assim, como aponta Girard, a exceção monstruosa é também bode expiatório, unanimidade que libertará a sociedade de suas responsabilidades frente à reciprocidade violenta.

Saulo! Em minha dissertação apresento como as imagens de *Lavoura Arcaica* se desenvolvem no tempo por meio de nossa *Memória Estética*. Busco representações destas mesmas imagens na literatura, no cinema e na pintura. Mas aqui eu gostaria de me reportar a um caso verídico que foi veiculado por todas as mídias: falo do caso de incesto envolvendo o austríaco Josef Fritz, de 73 anos, que manteve a filha trancada no porão de sua casa por 24 anos, e com quem teve 6 filhos. Acompanhei o tratamento dado pela imprensa ao caso. Vi que as reportagens televisivas, matérias impressas e divulgadas na internet se reportavam a Josef Fritz como a

Exceção Monstruosa. Muito frequente foi o uso dos adjetivos cruel, sádico, autoritário e esperto por redatores e repórteres para caracterizá-lo. Dentre as matérias que mais me chamaram a atenção, destaco a publicada no dia 30 de abril de 2008, às 11h41, no *site* da Globo News. Nela, a jornalista cita fragmentos da entrevista coletiva pronunciada pelo chanceler da Áustria, Alfred Gusenbauer, na qual ele anuncia pretender lançar uma campanha para recuperar a imagem do país no exterior, abalada pelo caso de incesto. Gusenbauer afirma: “A Áustria não cometeu esse crime. Esse é um crime insondável, mas também um caso isolado”. E acrescenta: “Não permitiremos que todo o país fique refém de um único homem”.

Olhe para o mundo, Saulo, e você verá que, na infinita diversidade, reina o absurdo de “mil conflitos particulares”, de modo que estamos todos contra todos. Entretanto, forjamos (tal como o fez Alfred Gusenbauer) ser uma comunidade unida, e dizemos: “a violência não me habita!”. A fim de que possamos nos auto-beatificar é que criamos o que Girard denominou de Mecanismo Coletivo da Vítima Sacrificial, ou seja, atribuímos a um único responsável (que, como todos, desencadeou algum conflito) o legado da herança violenta, do modelo monstruoso, de modo que ele passe a ser o duplo de todos nós, objeto de fascinação e ódio universais, que substitui todas as vítimas potências (nós). O Mecanismo Coletivo da Vítima Sacrificial atua de modo a substituir a reciprocidade violenta pelo ódio a um único responsável. Assim, nos vemos diante de uma saída que nos salve, a saber, eliminar a herança violenta, o Bode Expiatório. Mas não somos espertos o bastante para nos livrar da violência que está em nós: ao fazer uso do Mecanismo Coletivo da Vítima Sacrificial, reafirmamos a violência coletiva, pois nos voltamos todos contra um. Como a violência de todos contra um é unânime, ela, paradoxalmente, semeia a violência e colhe a paz, restabelece a ordem, e nos damos por satisfeitos.

Paródia da Parábola do Filho Pródigo, *Lavoura Arcaica*, ao fabular o retorno do filho desgarrado à casa da família, não estabelece a reconciliação entre as partes em conflito. Na fazenda, a família prepara uma festa para celebrar o retorno de André, festa a que ele chama “minha páscoa”, e durante a qual Ana, coberta com as quinquilharias mundanas trazidas por

André, toma de assalto a festa, “varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, [...] fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação” (LA, 1989, p. 186-188). Neste instante, Pedro, para quem André havia revelado sua relação com Ana, delata ao Pai o incesto. “Para cumprir-se a trama de seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros: correntes corruptas instalaram-se comodamente entre vários pontos” (LA., 1989, p. 190): deu-se, então, o desfecho ao debate trágico:

A testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental [...] não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era desencarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!) [...] (LA., 1989, p. 191).

Iohána, o Pai, mata Ana, extingue a herança violenta.

E retorno à questão que levantei páginas atrás: O que é a liberdade?

No século XIX havia a *escravidão*. Os escravizados viram que a escravidão não era boa. Muitos se suicidaram (Por esta razão? Algumas vezes, sim, é possível, mas não somente.). Então disseram: “Faça-se a abolição da escravatura!”. Os coronéis açucareiros também viram que a escravatura não era boa. E a abolição *foi feita*, não se fez.

No século XIX, antes da proclamação da República, havia, no Brasil, o Parlamentarismo. As pessoas livres viram que a vida, nesse período, não era boa. Muitos se suicidaram (Por esta razão? Algumas vezes, sim, é possível, mas não somente.). Então disseram: “Faça-se a República!”. E a República *foi feita*.

No princípio havia a *vendetta*. O homem viu que a *vendetta* não era boa. Então disse: “Faça-se a Democracia!”. O homem cedeu à Democracia o direito de usar força física,

consequentemente entrando no reino (na proteção) da lei. O homem viu que a Democracia não era boa:

[...] (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!) e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo Pai! e de outra voz, um uivo cavernoso, cheio de desespero Pai! e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado Pai! eram balidos estrangulados Pai! Pai! onde a nossa segurança? onde a nossa proteção? Pai! e de Pedro, prosternado na terra Pai! e vi Lula, essa criança tão cedo transtornada, rolando no chão Pai! Pai! onde a união da família? Pai! e vi a mãe, perdida no seu juízo, arrancando punhados de cabelo, descobrindo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das varizes, batendo a pedra do punho contra o peito Iohána! Iohána! Iohána! (LA., 1989, p. 191-192).

Então disse: “Sejamos *foras-da-lei*!”. Mas esta opção não existia, e não se podia inventá-la.

Deise Ellen.

Parte I

EM NOME DO PAI

Carta III

Beatriz Helena Dal Molin
Centro de Educação Comunicação e Artes, UNIOESTE
Cascavel, Paraná.

Cascavel, 21 de agosto de 2008.

POEMAS DO FILHO PRÓDIGO

I – No caminho

E no caminho diz-lhe o seixo:
teus passos ficaram tardos e pesados.
Serás tu mesmo, indaga o seixo,
que voltas para junto dos teus, esquecidos?

E no caminho diz-lhe o raminho de erva:
teu corpo ficou muito curvo, dobrado;
Como chegarás, diz a ervinha,
como? E estás sempre tropeçando.

Os marcos do caminho levantaram-se
sem reconhecerem o homem estrangeiro;
os marcos do caminho levantavam-se
e esfolavam-no como espinhos.

No caminho, interpelou-o a fonte:
teus lábios secaram, sedentos!
Éle se ajoelhou, bebeu na fonte,
uma lágrima a tocar outra lágrima.

II – Em casa

A irmã dizia: “Eu esqueci”.
“Não me lembro mais”, disse o irmão.
A noiva disse: “Eu já perdoei”.

E o pai: “Não lhe darei perdão”.
A mãe, à janela postada.
(Ai, como é longa aquela estrada!)

A irmã dizia: “Que tormenta!”
“Venta muito”, dizia o irmão.
A noiva: “A porta está fechada”.
O pai: “Não abre a porta a minha mão”.
E a mãe de pé, sem dizer nada.
(Deus, que ventania gelada!)

A irmã dizia: “Somos cinco”.
“vamos comer” – responde o irmão.
A noiva: “A mesa já está posta”.
E o pai: “É uma boa ocasião”.
Em cinco pedaços cortava
o pão, a mãe que não falava.

A irmã serve-se de uma migalha;
o irmão molha no vinho o pão;
o pai come e suspira; a noiva
louva a dona da casa. E então,
a mãe tira a mesa, calada,
e abre a porta à noite gelada.

III – No seu arrependimento

Não inocente e não de mãos puras,
e sem o coração arrependido,
prosternou-se no limiar da porta
e insistiu em ficar ali estendido.

“Setenta vezes fui corrupto e impuro;
meu Deus, setenta vezes profanado;
lá no alto o testamento é testemunha
de que sempre fui eu mesmo o culpado.

Lá no alto o testamento é testemunha
de que o pecado à carne levo unido,
de que corromperei agora e sempre,
pois não sou mais do que o filho perdido”.

A irmã de pé, na soleira da porta,
cabisbaixa, uma lágrima escondia.
A noiva perto da porta, parada,
silenciosamente as mãos torcia.

E no meio da casa o irmão imóvel
continuava a olhar, paralisado,
sem ir ao seu encontro, o irmão que estava
no limiar da porta prosternado.

A mãe, somente, levantou seu rosto
(Como estava seu rosto iluminado!):

“Se estás de volta, filho meu, que importa
que importa, filho se és justo ou culpado?”

O perdão de teu pai jamais esperes,
pois em sua alma não semeou perdão.
Levanta-te, meu filho, e dele aceita.
da cólera que te ama, a saudação”.

(GOLDBERG, Lea. “Poemas do Filho Pródigo”. In: *Antologia da Literatura Hebraica Moderna: poesia e prosa*. 1969, p. 50-53)

Venho lhe falar, querida Bia, sobre uma *Imagem Agente* presente na obra *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar. Vejo a personagem Iohána, o Pai, como esta imagem que se desenvolve, num espaço – que é o tempo –, por meio de diferentes formas estéticas. Citei o poema acima não para ilustrar um conteúdo que está presente também em *Lavoura Arcaica*, mas para iniciar contigo uma conversa sobre as diferentes materialidades e sentidos que este conteúdo recebeu, sendo, pois, o poema de Lea Goldberg uma de suas materializações. Ora, o significado conceitual dos dados perceptíveis é tão impertinente que parece simplesmente não fazer sentido até que descubramos seu significado ulterior, não bastando dizer, por isso, que *Lavoura Arcaica*, a obra maior de Raduan Nassar, é a parábola do Filho Pródigo às avessas.

Poemas do Filho Pródigo trata de um tema que é peculiar aos israelenses: o retorno regenerador à pátria ancestral. Ocorre que, em Goldberg, a *Imagem Agente* da “Parábola do Filho Pródigo” é construída com uma atmosfera mais natural, quero dizer, enquanto experiência que vem do coração, dum coração humano, não de um coração divino. Digo isso tendo em vista sobretudo a última estrofe do poema: “O perdão do teu pai jamais esperes,/ pois em sua alma não semeou perdão./ Levanta-te, meu filho, e dele aceita./ da cólera que te ama, a saudação”. Contou-nos Lea Goldberg (1911-1970) – ela que além de poetisa, romancista e crítica, atuou como professora de literatura na Universidade Hebraica de Jerusalém, tendo ainda publicado inúmeros contos infantis – que a língua hebraica foi sempre a língua interior do povo judeu, a língua na qual este povo traduziu seus sentimentos. Mesmo nas épocas em que ela não era

empregada como língua falada, permaneceu sendo o instrumento mais perfeito para exprimir as coisas mais sutis e os sentimentos mais ínfimos daquele povo. A língua hebraica foi, após a Segunda Guerra Mundial, a língua espiritual dos judeus. Ela nunca foi apenas a língua do passado; era o idioma do porvir, da renascença, tornando possível a existência de um povo unido, ainda que disperso por todas as partes do mundo (GOLDBERG, 1969, p. 5-6). Por meio dela eram comunicados conteúdos íntimos, tal como o vemos neste poema de Goldberg. Ora, o homem não perdoa, apenas deixamos de dar importância a uma ofensa durante espaços de tempo; e, no entanto, forjamos ser a plena imagem-semelhança de Deus ocultando nossas falhas inerentes à condição humana. E foi, pois, querida Bia, desta personagem *dupla*, transfigurada por Goldberg, este Pai que não perdoa ao filho, mas é a “cólera que nos ama”, enfim, desta *Imagem Agente*² que

² Por *Imagens Agentes* entendem-se aquelas que aludem a determinados discursos. Elas são construídas artificialmente, e são formadas por uma imagem e um *locus*. Estas imagens são formas, signos distintivos, símbolos daquilo que queremos lembrar ou daquilo que queremos fazer ser lembrado. Estão inseridas em um *locus*, que deve ser um lugar facilmente apreendido pela memória. Francis Yates (2007) diz que é essencial que esses lugares formem uma série e sejam lembrados em uma ordem determinada, de modo que se possa partir de qualquer *locus* da série e avançar e retroceder a partir dele (YATES, 2007, p. 23). As *Imagens Agentes* surgiram para os fins da prática da Oratória. Por meio delas os oradores memorizavam aquilo de que queriam lembrar, constituindo, pois uma prática de Memória Artificial, ou uma Arte da Memória. Conforme Yates, todo tratado de *Ars memorativa*, com suas regras para **lugares** e **imagens**, com sua discussão da criação de Imagens de Memória, repete o plano, o tema e mesmo as palavras do *Ad Herennium*, este manual de retórica escrito em Roma por volta de 86-82, cujo autor é desconhecido. O manual foi denominado de *ad Caium Herennium*, ou *Ad Herennium*, que quer dizer a Caio Herênio. Acerca da criação das *Imagens Agentes* lemos no manual *Ad Herennium*: “Devemos, então, criar imagens capazes de permanecer por mais tempo na memória. E conseguiremos isso se estabelecermos semelhanças as mais impressionantes possíveis; se não criarmos imagens em demasia ou vagas, mas ativas (*imagines agentes*); se atribuirmos a elas uma beleza excepcional ou uma feiúra singular; se enfeitarmos algumas, por exemplo, com coroas ou mantos púrpura, para que a semelhança se torne mais nítida para nós; ou se, de algum modo, as desfigurarmos, como, por exemplo, ao introduzir alguém manchado de sangue, enlameado ou sujo de tinta vermelha, de modo que sua forma seja mais impressionante; ou, ainda, atribuindo um efeito cômico às nossas imagens, o que também nos garantirá que lembraremos delas mais prontamente. As coisas das quais facilmente nos lembramos quando são reais, também as lembraremos sem dificuldade quando fictícias. Mas uma condição é essencial – percorrer mentalmente várias vezes todos os lugares originais para reavivar as imagens” (*Ad Herennium*, III, p. xxii. In: YATES, 2007, p. 26-27). Ocorre que, conforme diz Milton José de Almeida (1999), esta prática de memorização por meio de imagens incomuns, a princípio, servia à prática da retórica. Entretanto ela deixa de servir a este fim e, no século XIII, transmigra para os fins da ética religiosa por meio de Alberto Magno e Tomás de Aquino. Diz Almeida que “essa migração de um universo pagão para o universo cristão foi conduzida pelo seguinte raciocínio: para que a memória, localizada na parte irracional, sensitiva, inata, da alma, portanto, não sendo um hábito moral, pudesse fazer parte da Prudência, essa sim um hábito moral, portanto, racional, justifica-se porque a memória participa também da reminiscência, localizada na parte racional da alma. Portanto, a memória (sensibilidade) pode ser um hábito moral quando utilizada para recordar as coisas passadas tendo em vista (racionalidade) uma conduta prudente no presente e para o futuro (ALMEIDA, 1999, p. 48).

quis eu me aproximar e a seu respeito saber um pouco mais a fim de conhecer a *experiência estética*³ que a ela dá vida.

Veja bem, Bia, o que eu fiz foi selecionar uma *Imagem Agente* presente no romance *Lavoura Arcaica* e no filme homônimo, que é a imagem do Pai. O Pai, em *Lavoura Arcaica*, é, para mim, uma máxima filosófica formada por uma *visualidade* – ou seja, dotada de *motivos* formais e temáticos de outras obras de arte, e que surgem nela ora como citação, ora como estilização, ou ainda enquanto alusão – em vez de uma imagem que é simplesmente revestida de conotações filosóficas. Busquei, em nossa Memória Estética, as várias representações deste Pai. Passei pelas Memórias da iconografia, do cinema e da literatura, buscando construir sentidos não só deste tema, mas também o conhecimento visual destas outras representações que participam da nossa Educação Religiosa e Política e da Educação de nossa Memória, sendo por isso denominada de **Arte da Memória**.

Bia! Quando criança, era com muita ansiedade que eu aguardava a chegada do verão, quando meu tio vinha passar suas férias em minha casa. Ao pôr-do-sol nos reuníamos, eu, meus irmãos, meu pai e minha tia, para, conduzidos pelo meu tio, celebrarmos a missa. Era um momento mágico! Não se tratava de uma missa qualquer, mas uma missa celebrada pelo padre que era meu tio! Este era o momento do dia em que eu mais gostava de sua presença: às vezes ele me deixava chateada, pois condenava todas as criancices minhas e de meus irmãos, e também batia em meus gatos, animais por ele odiados. Não sei até hoje por que razão, mas em todos os anos leem-se, durante as missas, as mesmas leituras em dias respectivos. Ainda que muito

³ Erwin Panofsky (2007) diz que, diferentemente de um objeto natural, cuja decisão de experimentá-lo esteticamente é pessoal; no objeto feito pelo homem, a Experiência Estética passa pela intenção do criador. A esta Experiência Estética se unem os três componentes da obra: a forma materializada, a idéia (tema) e o conteúdo. A estes três componentes ele chama de **corpo**, **espírito** e **alma**, respectivamente. Mas esta experiência re-criativa feita no momento da atualização do texto depende também da bagagem cultural do observador. Assim, ele propõe que esta experiência entre a obra e o observador se dê em três modos: primeiramente, o observador estudará os princípios formais que controlam a representação do mundo visível, de modo a recuperar a história dos *motivos* da obra. Em seguida, observará a interligação entre as influências das fontes literárias, estéticas e discursivas e os efeitos de dependência mútua das tradições representacionais, a fim de estabelecer a história das fórmulas iconográficas ou *tipos*. Por fim, o observador buscará se familiarizar com as atitudes religiosas, sociais e filosóficas contidas na obra de modo a corrigir sua própria apreciação subjetiva acerca do conteúdo. Ao fazer isso, sua percepção estética mudará, e cada vez mais se aproximará da intenção original do autor da obra, desenvolvendo, assim, a experiência re-criativa do leitor/apreciador.

pequena, sabia eu que, após o Dia de Reis, comemorado no sexto dia do mês de Janeiro, os evangelhos proferidos seriam as parábolas. Meu tio era um grande Orador, impostava a voz, já grave por natureza, e lia o evangelho com pausas e tons altos e baixos de modo a dar vida ao texto, tornando-a uma leitura melódica, harmônica.

Bem. Falava eu sobre as parábolas. Em minha cabeça, durante o espaço de tempo compreendido entre os meus 5 e 9 anos de idade, elas não exerciam (de todo) sua função moralizante, eu as recebia antes como imagens incomuns, impressionantes, fantásticas, ordenadas num tempo e num espaço, cheias de ornamentos e que, por isso, se tornaram inesquecíveis. Era nesse espaço, na sala da minha casa, nesse espaço de encontros, que o instante da celebração, no qual eram narradas as Imagens de palavras presentes nos textos bíblicos, que eu me transportava, em sonhos e devaneios, para aqueles lugares incríveis: um mar cujas águas se abriam a fim de que as pessoas por ele passassem, os áridos desertos, o estábulo onde nasceu Jesus. E que brilho tinha aquela estrela de Natal! Aquela estrela... capaz de guiar os Reis, que, por sinal, eram Magos (o que, pra mim, significava Bruxos – como podia um Bruxo ser Rei? Então eu me via desejando tornar-me bruxa!). Como meu pai, pequeno agricultor, trabalhava muito (pelo menos era esta a desculpa que ele dava para não ir à Igreja, dizia estar sempre ocupado), íamos com pouca frequência à pequena Capela do bairro mais próximo ao sítio onde morávamos. Ou seja, na maior parte de minha infância, o *locus* no qual eram inseridas aquelas imagens bíblicas era a minha casa, na minha sala, a sala onde aprendi a jogar cartas com o meu tio, o mesmo tio que, ao final do dia, celebraria a missa; a sala onde eu brincava com meus irmãos. Lembro-me de que, nas paredes da pequena capela do bairro, havia, de um lado, quadros que formavam uma sequência narrativa que dava existência visual à história do nascimento de Cristo, e, do outro lado, uma sequência de quadros que narravam a Via Sacra. Estes quadros compunham uma narração segundo a cronologia da História Sagrada, começando com a cena da Anunciação no extremo da parede esquerda da Capela, passando pelo nascimento de Cristo, seguindo ao fundo da capela. Depois, no final do

lado direito, iniciavam-se as cenas da Via Sacra, cenas cujo desfecho, a crucificação de Cristo, se encontrava à extrema direita do Altar. Milton José de Almeida diz que,

Na capela [...] o espectador-fiel, com sua história de pessoa na cidade, sua vida religiosa, social, cultural, ao entrar na capela, estará envolvido e isolado num espaço particularizado, a igreja, o cinema, e, em conformidade com as regras da memória artificial (arte-fícial, arte-ficcional), lembra? ... os LOCAIS devem estar longe dos lugares públicos e movimentados, devem ser silenciosos, com poucas pessoas, com uma arquitetura especial, onde serão colocadas IMAGENS AGENTES a serem memorizadas ... esse espectador-fiel estará, portanto, mesmo entre outros, sozinho; o seu sentido da visão será chamado a ser a porta principal para o seu interior. [...] Nesse momento político e religioso, o espectador-fiel pecador, inferior, demasiado humano, quase um animal sensorial, vai ser levado a uma espiritualidade sobre a qual pouca possibilidade de entendimento terá, a não ser absorver emocionalmente as mensagens que, cultos e poderosos, a Igreja e o poder civil produzem, com o trabalho de artistas, e divulgam através de imagens (ALMEIDA, 1999, p. 58).

As paredes da sala de minha casa eram, entretanto, decoradas com fotografias de minhas irmãs, de meu irmão e, das duas janelas, eu as transformava no enquadramento por meio do qual via o imenso jardim onde brincávamos. A casa, diz Gaston Bachelard (1993), abriga o devaneio, ela protege o sonhador e lhe permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio (BACHELARD, 1993, p. 32).

Mas então é chegado o momento em que as curiosas parábolas e suas Imagens de palavras deixaram de ser narrativas – em minha cabeça fabulações – para se tornarem a minha realidade, formas de boa conduta, ou melhor, o gesso que moldaria a criança, suas imagens de memória, e que daria fim às suas criancices, seus devaneios, seus movimentos, suas ações e experiências. Aquelas histórias se tornaram leis, e desfez-se seu encanto.

Te convido, querida Bia, a fazer comigo uma leitura a mais da *Parábola do Filho Pródigo*, pois é neste movimento de retorno, digo, de (outra) leitura, neste movimento de

olharmos novamente para aquilo que já vimos tantas e tantas vezes, é que nos aproximamos de sua Configuração Ideal⁴.

O filho perdido e o filho fiel: o “filho pródigo”– Disse ainda: “Um homem tinha dois filhos. O mais jovem disse ao pai: ‘Pai, dá-me a parte da herança que me cabe’. E o pai dividiu os bens entre eles. Poucos dias depois, ajuntando todos os seus haveres, o filho mais jovem partiu para uma região longínqua e ali dissipou sua herança numa vida devassa.

E gastou tudo. Sobreveio àquela região uma grande fome e ele começou a passar privações. Foi, então, empregar-se com um dos homens daquela região, que o mandou para seus campos para cuidar dos porcos. Ele queria matar a fome com as bolotas que os porcos comiam, mas ninguém lhas dava. E, caindo em si, disse: ‘Quantos empregados de meu pai têm pão com fartura, e eu aqui, morrendo de fome! Vou-me embora, procurar o meu pai e dizer-lhe: Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Trata-me como um dos teus empregados’. Partiu, então, e foi ao encontro de seu pai.

Ele estava ainda ao longe, quando seu pai viu-o, encheu-se de compaixão, correu e lançou-se-lhe ao pescoço, cobrindo-o de beijos. O filho, então, disse-lhe: ‘Pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho’. Mas o pai disse aos seus servos: ‘Ide depressa, trazei a melhor túnica e vesti-o com ela, pondo-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés. Trazei o novilho cevado e matai-o; comamos e festejemos, pois este meu filho estava morto e tornou a viver; estava perdido e foi reencontrado!’ E começaram a festejar.

Seu filho mais velho estava no campo. Quando voltava, já perto de casa, ouviu música e danças. Chamando um servo, perguntou-lhe o que estava acontecendo. Este lhe disse: ‘É teu irmão que voltou e teu pai matou o novilho cevado, porque o recuperou com saúde’. Então ele ficou com muita raiva e não queria entrar. Seu pai saiu para suplicar-lhe. Ele, porém, respondeu a seu pai: ‘Há tantos anos que eu te sirvo, e jamais transgredi um só dos teus mandamentos, e nunca me deste um cabrito para festejar com meus amigos. Contudo, veio esse teu filho, que devorou teus bens com prostitutas, e para ele matas o novilho cevado!’

Mas o pai lhe disse: ‘Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu. Mas era preciso que festejássemos e nos alegrássemos, pois esse teu irmão estava morto e tornou a viver; ele estava perdido e foi reencontrado’” (Lucas 15, 11-32).

Vemos, pois, na *Parábola do Filho Pródigo* de Lucas, um pai que é a imagem-semelhança de Deus, um Deus não tão assustador e punitivo quanto o encontramos no Antigo Testamento, e sim um Deus-Pai bondoso, amável, que perdoad e que, ao ver o filho transgressor retornar ao lar, enche-se de compaixão e corre a lançar-se-lhe ao pescoço, dando-lhe beijos e afeto.

⁴ Para Platão, a busca da Verdade é definida como processo de Rememoração e Consideração Meditativa. Walter Benjamin olha para este processo como ato de descobrir, nos objetos, na sua construção mesma, os rastros de uma outra configuração ideal. Esta Verdade fica assim subvertida: ela se revela como sendo desordem e, por isso mesmo, deixa perceber o apelo de uma transformação redentora. São os elementos os mais extremos, os mais díspares que testemunham um outro ordenamento Ideal onde poderiam ser reintegrados na sua verdade perdida. A atividade do conceito tem por tarefa a análise e a dissecação dos fenômenos, no intuito de destruir sua imagem já pronta e de expor seu secreto pertencer a essa Ordem Ideal. A análise conceitual tem, portanto, um papel de mediação que visa “salvar os fenômenos e representar [apresentar] as idéias” (GAGNEBIN, 1994, p. 15).

Já o Filho Primogênito tem um comportamento contrário ao do pai. Diríamos que ele deixou-se levar, assim como o irmão que retorna, pelos sentimentos da *Paixão*. Também a imagem do Filho Primogênito se faz presente em *Lavoura Arcaica*: Pedro, o irmão mais velho, vai até a pensão onde André se encontra exilado, de modo a cumprir a “sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família” (LA, 1989, p. 16). O encontro entre os irmãos é, a princípio, dominado pela majestosa primogenitude que confere a Pedro o poder sobre André: “A voz do meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era meu pai) da cal das pedras da nossa catedral” (LA, p. 16). Ora, na *Parábola do Filho Pródigo* vemos que o filho mais velho também se deixa levar pela *Invidia*. Em *Lavoura Arcaica* é, pois, Pedro quem delata o incesto ao Pai, que, ferido em seus preceitos e dominado também ele pelas *paixões*, atinge mortalmente Ana com o alfanje. Tanto Pedro como o Pai são estilizados por Nassar na medida em que evocam essa figura profética, mas que, por fim, são dominados pelo mundo das *paixões*. Vejamos o que diz André sobre Pedro:

O amor, a união, o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular; sem perder de vista a claridade piedosa desta máxima, meu irmão prosseguia na sua prece, sugerindo a cada passo, e discretamente, a minha imaturidade na vida, falando dos tropeços a que cada um de nós estava sujeito, e que era normal que isso pudesse ter acontecido, mas que era importante não esquecer também as peculiaridades afetivas e espirituais que nos uniam, não nos deixando sucumbir às tentações, pondo-nos de guarda contra a queda (não importava de que natureza), era este o cuidado, era esta pelo menos a parte que cabia a cada membro, o quinhão a que cada um estava obrigado, pois bastava que um de nós pisasse em falso para que toda a família caísse atrás; e ele falou que, estando a casa de pé, e que, para manter a casa erguida, era preciso fortalecer o sentimento do dever, venerando os nossos laços de sangue, não nos afastando da nossa porta, respondendo ao pai quando ele perguntasse, não escondendo nossos olhos ao irmão que necessitasse deles, participando do trabalho da família, trazendo os frutos para casa, ajudando a prover a mesa comum, e que, dentro da austeridade do nosso modo de vida, sempre haveria lugar para muitas alegrias, a começar pelo cumprimento das tarefas que nos foram atribuídas, pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagradas do dever; ele falou ainda dos anseios isolados de cada um em casa, mas que era preciso refrear os maus impulsos, moderar prudentemente os bons, não perder de vista o equilíbrio, cultivando o autodomínio, precavendo-se contra o egoísmo e as *paixões* perigosas que o acompanham, procurando encontrar a solução para nossos problemas individuais sem criar problemas mais graves para os que eram da nossa estima, e que, para ponderar em cada caso, tinha sempre existido o mesmo tronco, a mão leal, a palavra de amor e a sabedoria dos nossos princípios, sem contar que o horizonte de vida não era largo como parecia, não passando de ilusão, no meu caso, a felicidade que eu pudesse ter vislumbrado para além das divisas do pai; evitando conhecer os motivos ímpios da minha fuga (embora sugerindo discretamente que meus passos fossem um mau exemplo pro Lula,

o caçula, cujos olhos sempre estiveram mais perto de mim), meu irmão pôs um sopro quente na sua prece pra me lembrar que *havia mais força no perdão do que na ofensa e mais força no reparo do que no erro*, deixando claro que deveriam ser estes o anverso e o reverso sublimes do bom caráter, cabendo, por ocasião da minha volta, o primeiro à família, e o reparo do meu erro cabendo a mim, o filho desgarrado; [...] (LA, p. 22-24, grifo meu).

Pergunto a você, querida Bia: seria a *Parábola do Filho Pródigo* a Origem do poema de Léa Goldberg e da obra *Lavoura Arcaica*, ainda que ela apareça nesta última enquanto imagem que foi estilizada por Raduan Nassar? Mas não me responda ainda. Avancemos lentamente. Imagine que estamos nós em uma pequenina canoa em meio a um rio de dimensões pomposas, cujas águas nos brindam com sua calma. Não são respostas que busco eu neste momento. Não. Busco eu mesma construir sentidos sobre aquilo para o que olho. Entenda, Bia! É do seu silêncio que eu necessito agora. Escute meus sentimentos. Situemo-nos, por um instante, na *Terceira margem do rio*: é somente lá, neste espaço que é tempo, é que eu posso lhe falar abertamente, e falar abertamente é uma necessidade para mim neste momento. Em breve estaremos frente a frente, e então eu me silenciarei para ouvir-te: nesse momento te ouvir será não uma necessidade – essa necessidade em nome da qual os grandes inquisidores, líderes e personalidades notáveis se arrogam a responsabilidade pela felicidade alheia em nome da felicidade da maioria, e que resulta em flagrantes violações dos direitos dos indivíduos, que se vêm fatalmente isolados da sociedade (TARKOVISKI, 1998, p. 276-277) – mas a minha necessidade, pois, quando nos encontrarmos, a tua fala será o alimento que nutre minha *Docilidade*; e neste encontro você me ajudará, então, a escrever esta grande carta ao porvir.

Veja você, como André, o filho desgarrado, narra o seu encontro com o Pai:

A porta foi aberta, e a luz do meu quarto acesa, surgindo, em toda a sua majestade rústica, a figura do meu pai, caminhando, grave, na minha direção; já de pé, e olhando para o chão, e sofrendo a densidade de sua presença diante de mim, senti num momento suas mãos benignas sobre minha cabeça, correndo meus cabelos até a nuca, descendo vagorosamente pelos meus ombros, e logo seus braços poderosos me apertando no peito, me tomando depois o rosto entre suas palmas para me beijar a testa; e eu tinha outra vez os olhos no chão quando ele disse úmido e solene:
– Abençoado o dia de tua volta! Nossa casa agonizava, meu filho, mas agora já se enche de novo de alegria! (LA, p. 149).

Bia, parece a ti que este beijo tem o mesmo sentido daquele visto na *Parábola do Filho Pródigo*? Te digo eu que, após avançar até o desfecho do romance, ele não mais evocou em minha memória a cena do beijo do pai no filho, esta mesma que foi fabulada por Lucas. Sabendo, pois, qual o desfecho do conflito da obra, o beijo que Iohána dá em André evocará outra Imagem de Memória, a saber, o Beijo de Judas, o beijo do traidor, que é o anúncio da morte de Cristo. Em *Lavoura Arcaica*, o beijo que anuncia o desfecho trágico aparece também no momento em que Pedro revela ao Pai o incesto: o primogênito estende as duas mãos sobre a face do Pai, dá-lhe o beijo na testa e denuncia a relação de Ana e André. E me surge, então, uma dúvida: – O que faz a *Parábola do Filho Pródigo* ser a suposta Origem de *Lavoura Arcaica*, se nesta encontramos tantas outras Imagens de Memória?

Dizia eu que esta parábola não ilustra propriamente a Origem de outra obra. Walter Benjamin haveria de concordar comigo se estivesse vivo! Digo, na verdade, que sou eu quem concorda com ele quando disse que a Origem só pode ser reconhecida como restauração incompleta e inacabada. Para Benjamin, restauração indica um regresso, mas fala ele de um regresso que é precário e limitado, uma vez que só é restaurado o que foi destruído. “A Origem benjaminiana visa, portanto, uma retomada do passado, mas ao mesmo tempo – e porque o passado enquanto passado só pode voltar numa não-identidade consigo mesmo – abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo” (GAGNEBIN, 1994, p. 17). O texto Originário de *Lavoura Arcaica* e de *Poemas do Filho Pródigo* não é, pois, a *Parábola do Filho Pródigo*. Esta parábola de Lucas surge aqui como reconhecimento e a descoberta de um fenômeno que representa conexões esquecidas da revelação de um **tema**, de uma **imagem**. Assim, o retorno de Goldberg e de Nassar ao Apóstolo de Cristo, bem como o retorno de Luiz Fernando Carvalho ao romance de Nassar – sobre o qual falaremos na Parte III –, só foi possível pelo estabelecimento de uma nova ligação entre a parábola e as novas criações literária e a tradução feita por Luiz Fernando Carvalho, de *Lavoura Arcaica* para as imagens de luz e movimento do cinema. E essa relação de transgressão da imagem original se dá porque o processo de construção de significação do

passado é possível unicamente a partir das significações do único tempo que existe: o presente. A aproximação entre essas manifestações artísticas só foi possível por meio de uma luta obstinada, que consiste na transfiguração da continuidade e na extração das palavras de seu fluxo confortável. Ou seja, há que se matar a Origem para que uma nova obra possa vir a existir. Origem é, portanto, ao mesmo tempo e inseparavelmente, obra de destruição e de restituição, de dispersão e de reunião. Origem é, enfim, obra de criação (Idem, p. 20). Nos fala Benjamin que:

O originário só se revela a uma visão dupla [...] como restauração e reprodução, e, por outro lado, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma idéia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história. (BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*. In: ALMEIDA, 1999, p. 27).

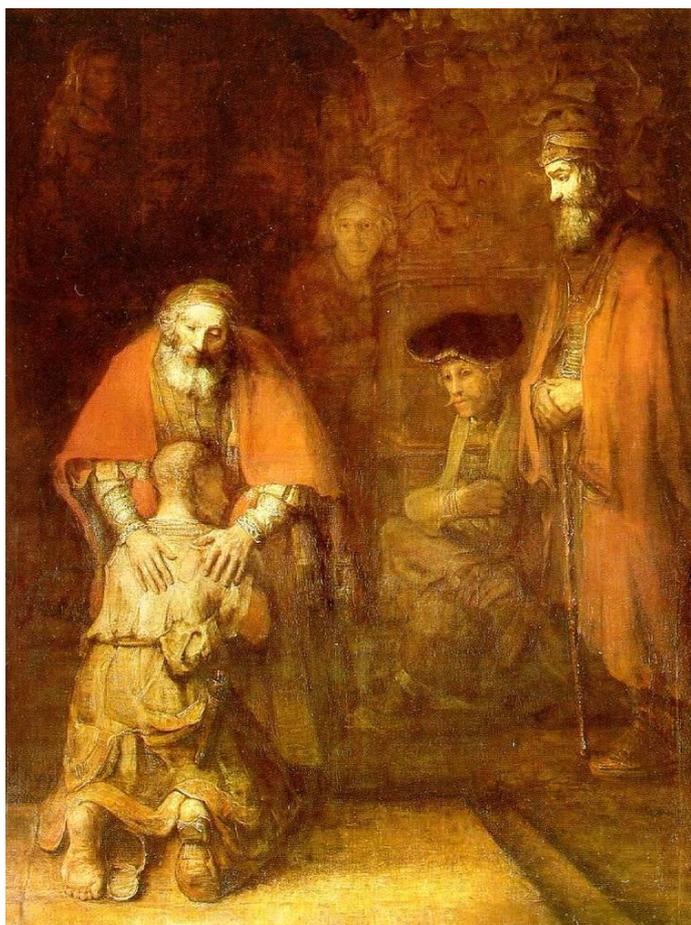
Também *Lavoura Arcaica* dá vida e uma pós-história à *Parábola do Filho Pródigo*. Agora te convido a pensar comigo, Bia, sobre quais outras Imagens de Memória aludem a, citam ou estilizam esta parábola? Que outros artistas dela se aproximaram e a transfiguraram para a Grande temporalidade? Veja bem! As imagens são construídas a partir de uma relação histórica que atua de modo a educar a nossa Memória Visual e as formas como imaginamos o real. Por essa relação histórica entre a Memória individual e a Memória Visual na qual estamos todos imersos é que um *motivo* ressurgirá de diferentes formas, ou seja, será reestruturado esteticamente pelo momento presente e passará a distinguir-se das outras versões em que fora representado anteriormente, mas resguardando em si a história e a essência de sempre (Idem, p. 26).

Bia! Outro autor que transfigurou a *Parábola do Filho Pródigo* e a materializou na forma de pintura foi Rembrandt van Rijn (1606-1669). Gombrich (1999) disse que Rembrandt devia ter sido capaz de olhar diretamente no coração humano. Para Gombrich, as pinturas de Rembrandt parecem dar forma visual ao conhecimento que os gregos chamam a *atividade da alma*:

Tal como Shakespeare, ele era capaz, por assim dizer, de penetrar fundo na pele de todos os tipos de homens, e saber como se comportariam em qualquer situação prevista [...] é esse dom que torna

as ilustrações de Rembrandt de histórias bíblicas tão diferentes de tudo que foi feito antes. (GOMBRICH, 1999, p. 423).

Isto a que Gombrich chama de dom para ilustração é, a meu ver, o que Milton José de Almeida (1999) denomina de Memória Estética. Vejamos: a *visualidade* da *Parábola do Filho Pródigo* está presente em nosso Imaginário e se desenvolveu no tempo por meio de imagens artificiais criadas para um Programa de Educação da Memória que é, por sua vez, um programa de educação das feições, dos gestos, dos sentimentos, enfim, da forma como devemos atuar neste retorno que é diariamente encenado por nós, as Vítimas Expiatórias, sempre culpados, sempre submissos, e que se curvam diante da lei que é o Pai, das leis do Governo, das leis acadêmicas, ou de qualquer outra lei institucionalizada. De qualquer forma, Rembrandt dá existência visual e um sentido à *Parábola do Filho Pródigo*. Olhemos para a tela:



REMBRANDT, Van Rijn. *O retorno do filho pródigo*. ca. 1662. Óleo sobre tela, 262 x 206 cm, The Hermitage, São Petersburgo. Disponível em: <congressoemfoco.ig.com.br/Noticia.aspx?id=15677>. Acesso em: 11 ago. 2008.

A linguagem visual é composta unicamente de termos espaciais. Quando o artista começa a criar uma imagem, ele parte de um plano pictórico, de uma superfície. Esta superfície tem margens, limites, e, por ter limite, tem uma forma. Tais limites projetam uma estrutura interna com núcleo central, onde se cruzariam os eixos. A partir dos limites intuímos sempre a existência de uma estrutura interna. Forma significa, portanto, estrutura, organização, ordenação. E só podemos perceber formas que estejam delimitadas. E o que é delimitado, é selecionado. E selecionar implica atribuir valores, objetivos, visões de vida, pontos de vista.

Nesta tela de Rembrandt, o retorno do filho apóstata é transformado em ato público, em que todos olham para o filho que é o exemplo de devassidão e que se encontra em estado de ruínas: suas vestes são maltrapilhas, seus sapatos estão aos pedaços. Arrependido e submisso, de joelhos, o filho cai por terra. O episódio é comovente. Diríamos que é impressionante e belo, e que dá forma visual à virtude do arrependimento! Obedece a uma narração visual didática, cuja visão temporal é cronológica, e que, por essa razão, atua na conscientização de nós, os fiéis. É avassalador o estado decadente do filho, tal como na parábola de Lucas, e o momento que em nós provoca maior comoção é aquele do seu desejo de comer a comida dos porcos, mas até mesmo esta lhe é negada: uma *Imagem Agente* horrível, sendo, pois, o filho essa similitude corporal que sofre as consequências de seus vícios. Vemos aqui que o grotesco, útil em uma imagem de memória, não foi negligenciado da passagem do Filho Pródigo – pois esse caminho representaria a sua descida ao Inferno. Podemos pensar, então, na *Parábola do Filho Pródigo* como também sendo ela dotada de imagens agentes, impressionantes e belas, e também horríveis, que transforma virtudes (o perdão e o arrependimento) e vícios (vida devassa) em Signos da Memória por meio dos quais

[...] nos guiamos nas trilhas das lembranças, rememorando o caminho para o Paraíso e o Inferno. As imagens agentes precisaram adquirir um cunho moral, transformando-se em belas ou horríveis figuras humanas, concebidas como “similitudes corporais” dotadas de *intentiones* espirituais – ganhar

o Paraíso e evitar o Inferno –, e memorizadas por meio de uma disposição ordenada em alguma construção “solene”. (YATES, 2007, p. 103).

Como eram memorizados os textos que se desejava fixar na memória durante a Idade Média? O historiador Beryl Smalley (1905-1984), em seu estudo a respeito dos frades ingleses do século XIV, ao dirigir sua atenção para um traço curioso nas obras de John Ridevall e de Robert Holcot, propõe que estes frades descreviam pinturas elaboradas, não para serem pintadas, mas para serem usadas como objeto de memorização. A este respeito, Francis Yates cita o exemplo da imagem de uma prostituta descrita por Ridevall, a saber, “uma prostituta cega, com as orelhas mutiladas, anunciada (como criminosa) por toques de clarim, com o rosto deformado, cheia de doenças” (Idem, p. 127). Trata-se de uma imagem de memória que dá forma corpórea ao vício da Idolatria, uma imagem impressionantemente hedionda e assustadora, usada para relembrar aspectos do pecado da Idolatria, tal como um sermão. Diz Yates:

A Idolatria é pintada como uma prostituta porque os idólatras abandonam o verdadeiro Deus para fornicar com ídolos; é mostrada como cega e surda, pois tem origem na adulação que cega e ensurdece suas vítimas; é proclamada como criminosa porque os malfeitores esperam conseguir perdão adorando ídolos; de rosto triste e desfigurado, porque uma das causas da idolatria é a aflição sem limites; é cheia de doenças porque a idolatria é um tipo de amor desregrado. (Ibidem, p. 127).

Falemos, porém, um pouco da pré-vida da *Parábola do Filho Pródigo*. Sua pré-vida, nós a encontramos no Antigo Testamento. São inúmeras as passagens que foram parafraseadas pelos profetas do Novo Testamento. E são também inúmeras as passagens que têm como *tema* a saga de todo um povo errante pelo deserto, seguida do retorno que coroa, por meio da punição – que pode ser o ato solene que torna público o arrependimento pelas ofensas cometidas a Deus – a lei que fora infringida pelo transgressor. Estas *Imagens Agentes* da *Parábola do Filho Pródigo* se valem da visão temporal cronológica – pois, sendo natural e lógica, é de fácil entendimento, – cumprindo sempre o ciclo que envolve começo, desenvolvimento e fim. Milton José de Almeida diz que a ordem cronológica do tempo legitima, em ideologia temporal, o poder. Seria essa ordem a

expressão objetiva do tempo político dominante. Leiamos esta prosa poética escrita pelo profeta

Oséias:

Iahweh vingará o seu amor desprezado

Mas quanto mais eu os chamava, tanto mais eles se afastavam de mim.
Eles sacrificavam aos baals
e queimavam incenso aos ídolos.
Fui eu, contudo, quem ensinou Efraim a caminhar,
eu os tomei em meus braços,
mas não reconheceram que eu cuidava deles!
Com vínculos humanos eu os atraía,
com laços de amor
eu era para eles como os que levantam uma criancinha
contra o seu rosto,
eu me inclinava para ele e o alimentava.
Ele não voltará à terra do Egito,
mas a Assíria será o seu rei.
Uma vez que recusaram converter-se,
a espada devastará em suas cidades,
aniquilará os seus ferrolhos
e devorará por causa de seus planos.

Mas Iahweh perdoa

Meu povo será obstinado em sua apostasia.
Chamam-no do alto,
mas ninguém se levanta!
Como poderia eu abandonar-te, ó Efraim,
entregar-te, ó Israel?
Como poderia eu abandonar-te como a Adama,
tratar-te como a Seboim?
Meu coração se contorce dentro de mim,
minhas entranhas comovem-se.
Não executarei o ardor de minha ira, não tornarei a destruir Efraim,
porque eu sou um Deus e não um homem,
eu sou santo no meio de ti,
não retornarei com furor.

Volta do exílio

Eles caminham atrás de Iahweh.
Ele rugirá como um leão,
e quando ele rugir,
os filhos virão tremendo do ocidente.
Eles virão tremendo do Egito,
como pássaros e como pombas da terra da Assíria.
e eu os farei habitar em suas casas,
oráculo de Iahweh.
(Oséias 11, 2-11)

Lendo este poema de Oséias, novamente nos encontramos com *Poemas do Filho Pródigo*, de Léa Goldberg. Vejamos por quê. Contam-nos Luís Alonso Schökel e Sincre Diaz (1991) que os israelitas que chegaram primeiro à Palestina eram pastores seminômades. Javé era tido como o deus dos pastores. Ao fixarem-se em Canaã, parte dos israelitas pastores tornaram-se agricultores. “E muitos deles, com o excesso de formação religiosa e a idéia muito imperfeita de Deus, não podiam conceber que o seu Deus de pastores pudesse ajudá-los a cultivar a terra, fornecendo-lhes chuvas e garantindo-lhes estações favoráveis” (SCHÖKEL; SICRE DIAZ, 1991, p. 888). Difundi-se, então, o culto ao deus cananeu Baal, senhor das chuvas e das estações, o deus da fecundidade das terras; cuja adoração era uma prática imoral. Baal era o deus que satisfazia as necessidades primárias dos israelitas. Estando servidos do pão, do vinho, da água, da lã, do linho e do azeite, era a Baal, e não a Javé, que os israelitas agradeciam, suscitando a ira em Javé, o Deus intransigente que não tolera competição de nenhuma espécie.

Em *Iahweh vingará o seu amor desprezado*, Oséias narra diferentes temas, que são ordenados numa sequência. O poema começa falando acerca do **amor** de Iahweh por seus filhos, o povo de Israel. Mas o amor de Iahweh é posto em dúvida, e seus fiéis dele **se afastam**, levantando a ira do Deus supremo, que, ferido em seu orgulho, ameaça lançar forte **castigo** sobre seus filhos. Diferentemente de *Poemas do Filho Pródigo* de Léa Goldberg, Oséias trata da relação do próprio Deus com seu povo, relação esta na qual o **perdão** é incondicional: “Não executarei o ardor de minha ira, não tornarei a destruir Efraim, porque eu sou um Deus e não um homem, eu sou santo no meio de ti, não retornarei com furor”. Por fim, vemos o **retorno** marcado pela submissão aterrorizante, submissão que se faz entender por meio de metáforas que, conforme nos fala Marc Girard (1997), exprimem um sentido, estando elas, por isso, ao alcance da razão (GIRARD, 1997, p. 50). As metáforas são usadas por Oséias como processo didático, tal como as parábolas também o são. Conta-nos Paolo Rossi (2004) que o Frei dominicano Bartolomeu de São Concórdio († 1347), no capítulo dedicado “Àquelas coisas que ajudam a uma boa memória”, inserido no tratado *Gli ammaestramenti degli antichi*, após fazer referência ao tratado

Rhetorica ad Herennium, bem como ao *Timen*, ao *De memoria* e ao segundo livro da *Rhetorica* de Aristóteles e à *Ars poetica* de Horácio, faz as seguintes observações acerca do caráter simbólico das imagens:

[...] é oportuno que a imagem seja marcada por algum sinal que seja adequado à coisa para a qual a imagem foi feita, isto é, que à imagem do rei parece ser conveniente o sinal da coroa e aos cavalheiros o sinal do escudo... É conveniente ainda que na imagem se faça alguma coisa, isto é, que seja apropriada no que diz respeito aos atos, por aquelas coisas que lhe sejam convenientes, como, por exemplo, é conveniente dar a um leão a imagem própria e destemida... Portanto cuidemos sempre que nos lugares sejam sempre colocadas as imagens convenientes tal como nos papéis é oportuno pôr determinadas letras. (Bartolomeu de São Concórdio. *Gli ammaestramenti degli antichi*. In: ROSSI, 2004, p. 54).

Ora! A fim de se atribuir a supremacia de Iahweh sobre o homem, é adequado que o façamos por meio de metáforas que lhe deem a imagem destemida, tal como é a imagem do leão; assim como é oportuno que nós, pobres mortais, memorizemos a nossa fraqueza e insignificância como tendo elas proporções ainda maiores do que de fato elas o são. E, neste instante, Bia, nós nos deslocamos novamente para a *Imagem Agente* que foi o ponto de partida destas reflexões: a imagem do Pai em *Lavoura Arcaica*.



O encontro de André com o Pai, na mesa dos sermões. Fotograma: PIATTI, D. E. *Lavoura Arcaica*. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Europa Filmes. Brasil, 2001. Português. 1 DVDs (171min), son., color.

Timidamente (poderíamos dizer: tremendo “como pássaros e como pombas da terra da Assíria”), André quer fazer valer o seu ponto de vista diante do Pai, mas, vendo a impossibilidade, recua: “Ainda que eu vivesse dez vidas, os resultados de um diálogo para mim seriam sempre frutos tardios, quando colhidos” (LA, 1989, p. 160), diz André. Diante da força poderosa (força do leão, poderíamos assim dizer) da figura à cabeceira, não há espaços para pontos de vista:

— Nesta mesa não há lugar para provocações, deixe de lado o teu orgulho, domine a víbora debaixo da tua língua, não dê ouvidos ao murmúrio do demônio, me responda como deve responder um filho, seja sobretudo humilde na postura, seja claro como deve ser um homem, acabe de vez com esta confusão! (LA, 1989, p. 166-167).

E me despeço de ti, Bia, com este desenho de Rembrandt, também ele forma visual de um discurso, a *Parábola do Servo Desalmado*, de Mateus (Cap. 18: 21-35), feito para que o fiel memorize figuras morais modelares das virtudes e dos vícios.



REMBRANDT, Van Rijn. *Parábola do servo desalmado*, c. 1655. Pena e tinta marrom sobre papel, 17,3 x 21,8; Louvre, Paris. In: GOMBRICH, Ernst. *A história da Arte*. 1999, p. 423.

Neste desenho vemos o amo no dia da prestação de contas e seu contador examinando as dívidas do servo num grande livro. O servo, cabisbaixo, remexe o bolso buscando, em vão, o dinheiro necessário para quitar a dívida. Em *Lavoura Arcaica*, o reencontro de André com o Pai surge, num primeiro momento, como citação da imagem da parábola bíblica escrita por Lucas, cena marcada pelo beijo do pai no filho, mas neste momento Iohána adverte André acerca da conversa que teriam momento depois. É na mesa dos sermões, este espaço simbólico, que, no desenvolvimento da narrativa, vai se firmando enquanto espaço que consagra o discurso do poder, que é o discurso do pai, que se dá o acerto de contas entre pai e filho. O diálogo entre ambos é marcado pelo tom moralizante do pai e a ironia, dor e apelo por fazer-se entendido no discurso do filho que, de antemão, afirma sempre ter existido a prodigalidade no lar da família.

Neste passeio por nossa Memória Estética, querida Bia, passamos diante de formas diferentes que revelam diferentes concepções de mundo, e cuja arte é criada com diferentes objetivos. A partir da mesma *Imagem Agente* encontramos interpretações expressivas e visões de vida inteiramente diferentes, mas que conservam em si a história de sempre: sempre um exemplo a ser seguido, sempre uma virtude a ser por nós exercida, ou um vício para o qual devemos fechar os olhos, levantar os muros e, ainda assim, nos punirmos pelo simples fato de eles existirem! Mas continuemos nossa conversa, em outro momento, no entanto!

Deise Ellen.

Parte II

EM NOME DO FILHO

Carta IV

Milton José de Almeida
Faculdade de Educação, UNICAMP
Campinas, São Paulo.

Cascavel, 2 de dezembro de 2008.

Profecia

Havia no mundo um filho
e um dia foi à Calábria:
era verão, e estavam
vazias as casinholas
novas, de pão-de-açúcar
de fábulas de fadas cor
da fome. *Vazias.*

Como chiqueiros sem porcos, no centro de hortas sem saladas, de campos sem terra, de praias sem água.
Cultivados pela lua, os campos. As espigas crescidas para bocas de esqueletos. O vento da Jônia
agitava palha preta

como nos sonhos proféticos:
e a lua cor da fome
cultivava terrenos
que nunca o verão amou.
E era nos tempos do filho
que este amor podia
começar e não começou.
O filho tinha olhos
de palha queimada, olhos
sem medo, e viu tudo
o que era ruim: nada
sabia de agricultura,
das reformas, da luta
sindical, das Instituições Beneficentes,
ele – mas tinha aqueles olhos.

Cada camponês obscuro
tinha abandonado
aquelas suas novas casinholas
como chiqueiros sem porcos
nas clareiras cor de fome,
sob montanhas redondas
à vista da Jônia profética.
Três milênios passaram

não três séculos, não três anos, e se ouvia novamente no ar malárico a espera dos colonos gregos. Ah, por quanto ainda, operário de Milão, vais lutar somente pelo salário? Não vês como estes aqui te veneram?

Quase como um patrão.
Te levariam até
a antiga região deles,
frutos e animais, os seus
feitiços absolutos, para depô-los
com o orgulho do rito
nos teus quartinhos século vinte
entre refrigerador e televisão,
atraídos por tua divindade,
Tu, das Comissões Internas,
tu da CGIL; Divindade aliada,
no seguro sol do Norte.

Na terra deles de raças
diversas, a lua cultiva
um campo que tu
lhe arranjaste inutilmente.
Na terra de Animais
Famíliares deles, a lua
é mestra de almas que tu

modernizaste inutilmente. Ah, mas o filho sabe: a graça do saber é um vento que muda de curso, no céu. Sopra agora talvez da África e tu escutas o que por graça o filho sabe. Se então ele não sorri

é porque a esperança para ele
não foi luz, mas racionalidade.
E a luz do sentimento
da África, que de repente
varre as Calábrias, seja um sinal
sem significado, válido
para os tempos futuros! Eis:
tu vais parar de lutar
pelo salário e vais armar
a mão dos Calabreses.

Ali dos Olhos Azuis
um dos muitos filhos de filhos,
vai descer de Argel, em navios
a vela e a remo. Estarão
com ele milhares de homens
com corpúsculos e olhos
de pobres cães dos pais

nos barcos lançados ao mar nos Reinos da Fome. Levarão consigo as crianças e o pão e o queijo, nos papéis amarelos da Segunda de Páscoa. Levarão as avós e os burros, nos trirremos roubados dos portos coloniais.

Desembarcarão em Crotone ou em Palmi,
aos milhões, vestidos em trapos
asiáticos e com camisas americanas.
Logo os Calabreses dirão
como de malandrinhos a malandrinhos
“Eis os velhos irmãos,
com os filhos e o pão e queijo!”
De Crotone ou Palmi subirão
a Nápoles e dali a Barcelona,
em Salônica e em Marselha,
nas cidades da Delinquência.
Almas e anjos, ratos e piolhos,
como o germe da História Antiga
Voarão na frente das willaye.

Eles sempre humildes
Eles sempre fracos
eles sempre tímidos
eles sempre ínfimos
eles sempre culpados
eles sempre súditos
eles sempre pequenos,

eles que nunca quiseram saber, eles que tiveram olhos só para implorar, eles que viveram como assassinos embaixo da terra, eles que viveram como bandidos no fundo do mar, eles que viveram como loucos no meio do céu,

eles que construíram
leis fora da lei,
eles que se adaptaram
a um mundo sob o mundo
eles que acreditaram
em um Deus servo de Deus,
eles que cantavam
nos massacres dos reis
eles que dançavam
nas guerras burguesas,
eles que rezavam
nas lutas operárias...

... depondo a honestidade
das religiões camponesas
esquecendo a honra
da marginalidade
traindo a ingenuidade
dos povos bárbaros,
atrás de seus Alis
dos Olhos Azuis – sairão de debaixo da terra para matar – sairão do fundo do mar para agredir – descerão
do alto do céu para roubar – e antes de chegar em Paris
para ensinar a alegria de viver,
antes de chegar a Londres
para ensinar a ser livres,
antes de chegar a Nova York
para ensinar como se é irmão
- destruirão Roma
e sobre suas ruínas
deporão o germe
da História Antiga.
Depois com o Papa e cada sacramento
irão como ciganos
para o Noroeste
com as bandeiras vermelhas
de Trótski ao vento...

PASOLINI, Pier Paolo. “Profecia” (1962-1964).

Este poema de Pier Paolo Pasolini me é muito especial, Milton. Nele, Pasolini fala não apenas de Roma, ou da Itália, mas, alegoricamente, de todo o Terceiro Mundo que não é conhecido, não é amado, que nos assusta. Um Terceiro Mundo que não podemos amar porque ele próprio não ama a si mesmo, e se esconde, e foge. Em seus poemas, Pasolini ordena, em *Imagens de palavras*, a mesma geografia da miséria, da marginalidade e a vida dos pobres e deserdados que são por ele materializados na forma de Imagens em luz, movimento e sons do cinema. Esta é a primeira vez que acerca deste poema me propus a ousadia de escrever algumas palavras. Guardei-o durante muito tempo para uma ocasião especial. Hoje, eu o envio como parte desta carta para uma pessoa que, para mim, também é especial, pois ocorreu-me a idéia de contigo dialogar sobre Imagens que povoam nossas Memórias, sobre a obra *Lavoura Arcaica* e alguns sentidos que construí acerca do narrador-personagem André.

Recordo haver comentado, há algum tempo, com um amigo de minha universidade, o professor de literatura brasileira José Carlos da Costa, que, em *Lavoura Arcaica*, prudente não era o pai, Iohána, mas, sim, André. O fato é que ele me disse haver constatado o dado ainda na primeira leitura que fizera da obra. Em dado instante, maior que meu desapontamento, por dar-me conta de que minha premissa não era nenhuma novidade, foi o desejo de, então, esclarecer as razões pelas quais nossas memórias nos faziam conceber André como *ser prudente*. Pois bem, passados cinco meses desde minhas primeiras reflexões e diálogos com amigos acerca da Virtude da Prudência, escrevo a você, professor Milton, para falar sobre aquilo que, a meu ver, faz com que André seja interpretado como ser dotado daquela que é tida como a Virtude das Virtudes: a Virtude da Prudência.

Permita-me, antes, Milton, lhe contar uma fabulação. Não. Devo corrigir esta fala. Talvez me precipite em dizer que estas linhas constituam uma fabulação. Receba-as, portanto, apenas como uma ordenação de minhas lembranças e de meus sentimentos, suscitadas a partir do estudo da Virtude da Prudência, esta *Imagem de Memória*, que se desenvolve no tempo e no espaço e que se faz presente nas mais variadas instâncias sociais. Vamos a ela.

“Itália! Itália! Itália! És linda demais para pertenceres apenas aos italianos!”, dizia meu pai. A paixão que ele sentia pela terra ancestral nunca lhe permitiu de fato amar o Brasil. Carrega ele em si o orgulho de ter sangue ‘puramente italiano’: “Sou filho de Piatti e Tasca, não fui contaminado”, dizia ele. Eu, de minha parte, logrei bênçãos à Natureza por ser filha de mãe mestiça, pelo menos! E a paixão que eu sentia por minha terra frente à sua enorme diversidade cultural, impossibilitou-me de sentir qualquer afeto pela amada Itália de meu pai. Mas isso até o dia em que me dei conta de quão semelhantes eram ambas as civilizações, a italiana e a dos brasileiros situados no oeste do Paraná, quando comparadas às transformações socioeconômicas ocorridas no contexto compreendido entre as décadas de 1950 e 1970 na Itália, sendo, pois, as mesmas que vieram a acontecer no Brasil nas décadas de 1980 e 1990. E, de sentimento algum, passei a sentir pena e certo carinho também pelos italianos. A proximidade entre a pátria italiana

e o antigo Brasil transnacional era ainda maior se comparadas fossem suas comunidades rurais, ou comunidades de camponeses, conforme a denominação dos italianos. Vim a descobrir esta proximidade mediante o olhar de Pier Paolo Pasolini. Antes de conhecê-lo, a visão que eu tinha acerca da Itália era mediada pelos olhos de minha tia, irmã de meu pai, que morou em Roma cerca de quinze anos, onde trabalhou na matriz da Congregação Servas do Divino Espírito Santo. Ou seja, de certa forma, quando nós a tínhamos em nossa casa, contávamos com um membro do Vaticano sob o teto de um lar da zona rural, situado num município cujos primeiros colonizadores foram latifundiários, capangas contratados pelos latifundiários, grileiros e poucos camponeses honestos, no interior dum país de Terceiro Mundo. Ora, as leis do Vaticano eram não só desacatadas, mas até mesmo ridicularizadas neste contexto dominado por idéias arcaicas, absurdas, perigosas, e por aberrações da razão, mas que um dia possuiu a virtude da diversidade cultural. Ocorre que tal diversidade não era muito bem vista em algumas comunidades de descendência européia: estas acabaram por encontrar na diferença o *motivo* da superioridade. Talvez isso se deva ao fato de que elas, comunidades fundadas muito recentemente, há menos de 70 anos, já estivessem passado pela Mutação Antropológica, que consistia na passagem da organização cultural arcaica para a organização moderna de caráter tecnológico. Assim, a comunidade rural na qual eu nasci se aproximava da Itália no que diz respeito ao que nela havia de provinciano, de racista e discriminatório, conforme palavras do próprio Pasolini (AMOROSO, 2002, p. 10).

Foi nas décadas de 1980 e 1990, sobretudo, que se intensificou o processo de mudança na cultura rural, não apenas local, mas universalmente. Este processo não acarretou apenas mudanças de paradigmas: estas ocorrem desde que o mundo é mundo. Mais que isso: acarretou a padronização dos gostos e de comportamentos, e eliminou da memória das comunidades rurais aquilo que as diferenciava, de modo que camponeses tornaram-se todos *Empresários agro-industriais*. Para Pasolini, esta padronização do comportamento, esta lógica única, é terrorista e digna de ser considerada uma das maiores catástrofes humanas. Diz ele:

[...] a aculturação do Centro consumista destruiu as várias culturas do Terceiro Mundo: [...] o modelo cultural oferecido aos italianos (e a todos os homens do globo, aliás) é único. A conformação a esse modelo se apresenta antes de mais nada no vivido, no existencial e, conseqüentemente, no corpo e no comportamento [...]. Do ponto de vista da linguagem verbal, dá-se a redução de toda língua à língua comunicativa, com um enorme empobrecimento da expressividade. (PASOLINI, 1990, p. 96).

De fato, a língua falada pelos camponeses, que revelava um mundo cheio de mistério e encantamento, e por isso se opunha à das grandes cidades, caminhou para o desaparecimento, e com ela um mundo ancestral deixou de existir, foi substituído por novos valores baseados no consumo de mercadorias e na sociedade do bem-estar; ou seja, criou-se uma cultura de homens que só pensam em produzir e consumir, seguindo à risca os dogmas da nova sociedade, amplamente veiculada pelos meios de comunicação de massa.

Aqui não foi diferente. Nada restou da cultura própria dos camponeses de minha comunidade, cuja riqueza se dava por ser ela um agregado formado pelas culturas italiana, alemã, espanhola e mestiça. Dei-me conta do ocorrido quando, num momento de discussão, meu pai disse-me que eu era uma herdeira **desqualificada, fraca** (ou seja, não competitiva) e **ineficiente** no que diz respeito ao meu desempenho enquanto administradora dos seus negócios. Vi, então, que algo havia mudado em meu pai; melhor dizendo, que algo o havia feito mudar. E passei, então, a deter a atenção em tudo e em todos os que estavam em torno de nós. Algum tempo depois eu havia encontrado a origem daquele seu modo de *avaliar* e *agir* nas páginas do jornal da Cooperativa da qual ele é associado. Percebi que foi via Cooperativa que, não somente ele, mas também os demais agricultores com os quais eu convivía, havia incorporado uma linguagem técnica, cujo fim era o de homogeneizar num só modo de vida, numa só organização social, todos os trabalhadores rurais. Para tanto, a Cooperativa passou a promover Eventos Científicos, Assembléias e Seminários cujas palavras-chave quase sempre eram: produtividade, qualidade, competitividade, eficiência, tecnologia, gerenciamento, superação e estratégias. Ora, já dizia Pasolini que as palavras-chave do século XX eram Desenvolvimento e Progresso. O

Desenvolvimento é um fato pragmático e econômico idealizado pela extrema Direita, ou seja, os industriais, pela simples razão de que é ela que o faz. Já o Progresso é um fato social e político, idealizado por operários, camponeses e intelectuais de Esquerda. Enfim, desejam o Progresso “aqueles que trabalham e que são, portanto, explorados” (PASOLINI, 1990, p. 62). Mas, quando a esquerda vence a luta pelo poder, ela também passa a querer – para poder realmente progredir social e politicamente – o Desenvolvimento da expansão econômica e tecnológica burguesa, uma contradição que dissocia operários e camponeses de si mesmos. Esta dissociação consigo mesmos desencadeou tristeza física, neurose, angústia e ansiedade em camponeses e operários.

Esta mesma Cooperativa pôs em circulação, desde novembro de 1976, um periódico trimestral cujo número variava entre 6.500 a 7.000 exemplares por edição. Mas, dependendo da relevância do conteúdo publicado, o periódico podia ser reproduzido em até 40.000 cópias, como ocorreu em edições especiais de fim de ano. Os temas abordados neste periódico são os mesmos apresentados nas Assembléias e Seminários, mas seu fim maior visa divulgar e criar uma *Imagem de Memória* da Cooperativa, fazendo-o por meio de matérias que narravam a sua história, momentos de confraternização entre funcionários de suas filiais, visitas recebidas de comitivas que vinham das mais variadas partes do mundo, etc.⁵ A meu ver, o periódico, como autêntico Instrumento e Instituição de poder que é, atua de modo a integrar a Cooperativa à vida das famílias de camponeses e nela ocupar o espaço no qual, certa vez, atuou a Igreja e o Estado, dois Aparelhos Ideológicos que, aos poucos, foram deixados de lado pelos agricultores, desacreditados no papel que ambas as instituições exerciam. Ou seja, também o periódico da cooperativa é ele “um centro elaborador de mensagens. É o lugar onde se concretiza uma mentalidade” (PASOLINI, 1990, p. 60). Vemos, então, que a Cooperativa cumpriu, com afincos, a sua Revolução tecnológica e a Revolução dos meios de Comunicação, de modo a exercer uma padronização que destruiu toda autenticidade das famílias a ela associadas. Com estas duas revoluções, a Cooperativa soube impor seu modelo de organização que não mais se contenta com um homem que consuma, mas

⁵ Em anexo encontram-se duas matérias publicas no Jornal da Coopavel.

pretende ainda que se tornem inconcebíveis outras ideologias que não a do consumo. Até mesmo a tipologia arquitetônica de sua sede lembra-nos a arquitetura de uma Igreja, ou um Templo, um Templo grego, o que nos leva a crer que ela incorpora, em sua estrutura (não só física, mas também institucional), a ordem de composição, a repetição, a simetria, a modulação e o controle compositivo que caracterizam a essência da arquitetura grega.



ICTINO. *O Paternon, Acrópole*. Atenas. 477-432 a.C. Templo dórico.



FOTO: PIATTI, D. E. Sede da Cooperativa Agroindustrial de Cascavel. 2008. 8,6 cm x 13,42 cm.



FOTO: PIATTI, D. E. Sede da Cooperativa Agroindustrial de Cascavel. 2008. 9,68 cm x 12,94 cm.

Nesta versão moderna, o antigo templo grego recebeu a combinação da estrutura de monumentos e catedrais romanas – caracterizados por seus arcos curvilíneos de inspiração romana clássica –, de modo que, ao adentrarem neste que é o Templo do Agronegócio do Oeste do Paraná, também utilizado para guardar as oferendas dos fiéis – os grãos colhidos são depositados nos armazéns da cooperativa e o dinheiro da venda da produção é depositado em seu Banco de Crédito –, os agricultores sentir-se-ão mais próximos do grande deus do comércio, o lucro, e trabalharão ainda mais para serem pessoas virtuosas e, portanto, merecedoras de um espaço nos Céus do Consumismo.

E agora, amigo Milton, devo confessar-lhe: Muitas vezes olho para meu pai e me sinto triste, sinto falta do tempo em que ele, embora sendo *pai*, era dotado do espírito de *filho*, um filho que não se envergonhava por haver frequentado a escola só até o quarto ano do primário, pois o conhecimento institucionalizado não lhe fazia falta alguma! Hoje são raros os momentos em que aquele menino se faz presente. Na maior parte do tempo, ele age como um autêntico diplomado, muito mais do que eu, aluna de mestrado. Hoje ele é conhecedor das teorias

administrativas, ouvinte de Seminários e leitor de periódicos científicos. É ele digno do título de Mestre no que diz respeito aos conhecimentos dos quais necessita, muito mais do que eu merecidamente sou na área em que atuo.

Num outro momento darei seqüência a este assunto, que tanto me angustia.

Abraço.

Deise Ellen.

Carta V

Milton José de Almeida
Faculdade de Educação, UNICAMP
Campinas, São Paulo.

Querido amigo Milton.

Veja você como estranho também era o comportamento de meus vizinhos: um simples discordar de idéias era motivo para se pegar em armas. Ameaças de morte eram constantes, rotineiras. Os mais velhos estavam acostumados com a insanidade que assolava aquelas paragens. Até que, num fim de tarde de um dia de primavera, no ano de 2005, o que era promessa veio a consumir-se: um de meus vizinhos, juntamente com o seu filho, tomaram em mãos pedaços de paus e ferros, e invadiram a casa de outro vizinho: deram fim à vida do patriarca daquele lar. A vítima era irmão e tio dos respectivos agressores. O motivo da “desfeita”: disputa por terras – melhor dizendo, disputa por poder, por *status*, já que não se tratava de uma rixa entre sem-terra, mas, sim, entre proprietários bem sucedidos.

Percebi então que, em lugar da diversidade cultural, linguística e comportamental, ocorria um empobrecimento generalizado que os tornou camponeses medíocres, perversos, materialistas, ateus e dotados duma ânsia obsessiva por igualarem-se a padrões que não eram os da sua tradição, mas que nasciam com a consolidação dos valores da cultura do dinheiro. O novo camponês de minha comunidade tornou-se obcecado por adquirir bens e *status* a qualquer custo.

Passou, então, a existir uma só maneira de viver, de desejar, de pensar, de sonhar. O que era *um* modo de ser (o modo burguês-cristão) foi tomado como o *único* modo de ser, tal como ocorreu na Itália de Pasolini.

Mas esta suposta grandeza, suas virtudes cristãs e poder econômico, não foram aceitos como objetos de encantamento capazes de fazer com que os filhos ali permanecessem, alimentando e mantendo viva esta sociedade. Os pais, ansiosos por fazerem de seus filhos seres fortes, corajosos, competitivos e impiedosos, acabaram por criar uma raça de filhos fracos, tímidos, ínfimos, culpados, súditos, pequenos, que só tiveram olhos para lhes implorar o direito à vida. Os pais – ansiosos por verem em seus filhos um olhar pronto, hábil, que estivesse sempre em vigília – acabaram só por ver uma raça de filhos de olhos dilacerados, olhos noturnos, cheios de amargura e de espanto. Ora, quero aqui, caro Milton, apenas caracterizar os recursos educativos e os efeitos que eles tiveram sobre estes filhos. Sem dúvida aqueles pais lograram torná-los obedientes, bem comportados, bem sucedidos profissionalmente, mas não se deram conta de que eles ficaram internamente lesados. Eis, pois, amigo Milton, a raça dos *Alis dos Olhos Azuis*, esta raça de filhos de um mundo insano e cruel. E se, então, o filho não sorri, é porque a esperança para ele não foi luz, mas racionalidade.

Ah, mas os filhos sabem. E a graça do saber é um vento que muda de curso, no céu. Aprender era a maneira que os filhos encontraram de não serem órfãos, de terem alguma coisa que lhes valesse nas horas de dificuldades. Todo o desafio deles era o de inventar um caminho paralelo, porque, no caminho em que estava o pai, eles sempre seriam vencidos. Os filhos só puderam vencê-lo por terem conquistado outros instrumentos – instrumentos os quais o pai não sabia manejar. E recordo-me de que, em carta escrita ao poeta americano Allen Ginsberg⁶,

⁶ Poeta *beat* nascido em New Jersey (Estados Unidos), Allen Ginsberg (1926-1997) foi o poeta norte-americano de maior prestígio da segunda metade do século XX. Promoveu, em parceria com outros poetas e artistas, uma revolução na linguagem e nos valores literários que se transformou na série de acontecimentos revolucionários, que foi o ciclo da *Geração beat* na década de 50, e da contracultura e rebeliões juvenis dos anos 60 e 70. Expressões da liberdade de criação, suas obras romperam com o exacerbado formalismo que dominava a criação poética e o ambiente acadêmico, bem como a boa-conduta burguesa. Allen abriu perspectivas não só literárias, mas existenciais e políticas. Seus poemas e narrativas aludem a acontecimentos reais e são escritos na primeira pessoa, a

Pasolini disse que a burguesia na América é uma burguesia de loucos, ao passo que, na Itália, há uma burguesia de idiotas. Diz ele que os americanos se revoltam contra a loucura com a loucura, se revoltam contra os pais burgueses permanecendo no mesmo mundo classista que é o deles e, portanto, são obrigados, para se exprimir, a inventar – dia após dia, palavra após palavra – a nossa linguagem de protesto. Mas como se revoltar contra a idiotia italiana(?) pergunta Pasolini. Na Itália, ao contrário (mesmo aqueles que têm dezesseis anos), já têm a linguagem de protesto pronta e acabada, e com uma moral implícita (AMOROSO, 2002, p. 70-71).

De fato, a zona onde cresci era também uma “escola de meninos artesãos”. Acaso não eram os campos e os morros um cosmo materno que protegia a imaginação, a ilusão, os devaneios e os sonhos dos filhos? Os campos perdidos, as estradas, as encruzilhadas, autênticos espaços de reconforto, de tédios e de nossas solidões, recantos mais distantes daqueles onde reinam os seres dominantes, são berços que protegem os filhos sonhadores e lhes permitem *viver o devaneio* e sonhar em paz. Era nos celeiros e porões, que continham, em suas paredes erguidas por tábuas lascadas, as marcas do tempo, porões cujos alicerces eram largos troncos cuidadosamente trabalhados pelas mãos de camponeses, ali onde o feno colhido no inverno repousava protegido do sol, das chuvas, do orvalho, era também o refúgio que os filhos buscavam quando a fuga da sala ou da cozinha da casa lhes fosse uma necessidade. Nos celeiros e porões as intrigas subterrâneas eram vagarosamente remoídas pelos filhos. “É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos” (BACHELARD, 1993, p. 29). E o espaço, diz Gaston Bachelard, convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lavra.

partir do “eu” de seu criador, e não de um mundo de abstração formal, fato este que promoveu uma nova relação entre poesia e vida. Um de seus livros mais conhecidos, *Uivo* (1956), conquistou milhões de leitores. Palestras e ensaios de Ginsberg demonstram sua vinculação à vertente objetivista, de Pound e Williams, e do fluxo de consciência, de Gertrude Stein e James Joyce, e mostram como seu trabalho com a prosódia, os valores sonoros da linguagem, é consistente e complexo. É-se possível avaliar que o movimento *beat* teve grande importância para a formação de uma nova ideologia, uma percepção do mundo e do homem da qual fazem parte a ampliação e o enriquecimento da liberdade individual, e a superação de divisões e modos de repressão. Morto aos 70 anos, o poeta maldito Allen Ginsberg jamais abriu mão do senso crítico e da busca pelo novo, tão evidente na permanente transformação de sua obra desde a fase heróica, nos anos 40-50. (Texto sobre o poeta Allen Ginsberg. Disponível em: <http://www.lpm-editores.com.br/v3/livros/layout_autor.asp?ID=946450>. Acesso em 04 de abril de 2009).

Os filhos, estes viram tudo o que era ruim, se deram conta de que o modo de vida burguês-cristão não lhes era bom; e que, portanto, teriam de dar àquela realidade uma nova sintaxe. Carentes de alimento espiritual, eis que os filhos desejaram parar de lutar somente pelo salário e passaram a servir os serviços obscuros de sua fé. E os filhos, ao protestarem, clamavam pelo *agir*. E lhe digo a você, Milton, que estes filhos tornaram-se *Prudentes* e, por que não, virtuosos. O que me leva a pensar isso é o fato de que, no século XIII, Tomás de Aquino destina parte da *Suma Teológica* para falar acerca da Virtude da Prudência, desejando ele, talvez, argumentar contra a imposição da centralização do poder nas mãos da monarquia – cuja expansão política havia se iniciado ainda no século XII – já que, deste modo, estaria ele se expressando contra uma nova manutenção de valores de uma única hierarquia social que, novamente, se impunha em detrimento da diversidade cultural.

Se a Virtude da Prudência, já há muito, não é mais tida como a Virtude das Virtudes, talvez isso se deva ao programa de Educação da Memória que atuou de modo a apagar algumas das *Partes* de que é dotada esta virtude conforme a conceituação que ela recebeu de Tomás de Aquino. Estas partes seriam, sobretudo, a *Gnome*, a *Epiquéia*, a *Sagacidade*, a *Providência* e, até mesmo, a *Memória* quando inserida num contexto em que ela se volta para as experiências do sujeito enquanto meio pelo qual se encontra o sábio conselho de que se necessita para ordenar a reta decisão e pô-la em ação. E, tendo aqui chegado, vejamos, pois, Milton, mas num outro momento, o que vem a ser esta *Arte de decidir e agir* tal como ela foi compreendida por Tomás de Aquino. Simultaneamente, lhe mostrarei que André, o “filho desgarrado” de *Lavoura Arcaica*, apresenta, em seu projeto estético, marcas desta *Imagem de Memória* que é a Virtude da Prudência.

Sinta-se abraçado.

Deise Ellen.

Cascavel, 28 de dezembro de 2008.

Carta VI

Milton José de Almeida
Faculdade de Educação, UNICAMP
Campinas, São Paulo.

Querido amigo Milton, a quem eu tomo como referência nos estudos da Virtude da Prudência!

Se, acaso, voltarmos nossos olhos para *Lavoura Arcaica*, veremos que André ansiava situar-se no espaço-tempo de seu interior, e não ir em busca de festas pros seus sentidos: “[...] com meus olhos sempre noturnos, eu, o filho arredio, provocando as suspeitas e os temores na família inteira, não era com estradas que eu sonhava” (NASSAR, 1989, p. 67), diz André. Com esta metáfora demonstra ele estar em busca de algo maior; talvez em busca de abertura e de universalismo, ou ainda da totalidade do homem, a qual, conforme aponta Tomás de Aquino, se daria por meio da união intrínseca da Matéria e do Espírito, ou seja, da matéria com a totalidade do real contingente.

Foi pela complexidade do discurso do narrador-personagem de *Lavoura Arcaica* que busquei a filosofia de Tomás de Aquino, ansiosa por discernir sentidos que dessem conta de explicitar a trama de memórias, técnica e linguagem que dá vida a este personagem. Em Tomás de Aquino encontrei o desejo de união entre sagrado e profano; em sua Filosofia Negativa, o Homem que se reconhece incapaz de perceber a essência das coisas, mas que, ao mesmo tempo, se vê enquanto criatura de Deus, fato este que o leva a *ser*. E, pelo simples fato de *ser*, o homem e

as coisas são verdadeiros e bons. Ora, este pensamento de Tomás de Aquino se faz de grande importância na medida em que nega a bondade como sendo ela uma entidade, uma propriedade que deva ser acrescentada ao homem pelas mais variadas espécies de pastores dos homens, entidades organizadas e superiores.

Ao retornar para casa, tendo tomado um lugar à mesa dos sermões, frente ao pai, André diz que não reconhece mais os valores da família. Mas estes valores lhe são inculcados pelo pai com a melhor das intenções, obviamente. Ocorre que, no entanto, o Bem é apontado por Tomás como sendo o Objeto formal das Virtudes Apetitivas, ou seja, morais, de tal modo que o desejo de ver no semelhante o Bem, este gesto de bondade, corresponde, antes de mais nada, aos interesses daquele que se julga benfeitor dos homens. Também Hannah Arendt chama a atenção para o lado negro do Bem, digamos assim, quando escreve que “o conhecimento não é bem, o bem não é verdadeiro. O conhecimento não pode fazer as vezes da vontade, nenhuma ciência poderia substituir a democracia. Se a verdade comanda, a única virtude é submeter-se a ela, a mesma para todos, uma moral”, não é mesmo? (ARENDR, 2004, p. 1)⁷. E pergunto então: não estaria também Hannah Arendt a falar da Virtude da Prudência, e assim, indo ao encontro da Filosofia Teológica de Tomás de Aquino quando ele aponta para a verdade como sendo o Objeto Formal da Virtude da Prudência? Creio que sim, e creio nisso porque, para Tomás, a verdade é contingente. E, tendo aqui chegado, é importante compreendermos, Milton, por que a **verdade é contingente**, e quais as implicações deste *olhar* de Tomás de Aquino acerca da verdade no nosso modo de agir, na *Educação da Memória* e no modo pelo qual está materializado o personagem André. Antes, porém, alguns aspectos da vida de Tomás me pareceram importantes e decisivos para que o sábio dominicano chegasse à articulação de sua filosofia teológica. Pegue em minha mão e vamos, juntos, que eu os apresento a você! Ou você já os conhece? Bem, em todo caso...

⁷ Esta citação de Hannah Arendt compreende a epígrafe do texto de ALMEIDA, Milton José de. “As Idades, O Tempo”. In: **Seminário Internacional de Educação Estética**. Campinas, SP, 2004. Lugares do Olhar: Fé/Unicamp, 2004. Disponível em: <<http://www.ced.ufsc.br/~nee0a6/encalmeida.PDF>>. Acesso em: 20 jun. 2008.

Tomás de Aquino (1225-1274) nasceu num cenário cuja realidade se fazia compreender pela existência de um duplo sentido: aquele sentido voltado para Deus, fonte do bem, e que se fazia por encontrar no Espírito Humano, e aquele outro da realidade da Matéria (do corpo), cárcere da alma, tido como a origem de todo o mal. Esta dicotômica concepção acerca da realidade perdurou durante todo o século XIII (em minha casa ela vige até hoje, sendo, pois, minha tia e meu tio tidos como galhos que são um desenvolvimento espontâneo do tronco, meu avô, católico fanático; e meu pai sendo representante do outro extremo, partidário do Hedonismo). Tomás, entretanto, influenciado pelos estudos que ele desenvolveu sobre filósofos pagãos, árabes e mulçumanos, não aderiu a uma das duas forças espirituais predominantes – o evangelismo radical e o mundanismo aristotélico – em detrimento da outra, mas, sim, ao compor sua doutrina, somou estas duas vertentes do pensamento. É, pois, por esta razão que a filosofia teológica aquiniana dirá que a totalidade do ser se encontra na Forma (Alma) enquanto parte indissociável da Matéria (ente físico), ou, dito de outro modo, a totalidade se encontra em Deus e no Mundo, e não em cada um destes elementos dissociados. Jean Lauand (1999) diz que o universalismo de Tomás de Aquino está longe da tremenda negação maniqueísta do corpo. Para Tomás,

A alma unida ao corpo é mais semelhante a Deus do que a alma separada dele, porque possui com mais perfeição a sua própria natureza. Cada coisa é semelhante a Deus na medida em que é perfeita. [...] a alma necessita do corpo para conseguir o seu fim, na medida em que é pelo corpo que adquire a perfeição no conhecimento e na virtude. (AQUINO, 1999, p. 71).

E veja você, Milton: a negação maniqueísta do corpo se faz também *Imagem de Memória* presente em *Lavoura Arcaica*. Isso porque, para Iohána, o pai, é por meio dos sentidos que o homem é seduzido para o mundo das paixões. Diz ele:

O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir

esta divisa, nenhum entre nós há de estender sobre ela sequer a vista, nenhum entre nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana, onde uma química frívola tenta dissolver e recriar o tempo; [...] cuidem-se os apaixonados, afastando dos olhos a poeira ruiva que lhes turva a vista, arrancando dos ouvidos os escarvelhos que provocam turbilhões confusos, expurgando do humor das glândulas o visgo peçonhento e maldito; erguer uma cerca e guardar simplesmente o corpo, são esses os artificios que devemos usar para impedir que as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro, afinal, que força tem o redemoinho que varre o chão e rodopia doidamente e roda a casa feito fantasma, se não expomos nossos olhos à sua poeira? É através do recolhimento que escapamos ao perigo das paixões. (NASSAR, 1989, p. 54-56).

Pois bem. Tomás nos fala que Matéria e Forma compõem intrínseca união e mútua ordenação, mas esta tese aquiniana não é tão simples quanto nos parece: Tomás observa e não nega que é por meio da Forma que a Matéria é atualizada; ou, dito de outra maneira, é pela Forma que o ente é o que é. Ora! Fica compreendido, então, que a Alma é uma Forma, e que é por meio dela que se constitui e se integra o vivente enquanto tal. Imagino agora que você, Milton, está, assim como eu, a se questionar: e onde fica a Matéria nesta história? Não estava Tomás de Aquino a dizer que a totalidade do homem se dá pela união da Matéria e da Forma? Pois, dito e feito: acontece que, caro amigo, dirá Tomás, nós homens não operamos diretamente pela Alma, mas por meio de suas Potências, ou seja, por meio das faculdades espirituais, a saber: do intelecto e dos sentidos da visão, da audição, etc., passando assim pela instância da Matéria. E convido você a nos encontrarmos novamente em *Lavoura Arcaica*, imaginando que, sob este ponto de vista, de fato, se faz coerente a réplica do pai ao afirmar que é pelos sentidos que o homem corrompe a Alma. Mas, avancemos nesta questão e veremos, então, que este conflito entre o mundo das paixões e a Alma humana encontra no personagem André seu ponto de intersecção, sendo, pois, o “outro equilíbrio” que é proposto por ele. Olho para este conflito entre mundo das paixões e Alma humana, entre Vícios e Virtudes, como um conflito no qual são apresentadas *Imagens Agentes* que participam da nossa *Educação da Memória* e da *Memória Estética*. Ora, e se a Virtude da Prudência é uma *Imagem Agente*, pergunto eu: qual foi a nova forma e sentido que Raduan Nassar atribuiu a ela? Arrisco a afirmar que uma das hipóteses seja a de que o ser prudente, representado alegoricamente na figura de André, é aquele que está “atento ao

prumo”, ou seja, busca ele a harmonia com a sua natureza, com sua verdade contingente e com o universo que o circunda:

Eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!), e que, fora de mim, eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista, e que era um requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros, e dizer tudo isso num acesso verbal, espasmódico, obsessivo, virando a mesa dos sermões num revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras, tirando não obstante o nível, atento ao prumo, erguendo um outro equilíbrio. (NASSAR., 1989, p. 109).

E me despeço aqui por hoje.

Cascavel, 10 de janeiro de 2009.

Carta VII

Milton José de Almeida
Faculdade de Educação, UNICAMP
Campinas, São Paulo.

Cascavel, 20 de janeiro de 2009.

Milton.

Vi eu que *De Prudentia* compreende a segunda parte da Segunda Parte, questões 47 a 56, da *Suma Teológica* de Tomás de Aquino. É, pois, na Questão 55 que o filósofo dominicano discorre acerca de seis “Vícios opostos à prudência, que apresentam semelhança com ela”, dentre os quais destacamos o da Prudência da Carne como fim último da vida, apontado por Aquino como pecado porque ela afasta o homem de Deus, aquele que deve ser unicamente o seu fim. Para Tomás de Aquino não é possível que Deus coexista com outros fins, visto que deve ele ser o fim supremo a que buscam os homens (AQUINO, 2005, p. 91). Mas, de forma alguma, Tomás se reduz a apenas condenar, digamos, os prazeres da carne: dando continuidade a este artigo, destaca ele que “a carne está em função da alma como a matéria em função da forma de tal modo que o amor da carne será lícito na medida em que se dirige ao bem da alma como a um fim” (Idem, 2005, p. 90). E conclui o primeiro artigo sobre os Vícios dizendo que a prudência da carne é pecado venial, pois alguém pode ter afeição desordenada por um prazer carnal sem que, por isso, se afaste de Deus. Ora, você há de concordar comigo, Milton, que, lendo artigos tais como

este, não há como desconsiderar a ousadia e o espírito de abertura da filosofia teológica de Tomás de Aquino! E digo mais: se tivermos a sensibilidade de nos colocar na pele do filósofo a fim de tentarmos compreender melhor sua audácia, passaremos a olhar com menos espanto, creio eu, para as manifestações artísticas que dialogam sobre tais questões de modo mais cru e menos camuflado, tal como o faz Raduan Nassar. E digo ainda: conhecer a doutrina de Tomás de Aquino, toda ela revestida de não ditos – portanto escrita numa linguagem não-didática que deixa espaços, lacunas a serem preenchidas pelo leitor com suas experiências de memória –, esse conhecimento se faz importante sobretudo à medida que contribui para a desnaturalização do olhar mais educado frente às normas de boa conduta cristãs e, de igual importância mas de diferente maneira, ela se faz importante também para que passemos a olhar com maior naturalidade as mesmas manifestações artísticas que se materializam de forma crua, desnuda e inquietante por meio das mais diversas linguagens. Ou seja, foi também o conhecimento da doutrina de Tomás de Aquino que me levou a olhar para o personagem André com menos espanto e com mais inquietação, e acerca dele construir um sentido mais sólido e elevado.

Na Questão 50 da *Suma Teológica*, Tomás de Aquino apresenta “As partes potenciais da Prudência”, e, dentre elas, destacamos a *Gnome* e a *Epiquéia* como virtudes que, a meu ver, se fazem presentes na configuração do narrador de *Lavoura Arcaica*. Tomás diz que a *Gnome* consiste no bem julgar segundo princípios mais elevados. Ela se dá quando, no âmbito da ação, às vezes se dá o caso de ter que fazer algo à margem das regras usuais (AQUINO, 2005, p. 63). Ora, a relação incestuosa entre Ana e André surge na obra como alegoria do grau máximo de rompimento do protagonista com as leis do Totem. Ainda estando André a viver na fazenda junto à família, e já completamente obcecado por Ana, tal era sua opressão e dor interior que, tendo ele chegado ao extremo limite da resistência, assim julga ser necessário o seu agir:

Eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e a minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei a minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me

senti num momento profeta de minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra, e eu pensei e disse sobre esta pedra me acontece de repente querer, e eu posso! [...] eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem os seus direitos! (LA., 1989, p. 87-88).

Esta é a primeira decisão prudente de André durante sua adolescência, o momento em que ele se nomeia tutor de si e declara iniciada a guerra contra o pai em busca de um fim maior: ter aquilo que o completaria em seu todo, a saber, o amor de Ana. Pedro, o primogênito, por outro lado, é o tempo todo impelido a não agir por si mesmo, por seu livre-arbítrio. A retidão do governo de suas ações não está nele, mas em quem o governa, ou seja, no pai, o que faz dele imprudente e cauteloso frente ao que de fato representa a Virtude da Prudência para Tomás de Aquino. Mas falemos um pouco mais sobre a citação acima. Este é também o momento em que vejo André ser dotado da virtude da *Epiquéia*. Tomás diz que a *Epiquéia* é parte potencial da prudência porque é ela que faz com que o homem, após julgar um ato humano singular e contingente, tome a decisão de passar por cima da lei e seguir o que pede o seu espírito de justiça. E, contra a objeção de que pela *Epiquéia* alguém se erige juiz da lei, diz Tomás, “deve-se responder que julga a lei quem diz que a lei não foi bem estabelecida” (AQUINO, 2005, p. 66). Muito próximo desta premissa aquiniana está André quando, ao retornar pra casa, durante a conversa que teve com o pai, afirma que “erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente” (NASSAR, 1989, p. 163). Acerca da *Epiquéia*, destaco ainda que ela se opõe à determinada lei quando esta é exercida às avessas, pois, para Tomás, “seguir a letra da lei quando não é necessário é vício” (AQUINO, 2005, p. 65). Na Questão 53, ao falar sobre a imprudência, Tomás aponta novamente para o abuso das coisas que a prudência exige como sendo também um Vício. E é por este motivo que, ao longo da narrativa, vejo a figura do pai tomar forma de Imprudente, fato este que chega a ser sentenciado por André quando diz ao pai: “a prodigalidade sempre existiu em nossa mesa” (NASSAR, 1989, p. 156).

Agora, porém, voltemos ao ponto do qual partimos rumo ao estudo da Virtude da Prudência conforme a filosofia-teológica aquiniana: o da verdade contingente. Nos estudos

introdutórios de *Verdade e Conhecimento* (1999), de Tomás de Aquino, Jean Lauand diz que Tomás aponta como sendo o sinônimo de **verdadeiro** o **ente**, quer dizer, o ente enquanto ente é que é verdadeiro! E, no estudo introdutório que abre a obra *A Prudência*, de Aquino, Lauand diz, acerca desta virtude:

E também no que se refere à *prudentia* estão, como pano de fundo, os dois elementos-chave de Tomás: mistério e liberdade. Afirmar a *prudentia* é afirmar que cada pessoa é protagonista de sua vida, só ela é responsável, em suas decisões livres, por encontrar os meios de atingir seu fim: a sua realização. Esses meios não são determináveis *a priori*; pertencem, pelo contrário, ao âmbito do contingente, do particular, do incerto do futuro e, necessariamente, a *prudentia* se faz acompanhar da insegurança, da necessária insegurança que se faz presente em toda vida autenticamente humana. [...] Qualquer atentado contra a prudência tem como pressuposto a despersonalização, a falta de confiança na pessoa, considerada sempre “menor de idade” e incapaz de decidir e, portanto, devendo transferir a direção de sua vida para outra instância: a Igreja, o Estado (a Cooperativa, se lembra? – observação minha) etc. (AQUINO, 2005, p. 21-23).

Ora, vejo então que o verdadeiro passa pela instância da vontade individual. A Prudência é a reta decisão do agir e, no caso das ações, elas versam sobre realidades singulares. Decorre, portanto, que a Razão Prática, à qual pertence a Prudência, aplica os juízos Universais a casos particulares, que são, por sua vez, infinitos. Ao contrário da Sabedoria, da Ciência e do Entendimento, que tratam daquilo que é supostamente necessário, a Arte e a Prudência versam sobre o que é contingente. Daí que, para o Sábio, ou para aqueles que se arrogam a responsabilidade pela Felicidade da coletividade, o Bem é uma necessidade. Aos prudentes, no entanto, a necessidade é que é contingente! Leia você, Milton, esta fala de André:

[...] a realidade não é a mesma para todos, e o senhor não ignora, pai, que sempre gora o ovo que não é galado; o tempo é farto e generoso, mas não devolve a vida aos que não nasceram (LA., 1989, p. 164).

Vejo aqui que, novamente, André põe à prova a Virtude da Prudência no pai. Ora, André dá-se conta de que a Prudência é específica e perfeita direção de comando ao reger não só a si mesmo, mas também os que o circundam, de modo que o seu agir deve se estender a âmbitos maiores, ao mesmo tempo em que deve visar a fins mais elevados. Já Iohána deseja fazer do

âmbito da fazenda um espaço regido por leis que não mais se sustentam e que estão em desacordo com parte dos membros da família, aqueles que compõem o ramo da esquerda, a saber: a Mãe, André, Ana e Lula. No retorno para casa, André tenta expor ao pai seu ponto de vista e legitimar suas memórias, as suas experiências subterrâneas e não oficiais frente às memórias do pai e do avô, mas foi em vão que ele expôs a “carcaça de um pensamento” (LA., 1989, p. 168). Questionado pelo pai a quem ele se referia em suas exortações, André responde: “– De ninguém em particular; eu só estava pensando nos desenganados sem remédio, nos que gritam de ardência, sede e solidão, nos que não são supérfluos nos seus gemidos; era só neles que eu pensava” (LA., 1989, p. 136). A Prudência Perfeita (Completa), diz Tomás de Aquino, é aquela que – em relação ao bem da vida como um todo – retamente aconselha, julga e comanda (AQUINO, 2005, p. 20-21). E fica claro que, para André, sua harmonia com a totalidade de si e com a família, ou seja, a harmonia da parte com o todo, se faz possível mediante o alcance do amor de Ana:

Foi um milagre, querida irmã, e eu não vou permitir que este arranjo do destino se desencante, pois eu quero ser feliz, eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa, o vagabundo irremediável da família, mas que ama a nossa casa, e ama também o trabalho, ao contrário do que se pensa; foi um milagre, querida irmã, foi um milagre, eu te repito, e foi um milagre que não pode reverter: as coisas vão mudar daqui pra frente, vou madrugar com nossos irmãos, seguir o pai para o trabalho, arar a terra e semear, acompanhar a brotação e o crescimento, participar das apreensões da nossa lavoura, [...] sou versátil, querida irmã, me presto pra qualquer serviço, [...] mais do que já sei, aprenderei ainda muitas outras tarefas, e serei sempre zeloso no cumprimento de todas elas, sou dedicado e caprichoso no que faço, e farei tudo com alegria, mas pra isso devo ter um bom motivo, quero uma recompensa para o meu trabalho, preciso estar certo de poder apaziguar a minha fome neste pasto exótico, preciso do teu amor, querida irmã, e sei que não exorbito, é justo o que te peço, é a parte que me compete, o quinhão que me cabe, a ração a que tenho direito, [...] mas tudo, Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor pra mim é o princípio do mundo” (LA., 1989, p. 118-128).

Carta VIII

Milton José de Almeida
Faculdade de Educação, UNICAMP
Campinas, São Paulo.

Cascavel, 25 de janeiro de 2009.

Milton.

Falo hoje de outro aspecto da Virtude da Prudência. Tomás de Aquino diz que a prudência não é inata, e cita Aristóteles: “As virtudes intelectuais são originadas e se desenvolvem pelo ensino e requerem, portanto, a experiência (ou seja, é resultado de muitas lembranças) e tempo” (AQUINO, 2005, p. 24). O sentido que Tomás faz desta citação de Aristóteles será, por ele, construído no decorrer de toda a parte da *Suma Teológica* dedicada à Virtude da Prudência. Assim, é na Questão 49 – “As partes (*quasi*) integrais da prudência” – ao tratar da parte da *Memória*, que Tomás apontará para a artificialidade de que é formada tal virtude. Dentre as características da parte da *Memória*, diz Tomás: “Devemos tomar do passado como que argumentos para examinar situações do futuro. E, assim, a memória dos fatos passados é necessária para bem aconselhar sobre o futuro” (AQUINO, 2005, p. 39). A *Sagacidade* também é apontada como uma das partes integrais da prudência, sendo ela, pois, compreendida enquanto hábito pelo qual rapidamente se encontra o que convém. Mas Tomás de Aquino ressalta que a *Sagacidade* se dá por descoberta própria – quer dizer, é uma reta apreciação adquirida por si mesmo –, ou é aprendida por meio de outro. Dentre as partes integrais da prudência destacamos,

por fim, a *Providência*, virtude que se refere a algo distante para o qual devemos encaminhar o presente. Conta-nos Tomás que a palavra *prudência* deriva justamente de *pro-vidência*, que quer dizer *previsão*. A *Providência* é tida como a principal parte da Prudência, pois que por meio dela é-se capaz de prever algo de modo que haja a retidão do conselho, do juízo e a do comando. Assim, a *Providência* faz-se necessária ao prudente para que suas ações se dirijam retamente rumo ao fim por ele desejado. E, nesse sentido, no texto introdutório de *A Prudência*, Jean Lauand evoca a fala do psiquiatra Viktor Frankl, quando este diz que

O sentido da vida difere de pessoa para pessoa, de dia para dia, de uma hora para outra. [...] cada pessoa precisa executar uma tarefa concreta, que está a exigir realização. Nisso a pessoa não pode ser substituída, nem pode sua vida ser repetida. Assim, a tarefa de cada um é tão singular como sua oportunidade específica de levá-la a cabo. (AQUINO, 2005, p. 22-23).

Pois bem. Apresentei rapidamente três das partes integrais da prudência, tal como apontadas por Tomás de Aquino: A *Memória*, a *Sagacidade*, e a *Providência*, cada uma das quais parecem ser evocadas por André enquanto *Imagens de Memória* no instante em que decide consumir a relação entre ele e Ana. A entrega é plena e recíproca, sem que seja necessário que um persuadisse o outro. Este instante é, pois, desejado e decidido por ambos, o desejo de um é, de igual modo, o desejo do outro. Ocorre que, no entanto, ao evocar a Virtude da Prudência para bem aconselhar a si, julgar e comandar a decisão de “não mais adiar a vida”, o narrador (*alter ego* do escritor) faz uso da linguagem – meio pelo qual materializa a rememoração dum instante vivido – para carnavalizar a Prudência enquanto Virtude da qual o pai julga ser dotado. Ou seja, novamente, ao mesmo tempo em que André se apropria dos conselhos e do discurso do pai para atingir o fim que ele mais preza – Ana, ele põe em questão a autenticidade dos valores impostos à família pelo patriarca. André nega-se enquanto *ser imprudente* e consagra a si mesmo como também sendo um ente virtuoso. Ora, na *memória* da infância André busca as experiências que ele, quando ainda menino, adquiriu por conta própria durante caçadas às pombas, de modo que tais conhecimentos de outrora são evocados num tempo distante como que na forma de conselhos

buscados em seu interior, ou ainda, como reta apreciação adquirida por si mesmo – ou seja, a *sagacidade* –, que o leva a comandar suas ações de maneira reta frente ao fim de que deseja – *providência*. Leia comigo, Milton, o fragmento que segue:

O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha dias inteiros; [...] existia também um tempo que não falha! Voltando ao quarto onde eu ficava, mal entrei voei para a janela, espiando através da fresta (Deus!): ela estava lá, não longe da casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, me vendo também assim, espreitando atrás da veneziana, como espreitava do canto do paiol quando criança a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança os seus avanços, o bico minucioso e preciso bicando e recuando ponto por ponto, mas avançando sempre no caminho tramado dos grãos de milho, e eu espreitava e aguardava, porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil (foi essa uma ciência que preendi na infância e esqueci depois) [...] voltei a espreitar pela fresta, e ela já não estava debaixo do telheiro e eu já não estava dentro de mim, tinha voado pra porta de entrada: o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo e erguido em suspense me perguntando qual o momento, o momento preciso da transposição? que instante, que instante terrível é esse que marca o santo? que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? o limite em que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia-a-dia para ser vida nos subterrâneos da memória; [...] Foi este o instante: ela transpôs a soleira, [...] fechei a porta, tinha puxado a linha, [...] e eu ainda me pergunto agora como montei minha força no galope daquele risco, eu tinha meus pelos ruivos e um monte de palha enxuta à minha frente, mas não se questiona na aresta de um instante o destino dos nossos passos, bastava que eu soubesse que o instante que passa, passa definitivamente, e foi numa vertigem que me estirei queimando ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste, e embalando nos braços a decisão de não mais adiar a vida. (LA., 1989, p. 93-102).

André é prudente neste instante, sobretudo porque enfrenta o peso da incerteza, que tende a paralisar os imprudentes. Dentre as obras que tratam dessa dramática imprudência da indecisão, Jean Lauand cita *Hamlet*, de Shakespeare, passando pelos dilemas kafkianos, e também por *Os irmãos Karamázovi*, de Dostoiévski, “que descreve ‘o homem esmagado sob essa carga terrível: a liberdade de escolher’ e apresenta a massa que abdicou da *prudentia* e se deixou escravizar (não existem filhos inocentes, já dizia Pasolini – observação minha), preferindo até mesmo a morte à liberdade de discernir” (LAUAND, 2002, p. 3). De minha parte, evoco *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, enquanto obra que também trata a Virtude da Prudência

enquanto arte de *decidir e agir*. Lançado em 1953, *Fahrenheit 451* narra uma história de ficção científica, quando todos os livros foram proibidos e queimados, e aponta para o modo como os meios de comunicação, em especial a TV, podem manipular o pensamento e os sentimentos dos telespectadores, criar fatos e gerar guerras. Guy Montag é o protagonista, um bombeiro cuja tarefa era a de queimar livros. A peripécia, porém, dá-se quanto Montag encontra nos livros sentidos os quais havia conhecido certa vez na vida, sentidos que estavam em sua memória e na daqueles que todavia não haviam sido de todo dominados pelo programa político em estética visual e sonora da TV. Fortemente ferido em seus sentimentos ao ver que sua esposa, Mildred, bem como as suas amigas, haviam sofrido um profundo esvaziamento espiritualmente, Montag junta-se a Faber, um velho professor há muito desempregado, e que é uma espécie de sábio conselheiro de Montag, a fim de destruir a instituição dos bombeiros. Ocorre que, em dado momento, Montag vê-se preso numa encruzilhada, ou seja, entre o apelo por agir frente à ordem estabelecida e uma possível subordinação de seus atos às palavras e conselhos de Faber. Montag questiona:

— Faber?

“Sim?”

— Não estou pensando. Apenas estou fazendo como me mandam, como sempre. Você disse “pegue o dinheiro” e eu peguei. Realmente não pensei nisso. Quando começo a fazer as coisas por mim mesmo?

“Você já começou, ao dizer o que acabou de dizer. Você terá de confiar em minha palavra.”

— Eu confiei na palavra dos outros!

“Sim, e olhe para onde estamos indo. Você terá de viajar às cegas por algum tempo. Apóie-se aqui em meu braço.”

— Eu não quero mudar de lado só para receber ordens do que fazer. Não há razão para mudar se for para isso.

“Você já está sendo prudente!” (BRADBURY, 2007, p. 115).

Por fim, veja você, Milton: André e Montag. O primeiro aconselha a si mesmo rememorando suas experiências de menino. O segundo encontra, na retórica figura do sábio conselheiro, a palavra de que necessita para que possa tomar a reta decisão no agir. Ocorre que, em Faber, Montag encontra mais do que conselho, pois o velho representa antes a “chave” que

lhe permitirá alcançar o seu duplo, o caminho que o levará ao encontro de si, que o completará em sua totalidade, papel este desempenhado, em *Lavoura Arcaica*, por Ana, sendo, pois, essas características as que transfiguram a *Imagem Agente* do sábio conselheiro em *Fabrenheit 451*.

Carta IX

Milton José de Almeida
Faculdade de Educação, UNICAMP
Campinas, São Paulo.

Milton! Ao ler esta sequência de cartas, imagino que você tenha pensado que elas são frutos de uma vida inteira. De fato: demorei 23 anos e alguns meses para escrevê-las. Abri um baú muito grande... eu precisei passar por muita coisa, muita reflexão. Precisei passar pela literatura, pelo cinema, pela história, precisei ler o *Jornal da Coopavel* por nove anos, enfim, foi preciso olhar minimamente não só para a história da arte, mas, sobretudo, para a vida. E a obra *Lavoura Arcaica* representou, já na primeira leitura, uma possibilidade de encontro com tudo aquilo que eu gostaria de ver na vida, nas pessoas, e não via, com tudo o que eu gostaria de ler nos livros e não encontrava, com tudo o que eu gostaria de encontrar algum dia. Quando comecei a pensar em escrever algo sobre *Lavoura Arcaica*, encontrei ressonâncias do meu universo, da minha infância, no universo poético do Raduan Nassar; razão pela qual, por meio destas anotações, procurei traduzir aquilo que eu estava sentindo. No tempo todo, foi dessa forma que travei meu diálogo com o romance de Nassar, e também com o filme de Luiz Fernando Carvalho. E hoje já não temo assumir “posição” para falar sobre estas obras ou seja lá

do que for. Ingmar Bergman (1918-2007)⁸ dizia que a posição de câmera é uma questão de moral. Parafraseando Bergman, Carvalho diz que posicionar-se frente a uma obra tem a ver com o fato ético e político de se ter que, inevitavelmente, colocar-se em uma determinada posição diante da vida e das coisas⁹.

Pois bem. Ao posicionar-me frente à *Lavoura Arcaica*, caminho no sentido inverso ao da idéia de nela encontrar a cultura libanesa ou qualquer regionalismo. Não há regionalismo em *Lavoura Arcaica*, não há uma fazenda, um universo agrário somente. Há, sim, a meu ver, um Sertão que tem profundas relações com o Ocidente. Mas o Sertão é um mundo, um estado de alma que não depende necessariamente de uma geografia: por isso, o Sertão de Nassar é o mesmo Sertão que *cresceu dentro de mim*, e não o Sertão *onde* eu cresci; do mesmo modo como *ser Filho* é também um estado de alma. Talvez tenha sido isso o que não eu, mas Pasolini, quis dizer no poema *Profecia*. O filho surge neste poema como uma disposição do espírito. Ora, ainda que Pasolini manifestasse para com pais e filhos um sentimento de condenação – em relação aos primeiros por terem aceitado a nova forma de poder, ou seja, o consumo; aos segundos, por apresentarem um cessamento de amor em relação a eles próprios – acredita ele que, primeiramente, “sendo pai, nem por isso deixo de ser filho” (PASOLINI, 1990, p. 29) e, segundo, que não existem filhos inocentes e, portanto, é justa a sua punição porque não foram capazes de se libertar da culpa herdada de seus pais, a saber, “crer que a história não seja e não possa ser senão a história da burguesia” (Idem, p. 33-34). Para Pasolini, o que existe é, pois, uma reciprocidade violenta, uma culpa em comum entre pais e filhos.

⁸ O cineasta sueco Ingmar Bergman, filho de um pastor protestante, foi educado de maneira severa e austera. Essa formação religiosa marcou seu caráter. Estudou na Universidade de Estocolmo e aprendeu a arte da direção com um grupo de teatro estudantil, levando para a tela grandes obras de Strindberg e Shakespeare. A partir de 1944, dividiu o teatro com o cinema. Comandante da Legião de Honra, membro da Academia de Letras da Suécia e reputado dramaturgo, Bergman revelou sua vida privada e profissional nos livros *Lanterna Mágica* (1987), *Imagens* (1993) e *Crianças de Domingo* (1994), adaptado para as telas por seu filho Daniel. Em sua longa cinematografia (que ultrapassa os 50 filmes), Bergman foi mestre em levar às telas temas existencialistas. Ao todo, ganhou sete prêmios no Festival de Cannes e dois no de Berlim. Entre seus longas estão os célebres *Morangos Silvestres* (1957), *O Sétimo Selo* (1957), *Gritos e Sussurros* (1972), *A Flauta Mágica* (1975), *O Ovo da Serpente* (1978) e *Fanny e Alexander* (1982).

⁹ Entrevista de Luiz Fernando Carvalho para o jornal *O Povo online*, publicada no dia 8 de dezembro de 2008. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/conteudoextra/843114.html>>. Acesso em: 10 jan. 2009, 02:58.

Mas há o lugar e o tempo de resgate, para Pasolini. Um tempo de Profecia e um lugar metafórico, apesar da trágica historicidade e concretude da cidade de hoje. É de novo Roma, sobre cujas ruínas os novos povos, os Alis – sempre tímidos, sempre fracos, sempre humildes – desta vez saídos da terra ou da água para matar e agredir, depositarão o sêmen da História Antiga.. (PASOLINI, 2006, p. 15)

Este seria o ponto de intersecção entre o pensamento de Pasolini e o de Tomás de Aquino: o *filho* surge como uma *imagem*, uma disposição do espírito para se libertar da culpa alheia e bem julgar o seu *decidir* de modo a *agir* retamente tendo em vista o fim que se deseja. Ora, pergunto a você, Milton! Não estaria Pasolini ordenando a imagem de um *ser imprudente*, ou seja, incapaz de libertar-se da culpa hereditária e de julgar seus atos por conta própria, quando diz que

A herança paterna negativa pode justificá-los pela metade, mas pela outra metade são eles próprios responsáveis. Não existem filhos inocentes. Tieste é culpado, mas seus filhos também o são. E é justo que sejam punidos também por aquela metade de culpa alheia da qual não foram capazes de se libertar. (PASOLINI, 1990, p. 32).

E, mais. Seríamos de fato capazes de dizer que “a impaciência também tem os seus direitos”, ou seríamos capazes de ver o que é ruim e parar de lutar somente pelo salário, e construir leis fora das leis – porque estas já não nos fazem sentido algum – sem sermos dotados das virtudes da *Gnome*, da *Epiquéia*, da *Sagacidade*, da *Providência* e da *Memória*? – estas partes da Virtude da Prudência que parecem ter sido apagadas de nossas memórias propositalmente.

São estas algumas das questões que me inquietam e até me fazem sentir raiva, e sobre as quais gostaria eu de poder contigo dialogar, amigo Milton. E, tendo eu respondido às razões pelas quais acredito que o personagem André seja configurado como *ser prudente*, pergunto: o meu argumento se sustenta? Pretexto para um próximo encontro...

Cascavel, 3 de fevereiro de 2009.

Parte III

ESPÍRITO SANTO

Carta X

Dayane Gaio Hoffmann
Cascavel, Paraná

Cascavel, 19 de fevereiro de 2009.

Querida Dayane.

Tendo eu acompanhado, bem de perto, o desenvolvimento de seus estudos da linguagem, da mesma forma como você tem acompanhado os meus; vou fazer-lhe uma pergunta, contudo tendo já em mente sua resposta: – Você sabe o que é cinema de poesia e em que aspectos ele se diferencia do cinema de prosa? Creio que você não sabe. Digo-lhe, pois, que, quase três anos após termos iniciado juntas nossos primeiros estudos sobre a língua do cinema, naquela disciplina optativa que cursamos no quarto ano da graduação, creio ter encontrado uma resposta que, certamente, não esgota a questão, mas nos dá suporte suficiente para aventurarmos em busca de maiores construções de sentidos sobre o cinema de poesia.

Pois bem. Uma vez mais, será em Pier Paolo Pasolini em quem busco amparo intelectual. De forma pontual, em um debate organizado em Roma pelo “*Círculo Cultural Ludovisi*” sobre o filme *I Pugni in Tasca* (1965), de Marco Bellocchio, assim Pasolini caracteriza o cinema de poesia e o cinema de prosa: “[...] no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a

montagem, e muito.” (PASOLINI, 1986, p. 104). Veja você, Dayane, no cinema de poesia, a câmera é sentida pelo espectador de duas maneiras: ao ser movimentada na mão, mas também quando se encontra estática. Neste caso, o efeito de ilusão ao que se quer dar ênfase é o processo de introspecção, ou seja, a câmera sem ação é posta em frente às personagens quando se quer enfatizar seu pensar. Em *Lavoura Arcaica* (2001), a ausência de ação da câmera surge com este propósito quando do encontro de André e Pedro no quarto de pensão. Lembra-se? É onde o narrador dá início ao processo de rememoração, em que suas memórias e imaginação do passado, bem como a narração presentificada, convivem. Em tais tomadas, a câmera sem movimento e os enquadramentos fechados nos rostos dos dois irmãos constituem meios pelos quais é possível expressar os processos internos do narrador-personagem. Nelas a poesia lhes é interna, obtida por outros meios. Isso significa que *Lavoura Arcaica* consiste num filme que não é poesia pura e unicamente. Ele é também narrativo: sua língua é também a da prosa. Constitui, portanto, uma Prosa Poética:

A formação de uma língua da poesia cinematográfica implica, por conseguinte, a possibilidade de criar, pelo contrário, pseudo-narrativas escritas na língua da poesia: a possibilidade, em suma, de uma prosa de arte, de uma série de páginas líricas, cuja subjetividade será garantida pelo uso do pretexto da Subjetiva Indireta Livre: onde o verdadeiro protagonista é o estilo. (PASOLINI, 1982, p. 151).

Já a câmera em movimento, seu deslocamento se fará perceptível ao espectador quando da necessidade de se expressar não só o deslocamento da personagem, mas o movimento que implica um deslocamento de sua perspectiva, deslocamento de percepção de mundo e de ordenação da realidade. Mas veja bem, Dayane! Disse eu que estes são dois meios para se atingir tal efeito. Estão eles, entretanto, agindo em conformidade com inúmeros outros recursos, dentre os quais estão os *cinemas*¹⁰ que compõem os enquadramentos no quarto de pensão: o lençol

¹⁰ O *cinema* é a unidade mínima de significação da língua cinematográfica, ao que, nas línguas escrito-faladas, corresponde o fonema. Por *cinema* entendem-se os vários objetos, formas ou atos reais, ou seja, pedaços da realidade que compõem o *plano* (monema). Se os fonemas estão reduzidos a poucos elementos, os *cinemas*, ao contrário, são infinitos. E, assim como os primeiros, também os *cinemas*, por si próprios, são intraduzíveis.

amarrotado, roupas espalhadas, a pouca iluminação; enfim, entenda você, Dayane, que tudo num plano é significativo, tudo converge para construção de sentidos que expressam a disposição do espírito de André. *Lavoura Arcaica* é uma história tecida pelas diferenças, pelos contrastes humanos, e estas diferenças se fazem sentir, por exemplo, não pura e simplesmente como um jogo de claro e escuro no qual transita a luz das tomadas. Trata-se, antes, de um sentimento claro e de um sentimento escuro, da visão de espaços exteriores e interiores ao próprio corpo de André, deslocamentos dos estados de sua alma.

Em algumas sequências no quarto da pensão, os corpos de André e de Pedro são fragmentados pelo *close* até que ambos sejam reduzidos à meia face, nada mais que isso é revelado ao espectador. Esta fragmentação de seus corpos alude ao estilhaçamento do núcleo familiar e dos sentimentos do narrador, um isolamento físico e emocional que evidencia o processo conturbado o qual ele, André, vivencia naquele instante. Os primeiríssimos planos das sequências no quarto da pensão visam ainda à desconstrução da percepção domesticada do espectador que, frente a eles, sentirá um estranhamento às imagens projetadas. Diz Jean Epstein:

[...] o primeiro plano fere também de outro modo a ordem familiar das aparências. A imagem de um olho, de uma boca, que ocupa toda a tela – não só porque aumentada em trezentas vezes, mas

(PASOLINI, 1982, p. 161-183.) Mas, minha amiga, surge-me então uma dúvida a qual compartilho com você: se os *cinemas* são intraduzíveis, como podem eles ser as unidades distintas e sucessivas, articuladoras do conteúdo semântico e da expressão audiovisual? Ora, isso é possível haja vista que, conforme Béla Balázs, o que torna os objetos expressivos são as expressões humanas projetadas sobre eles. Os objetos são apenas reflexos de nós mesmos (In: XAVIER, 1983, p. 79). Buñuel, ao citar o exemplo do enquadramento de um copo, diz que “cada um transmite ao que vê uma carga de afetividade; ninguém o vê tal como é, mas como seus desejos e seu estado de Espírito o determinam. Luto por um cinema que me faça ver esse tipo de copo, porque esse cinema me dá a visão integral da realidade, ampliará meu conhecimento das coisas e dos seres e me abrirá o mundo maravilhoso do desconhecido, de tudo o que não encontro nem no jornal nem na rua” (Ibidem, p. 337). Este enquadramento do copo surge também em *Lavoura Arcaica* quando, no quarto da pensão, André oferece a Pedro um copo de vinho. O tempo do enquadramento é de treze segundos, longo o suficiente para que o espectador projete no interior do quadro lembranças acerca das louças que já teve em sua casa, dos copos de vinho que já lhe foram oferecidos e das pessoas que os ofereceram, dos momentos em que desejou quebrar um copo na cabeça do namorado ou dos quais de fato o quebrou, e surgirão tantas outras lembranças ou imagens quanto sua imaginação lhe permitir neste espaço de tempo. Por fim, conforme Pasolini, os objetos são impenetráveis, ou seja, não dizem nada de si próprios senão aquilo que são em dado momento: “[...] todos os objetos da realidade são suficientemente significativos em sua natureza para se tornarem signos simbólicos. Eis porque é lícita a operação do autor de cinema: ele escolhe uma série de objetos, ou coisas, ou paisagens, ou pessoas, como sintagmas (signos de uma linguagem simbólica) os quais, *se têm uma história gramatical histórica inventada no momento* – como se fosse um *happening* dominado pela idéia da escolha e da montagem – têm, contudo, *uma história pré-gramatical já longa e intensa.*” (PASOLINI, 1982, p. 140).

também porque vista fora da comunidade orgânica – assume um caráter de autonomia animal. Este olho, estes dedos, estes lábios, já são seres que possuem, cada um, suas próprias fronteiras, seus movimentos, sua vida, sua finalidade próprias. Eles existem em si. (Citado por XAVIER, 2005, p. 109).



Na primeira imagem, sob lente anamórfica, o *close* de André a se masturbar no chão. Na segunda, *close* de Pedro. Ambas representadas na atmosfera tétrica, enegrecida e purgatória do quarto de pensão. Fotogramas: PIATTI, D. E. *Lavoura Arcaica*. Op Cit.

Evoco outro fragmento do filme: a fábula do *Sermão do Faminto*. Nesta visão, ao personificar-se no servo que se volta contra seu Senhor e anfitrião, André é representado numa quase que indiscernível associação com as formas humanas: o *close*, a fotografia preta e branca, formas alongadas e desfocadas, dão o tom e expressam o discurso do narrador em uma de suas Visões Apocalípticas.



André no papel do servo na fábula do “Sermão do Faminto”. Fotograma: PIATTI, D. E. *Lavoura Arcaica*. Op Cit.

Disse Luiz Fernando que o princípio de contestação, enquanto elemento que se materializa por meio da linguagem, permeou todo o trabalho de produção do filme. Esta contestação da naturalização dos sentidos e busca pela linguagem primordial é também discurso gritante na obra de Raduan Nassar: ela é parte das necessidades de se fazer reconhecido no mundo e de se expressar pelas quais clama André. Ora, o discurso de André consiste numa liberação de uma verdade subterrânea, de um ponto de vista tido como clandestino, razão pela qual Luiz Fernando o traduz de modo não naturalizado.

As sequências de *Lavoura Arcaica* estão em constante diálogo umas com as outras. Existe entre elas um efeito de imagem já contido na sequência anterior, que corporifica a sequência que está por vir. Este efeito de imagem pode ser qualquer elemento do conjunto da linguagem que faz brotar a sequência seguinte. Em muitas cenas, os cortes desaparecem por meio do som, de modo que este, o som, atua também como imagem, revelando-nos coisas. Esta forma de montagem se dá de tal modo que os cortes deixam de ser um efeito de sentido para se transformarem em ilusão, em elemento dramático que instaura uma problematização na Linguagem do Real do cinema. E é assim que se materializa, por meio da montagem, a linguagem tubular do livro, no qual há o convívio dos quatro tempos da vida do narrador-personagem: André menino, André adolescente, sua estadia na pensão e o momento do retorno para a fazenda. Todos estes momentos surgem enquanto imagens rememoradas num tempo distante por este narrador. A montagem obedece ao fluxo com que tais imagens são rememoradas; e é deste movimento, no qual uma imagem, uma lembrança sai de dentro da outra para gerar o todo, é que se origina o movimento sensorial da montagem. Neste percurso, vemos que, por fim, é a linguagem particular do inconsciente de André que dá o tom da narrativa. O momento certo da passagem das sequências, o jogo de luz e sombra, cada movimento da câmera, todo o jogo da narrativa cinematográfica privilegia o mundo interior de André, que é revelado num tempo da reflexão, e não da contemplação. “Montagem é reflexão”, diz Luiz Fernando Carvalho (MARTINS FILHO, 2002, p. 66).

Nos momentos em que, de fato, o diretor opta pela aparição do corte, isso se faz de modo autêntico, com o uso do corte brusco, para que o espectador sinta este corte emocionalmente. Por meio destes espaços existentes no momento da passagem de uma sequência a outra, nos momentos de total negritude ou de claridade ofuscante, o espectador é convidado, emocionalmente, para tecer a rede de significados do filme à vontade – bem como de sua própria vida. É também por este motivo que o filme transcende a adaptação de uma obra literária para o cinema e torna-se *tradução-poética* cuja linguagem não é representação, mas revelação criativa. E escute você também, Dayane, o que diz Milton José de Almeida:

A fusão destas duas histórias envolve e recria o significado da narração, durante o corte, o intervalo entre um e outro quadro. Uma discronia real como acontece nos sonhos. E aí os significados, as interpretações, os sentimentos com que a inteligência é envolvida, acontecem. Este intervalo que vai dar sentido ao que está sendo narrado não é um intervalo vazio. Ao contrário, é o mais pleno: nele acontece e age a história do espectador, a história como memória e sentimentos coletivos, prazeres únicos e prazeres compartilhados. Eu e todos. Um intervalo em que a ilusão de ser único tenciona a ilusão de ser histórico. E a inteligibilidade de um filme acontece nesse misterioso intervalo, entre os cortes e as cenas escolhidas para serem vistas, editadas e montadas, de acordo com a possível e efetiva produção final de um filme, com tudo de artístico e de ideológico do momento de produção desse filme. (ALMEIDA, 1999, p. 38).

Todos os elementos do filme são traduções a sua referência verbal contidas no livro. É por meio da verbalização que as imagens literárias produzem uma fotografia da qual se extrai sua *visualidade*, elemento que objetivamente não está no livro, mas é gerado por suas imagens literárias e pela memória do leitor. A visualidade também está na história da própria arte, na forma como os contrastes, o branco, o preto absoluto, ressurgem em nossa Memória Estética. Assim, vejo que Luiz Fernando Carvalho privilegiou não o pictórico que não gera os desaparecimentos de imagens necessários ao fluxo da imaginação, este pictórico servil e egocêntrico¹¹. Ao contrário: as imagens de *Lavoura Arcaica* descendem de pintores e diretores que,

¹¹ Vejamos o porquê da importância deste posicionamento do diretor de cinema no processo de edição de um filme. No artigo “O real, a linguagem da realidade, o cinema” (2005), diz Almeida que ver um filme é também um ato político, um exercício por meio do qual são atribuídos novos significados ao filme, aos símbolos invisíveis e subentendidos nas imagens nele exibidas. E tudo o que aparece na tela alude à outra coisa além do que está sendo visto, a mundos imaginados, reais, sonhados, do passado, do presente e a mundos presentes no esquecimento da memória. As imagens do cinema são dotadas de uma Potência do real, ou seja, de uma visualidade, e, quando

também eles, trabalharam na criação de uma Fabulação do Real, de uma transfiguração, e isso porque, como aponta Carvalho,

[...] quando você entra numa sala de cinema, você entra para reencontrar a vida, mas, se não houver uma mínima diferença entre a vida que existe contida na tela e a vida que existe do lado de fora da sala de cinema, nas ruas, então não faz mesmo o menor sentido entrar em uma sala de cinema. E essa diferença é a criação, é a linguagem, é a fabulação, o resto é mera descrição sem alma. (MARTINS FILHO, 2002, p. 103).

O discurso em *Lavoura Arcaica* surge como Montagem Figurativa que interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso por meio da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético. Por meio da montagem, os planos aparecem de forma justaposta, e não encadeados, de modo que as imagens se tornam Unidades Complexas de Significação que ultrapassam o nível denotativo e passam a significar algo não contido em cada uma das representações, como, por exemplo, as alusões às pinturas de El Greco, Caravaggio, Ticiano, Van Gog, Degas, Murch, Millet, Cézanne e outros, conforme aponta Luiz Fernando Carvalho (MARTINS FILHO, 2002, p. 101).

Neste sentido, na sequência em que André revela a Pedro sua doença e discordância em relação aos valores do Pai, é possível aludir visualmente à tela *Abertura do Quinto Selo do Apocalipse* (c. 1608-14), de El Greco, e, conseqüentemente, à ideia do apocalipse enquanto revelação e o fim de um tempo, a saber, do tempo interno a casa da família, o tempo do Pai, do poder. Na forma de alusão visual e estética, este tema apocalíptico surge no filme enquanto visões de André. Ou seja, um Simbolismo Religioso utilizado por Luiz Fernando Carvalho tendo por base num momento apocalíptico que alude à queda da casa e à destruição da família.

A arte de El Greco superava até a de Tintoretto no que diz respeito ao uso de formas e cores não naturais, e na busca por um estilo dramática. É, pois, esta visão, e também as formas alongadas da pintura de El Greco, que Luiz Fernando Carvalho incorpora à fotografia de *Lavoura*

atualizadas pelo leitor/espectador, elas ressurgirão em alusão e em recordação. “Cinema é arte da Memória e da Alusão” (ALMEIDA, 2005, p. 3).

Arcaica. Vejamos mais detalhadamente uma possível aproximação entre o estilo de El Greco e uma sequência do filme.

A tela *A Abertura do Quinto Selo do Apocalipse* (1608-14) é uma das pinturas mais importantes de El Greco. Representa a passagem do Apocalipse de João, e é o próprio santo que vemos ao lado do quadro em êxtase visionário, erguendo olhos e braços aos céus num gesto profético. A passagem é aquela em que o Cordeiro intima João que “venha e veja” a abertura dos sete selos:

Quando abriu o quinto selo, vi sob o altar as almas dos que tinham sido imolados por causa da Palavra de Deus e do testemunho que dela tinham prestado. E eles clamaram em alta voz:

“Até quando, ó Senhor santo e verdadeiro,
tardarás a fazer justiça,
vingando nosso sangue
contra os habitantes da terra?”

A cada um deles foi dada, então, uma veste branca e foi-lhes dito, também, que repousassem por mais um pouco de tempo, até que se completasse o número dos seus companheiros e irmãos, que seriam mortos como eles. (Apocalipse 6, 9-11).

Na tela, as figuras nuas, com gestos excitados, são, portanto, os mártires que se levantam para receber a prenda celestial dos mantos brancos. Por certo, é persuasiva essa visão do Juízo Final, quando os próprios santos clamam pela destruição do mundo. Não é difícil ver que El Greco tinha aprendido muito com os métodos de composição de Tintoretto, ou seja, não-ortodoxo e soturno, como as formas alongadas (GOMBRICH, 1999).

Apocalipse quer dizer *desvelar, revelação* feita por Jesus Cristo, que se refere a ele mesmo, e é dirigida ao apóstolo João. De modo geral, nos textos apócrifos encontramos a imagem de Cristo associada à imagem do Deus Pai, de modo que, estando elas justapostas, o discurso revelado pelo primeiro implica num protesto contra o culto imperial frente à imagem do segundo. Gênero literário florescente em épocas de crise; sendo o mais conhecido, o que o apóstolo João escreveu em Patmos, que completa o Novo Testamento (LELOUP, 2006, p. 148). Em *Lavoura Arcaica*, a imagem de André alude a Jesus Cristo. O momento em que André, transfigurado, num caudaloso espasmo, revela a Pedro ser epilético, é este o momento

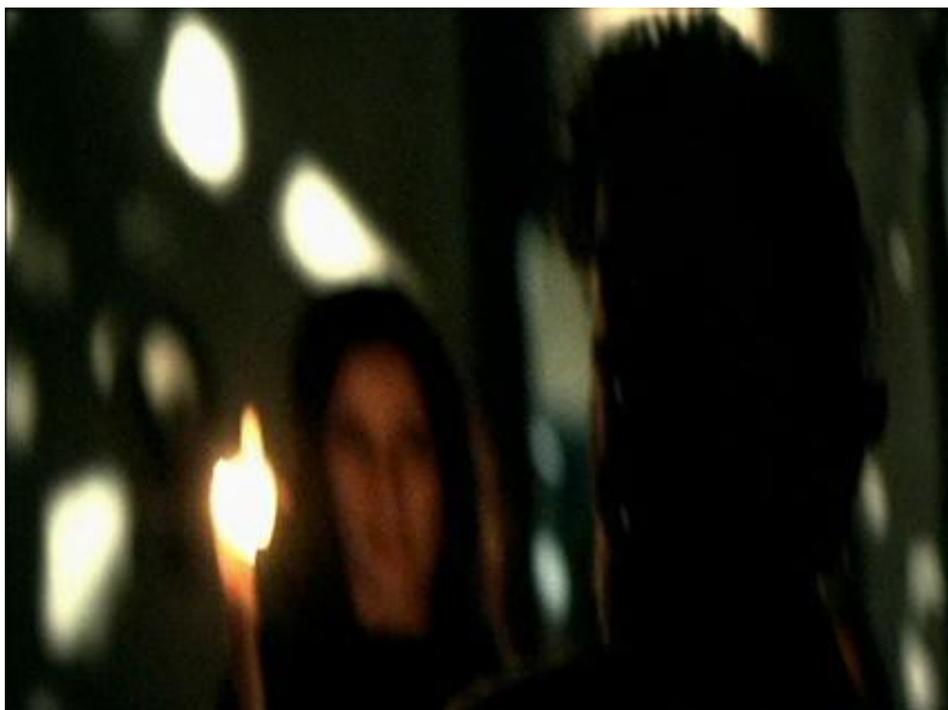
apocalíptico no qual são revelados ao irmão primogênito os segredos da alma daquele irmão acometido cuja vida lhe fora amputada pelas leis do Pai.



EL GRECO. *A Abertura do Quinto Selo do Apocalipse*. Óleo sobre tela, 224,5 X192,8 cm; Metropolitan Museum of Art, Nova York.

A sequência é composta pela montagem de planos que registram André e Pedro no quarto de pensão e por imagens que são devaneios do inconsciente desse narrador em processo rememorativo. Nesse momento, imaginação e lembrança se fundem em formas desconexas, alongadas, em cores fúnebres de uma estética tétrica, modo pelo qual a linguagem manifesta o cosmo do caos interior de André. Assim, toda esta aparente desordem das imagens nada mais é que a ordem secreta do inconsciente de André, “[...] pois em todo caos há um cosmos, em toda

desordem uma ordem secreta, em todo capricho uma lei permanente, uma vez que o que atua repousa no seu oposto” (JUNG, 2000, p. 41). Ora, antes mesmo de ser exteriorizado, o discurso interior é alógico, está no estágio da estrutura-imagético-sensorial, que contém particularidades estruturais e suas leis próprias.



Na “visão” de André, o Pai, Pedro, Lula, juntamente com a mãe e as irmãs, num rito de clamor pela salvação da família. Fotograma: PIATTI, D. E. *Lavoura Arcaica*. Op Cit.



Continuação da sequência anterior. Fotogramas: PIATTI, D. E. *Lavoura Arcaica*. Op cit.

Por fim, minha amiga, Pasolini dirá que é possível uma língua da poesia no cinema por meio da técnica do Discurso Indireto Livre¹² ou, traduzido para a língua do cinema, por meio da Subjetiva Indireta Livre. Então cabe perguntar: em que consiste este Discurso Indireto Livre cinematográfico? “Trata-se, muito simplesmente, da imersão do autor na alma da sua personagem e na adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela” (PASOLINI, 1982, p. 145). A expressão desta visão interior exige necessariamente uma língua especial, expressões linguísticas específicas, com seus requintes estilísticos e seus tecnicismos, presentes de sua inspiração. Ou seja, a possibilidade de mergulho em uma personagem caracteriza-se não enquanto operação linguística, mas, sim, estilística, a saber: uma tradição técnico-estilística. É por meio do estilo que é possível diferenciar sua psicologia. Na prática, será por meio de certos modos característicos da linguagem da poesia. No cinema, sendo a base fundamental da Subjetiva Indireta Livre um princípio estilístico, dirá Pasolini que “[...] ela liberta as possibilidades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie de regresso às origens: até encontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias” (Ibidem, p. 146). Assim, vemos que o efeito estilístico de *Lavoura Arcaica* é uma longa Subjetiva Indireta Livre, que se assenta no estado de alma dominante do protagonista, estado este que oscila desde ataques epiléticos e momentos de doçura junto à mãe na fazenda: o estilo converge para estes dois pólos sentimentais extremos.

Deise Ellen

¹² Na literatura, o Discurso Indireto Livre foi expresso abundantemente a partir do século XIX por meio dos discursos revividos: “característica constante de todos os discursos revividos é a de o autor não poder abstrair-se de uma certa (*sic*) consciência sociológica do meio que evoca: é, com efeito, a condição social da personagem que determina a sua língua (linguagem especializada, calão, dialecto, língua dialectizada.” (PASOLINI, 1982, p. 144).

Carta XI

Luiz Fernando Carvalho,
Rio de Janeiro, RJ.

Cascavel, 28 de fevereiro de 2008.

Sobre o processo de criação de seus trabalhos, você, Luiz Fernando, sempre se manifestou alheio à ideia de Adaptação de obras literárias para o cinema ou para a teledramaturgia, isso porque essa noção lhe parece sempre redutora, não é mesmo? O que você propõe é alcançar uma espécie de resposta ao texto, que está intimamente atrelada ao seu modo de sentir, de forma que essa resposta se torne uma reação criativa à literatura. Ou seja, Tradução Poética¹³. Digo Tradução Poética para distinguir duas correntes paradigmáticas: uma que vê a tradução como atividade meramente reprodutora, secundária, um apêndice da obra originária, e que é inferior à obra do escritor. Essa vertente da Tradução, de caráter marcadamente logocêntrico, se mostra preocupada com o “conceito de fidelidade ligado a uma estratégia de tradução servil, voltada sobretudo para uma adequação imediata ao texto de partida, que procura eliminar quaisquer marcas da intervenção do tradutor sobre o texto” (LAGES, 2007, p. 74). A

¹³ O processo de Tradução Poética é descrito por Sebastião Uchoa Leite no artigo “Paradoxo da Tradução Poética: notas sobre o pequeno e o grande na poesia de François Villon”. Segundo o autor, a tradução é uma forma pormenorizada de leitura de um texto, em que se busca compreender suas relações internas e estruturação formal, obtendo-se, assim, a compreensão crítica de sua significação. Uma tradução estaria, pois, condicionada à prática anterior da produção, mas, paradoxalmente, ela é também operação criadora. Para Uchoa Leite há, neste processo, uma fundição entre interpretação do tradutor (ou seja, de produção de sentido) e a matéria contida na obra de origem. (UCHOA LEITE, 1995, p. 9-45).

Tradução, nesse sentido, é a mesma coisa que Adaptação. Já para a outra vertente, a tradução é uma atividade independente, com características, finalidades e normas próprias, e com caráter marcadamente anti-etnocêntrico.

O conceito de tradução foi aprofundado por Walter Benjamin no ensaio *A Tarefa do Tradutor*, de 1923, texto este que motivou outros autores – cujos trabalhos são tão importantes quanto o de Benjamin – a também desenvolverem estudos acerca da Tradução¹⁴. Pois bem! Entre aquilo que foi dito e redito sobre a Tradução e a tarefa do tradutor, curiosamente surgiu-me um conto, um conto escrito por Eliezer Steinman¹⁵, que não falava propriamente sobre esse processo de transcrição dum texto a outro, mas cuja leitura não me permitiu senão, sem qualquer dúvida, atribuir-lhe o pseudônimo de *Alegoria da Tradução*. O legado por mim lhe foi conferido desde seu título: *Um que é outro*¹⁶. Adentrando-o em minha leitura, ia eu vendo seus dois personagens – um chamado Mando e o outro cujo nome não nos é revelado – a corporificar as protagonistas do citado ensaio benjaminiano: a Origem e a Tradução. Tal é o modo como vejo a relação do romance de Nassar com o filme *Lavoura Arcaica*. Do conto de Steinman firmei, na forma de paráfrase, a Fábula que se segue.

¹⁴ Cito também os estudos da tradução desenvolvidos pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Haroldo considera a tradução não só enquanto transcrição, mas ainda como processo de transculturação, já que não só o texto, mas a série cultural transtextualiza no imbricar-se de tempos e espaços literários diversos. Para Haroldo, a tradução é antes uma desconstrução, uma violenta apropriação e leitura conscientemente seletiva do substrato literário da obra traduzida (LAGES, 2007, p. 90-91). Também se destacam os estudos de Roman Jakobson, nos quais se dá grande importância ao que ele denomina de Transcrição. Essa noção jakobsoniana valoriza, por um lado, a forma como parte essencial na determinação do conteúdo da obra e, por outro lado, ela propõe uma abolição das fronteiras entre as diferentes manifestações artísticas, uma vez que não se restringe à obra de arte verbal. É também o conceito jakobsoniano de “transposição criativa” – a tradução capaz de re-produzir na outra língua o elemento especificamente poético (LAGES, 2007, p. 89). Por fim, os estudos de André Lefevere têm grande importância também para mim quando o autor pontua que “a tradução pode falar-nos muito sobre o poder de imagens e as formas com que tais imagens são forjadas, sobre as formas com que a autoridade manipula as imagens e emprega especialistas para sancionar aquela manipulação e para justificar a confiança de uma audiência – é esse o motivo pelo qual o estudo da tradução pode nos ensinar algumas coisas não apenas sobre o mundo da literatura, mas também sobre o mundo em que vivemos.” (LEFEVERE apud LAGES, 2007, p. 76).

¹⁵ Eliezer Steinman chegou a Israel em 1924, quando já contava 32 anos de idade, depois de ter começado sua carreira literária escrevendo em russo e *idish*. Escritor e ensaísta, destacou-se no gênero romance. É tido como um dos mais importantes ensaístas da literatura hebraica. Steinman é natural da Rússia.

¹⁶ Ver, no **Anexo III**, fragmento do conto.

Uma que é outra

Era uma vez a Origem. Certa vez, estava ela sentada num banco, em um Jardim. Nesse dia, uma criatura dotada de traços não humanos, com penugens por entre os cabelos e no pescoço, pediu-lhe permissão para sentar-se a seu lado. Aquela figura curiosa chamou a atenção da Origem, que acerca dela quis saber um pouco mais. A Origem perguntou-lhe seu nome. Ela não tinha nome. — “O nome verdadeiro é uma questão totalmente particular”, disse a senhora. E completou: — “Cada qual nos revelamos pelo nome que nos apetece. Para a senhora eu sou Tradução”. Foi também nesse primeiro encontro que a Tradução disse à Origem que não se pode conhecer de fato uma criatura a não ser que se tenha com ela contato direto e totalmente isolado, sem nenhum apêndice que não seja ela mesma. — “Tudo quanto não se encontra na própria criação, que lhe é agregado, só anuvia sua figura e obscurece sua forma verdadeira”. Com estas palavras findou a Tradução seu primeiro encontro com a Origem.

Outras tantas vezes a Origem encontrou-se com a Tradução naquele mesmo Jardim. Mas tinha ela a impressão de que seus encontros com aquela criatura de formas pouco comuns não foram só com ela, mas também com outra que se lhe assemelha. A Tradução tinha diversas faces, e seus trejeitos se alteravam de vez em vez, certamente de acordo com as alterações de seu espírito e também daqueles que a observavam. — “Sei que a Tradução é ela mesma, mas, por vezes, algum sentido me sussurra que ela não é ela e sim uma outra”, pensou a Origem. Já a Tradução, para ela todo encontro com a Origem parecia-lhe ser o primeiro. Talvez seja porque, a cada encontro, temos de reencetar o conhecimento original.

Das coisas de que a Tradução falava, a Origem viu que elas se assemelhavam àquilo que ela pensava, tal como que suas palavras lhe fossem arrancadas da boca. A Origem passou a crer que a Tradução possuía a faculdade de ler as reflexões de seus semelhantes. Mas, na Tradução, suas mutações de espírito se espalhavam incessantemente em seu semblante, em cada um de seus movimentos, sons e trejeitos, de modo que se tornava impossível descobrir-lhe o estado de ânimo. Seu semblante brincava de esconder-se consigo mesma. E este foi o motivo pelo qual o encontro da Tradução com a Origem não se fixou num conhecimento mútuo. A Origem formou o conceito: a Tradução é ela mesma e também é outra. E, curiosamente, no âmbito de sua personalidade dúplice, agia na Tradução um fluxo de sentimentos que vinha da Origem para si, tão logo toda ela desta se afastava.

Tal é a Tradução: águia livre. Como é a águia livre? Aparentemente, ela aterrissa num voo impulsivo sobre a Origem, como se premeditasse instalar-se nela, e eis que se arrepende no mesmo instante e se transporta a outro galho, a outra Origem, às Memórias, como que obedecendo a uma ordem oculta. A Tradução, estando no Jardim, sentada no banco, também é capaz de interromper improvisadamente o encontro com a Origem, pois está isenta das leis humanas. Por vezes, interrompe uma frase da Origem ao meio, cria asas e se afasta dela sem dar sinal e sem se despedir. Outro traço de seu comportamento é que, por vezes, todo o seu aspecto atesta que, apesar de estar parada, ou no Jardim, sentada ao lado da Origem, ela se encontra bem longe.

— “Mais e mais isto se me afigura numa dupla vivência: a Tradução é uma que é outra. A outra dialoga consigo enquanto uma está ausente. Por vezes, imagino que ela ignora totalmente minha presença e me olha como se eu não existisse: ela me tateia como se eu fosse ar”, diz a

Origem.

A Origem recusa-se, porém, ser ar. Dá-lhe vontade, por vezes, tornar-lhe palpável sua existência. Então a Origem toma-lhe a mão e diz explicitamente à Tradução: — “A senhora diz o que diz como que se seus pensamentos saíssem de minhas palavras. Parece-me que, na maioria dos casos, temos identidade de opinião”. E a Origem produz um sorriso choroso e zombeteiro, sorriso em que se autocensura por não conseguir compreender que a vida é adquirida num constante atrito com as demais criaturas. A Origem não entendia que a intenção da Tradução era de procurar, por entre Memórias, sua própria afirmação.

E, naquele Jardim, ocorreu que, por vezes, a Tradução interrompeu quase que por completo seu diálogo com a Origem, e se a via num bosque mais distante, mergulhada em si mesma tanto em análise pensativa muda, quanto em colóquios consigo mesma.

Deise Ellen

Carta XII

Luiz Fernando Carvalho,
Rio de Janeiro, RJ.

Cascavel, 16 de fevereiro de 2009.

Prezado Luiz Fernando.

Estava eu – então graduanda do quarto ano do Curso de Letras Português/Espanhol –, no dia 30 de novembro do ano de 2006, no Anfiteatro da Universidade onde estudei, a acompanhar, na posição de ouvinte, a mesa-redonda intitulada "Interdisciplinaridade e Integração entre os Programas de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras no Paraná"¹⁷. Quatro professores de diferentes instituições de ensino superior compunham esta mesa. Daquilo que naquele instante foi dito, de uma *Imagem* não mais me esqueci. Foi ela figurizada pelo professor Milton José de Almeida. Aquela foi a primeira vez em que eu o vi, quase nada sabia a respeito do trabalho por ele desenvolvido. Acerca da relação entre pós-graduandos em estudos literários e a Literatura, Almeida propunha a substituição de Métodos de Pesquisa convencionais (os quais chamo de Formas Tradicionais Colonialistas (nas quais se imbricam representação, poder e historicidade) pelo Aprofundamento de Estudo que, segundo ele, consistiria numa aproximação criativa e amistosa de alunos e de professores aos autores sobre cujas obras se propuseram a desenvolver

¹⁷ Esta mesa compunha a programação do III EPPPEL – Encontro Paranaense Pós-Graduado em Estudos Literários, que, no ano de 2006, foi realizado na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – no Campus da cidade de Cascavel.

estudos: “ao invés de interdisciplinaridade, amizade!”, disse Almeida na ocasião. E como foi longo o tempo que levei para, de fato, construir um sentido sólido e mais elevado acerca dessa colocação que, supostamente, soa, para alguns – que poderiam ser aqueles a que você, Luiz Fernando, chama de *público*, este grupo de pessoas monocórdicas por que o mercado anseia e que, a seu ver, são diferentes de *pessoas*: um grupo de seres humanos que têm memórias, coração, que sentem a passagem entre o mundo real e o mundo da fabulação, que se comovem com as imagens, e que são todas diferentes entre si¹⁸ –, de modo tão óbvio e de fácil alcance. Ora, hoje compreendo que a *interdisciplinaridade* nada mais é do que uma falsa pluralidade, ou uma pluralidade que talvez até exista em certo grau, quero dizer, do ponto de vista do relacionamento entre temas; mas, em se tratando da Linguagem (da vida), estamos atrelados a uma caligrafia hegemônica, seja no contexto cinematográfico, no acadêmico, bem como em outras instâncias. Pois bem, encontrei nesta imagem o amparo de que necessitava para não construir uma dissertação assassina sobre a obra de Raduan Nassar e sobre seu filme, já que, também eu, como você, não estava a fim de vender meus valores; preferi assumir uma posição não eremítica, mas uma posição de contestação, tal como você fez. O professor Milton passou a ser um dentre meus guias artísticos. A proposta dele tornou-se a estaca que eu preguei no *porvir* e o objeto de desejo o qual passei a perseguir insistentemente. Almeida escreve:

Interpretar um filme somente pela mensagem explícita, visível ou dedutível pela história narrada é também uma interpretação incompleta, um naturalismo científico, mesmo que essa interpretação venha fundada em teorias estéticas, sociológicas e políticas. Essas interpretações, ao explicarem os filmes como expressão de seus conceitos, e não como uma ideologia que se faz em forma de alegoria cinematográfica, submetem os filmes a comprovarem as teorias. Utilizar teorias lógicas e claras para explicar um afresco como esse, ou um filme, é acreditar que esse tipo de obra tenha também uma origem lógica e clara, mesmo que não a deixe transparecer. Como se o construto mental que dá forma lógica à teoria explicativa fosse pré-existente ao objeto que ela deseja interpretar. A interpretação deve partir do caos aparente da imagem, encarar o mistério dos intervalos significantes e valer-se também do caos das teorias, não ter medo do seu aparente conflito. (ALMEIDA, 2005, p. 38-39).

¹⁸ Entrevista de Rodrigo Grota sobre o Filme *Lavoura Arcaica*, ao Diretor Luiz Fernando Carvalho Postado por **Revista Taturana**, às 06:45. Disponível em: <<http://revistaturana.blogspot.com/2008/12/subverso-entrevista-com-luiz-fernando.html>>. Acesso em: 1º fev. 2009.

E assim como você, citando Pier Paolo Pasolini, diz resumir o processo de criação da microssérie *A Pedra do Reino* (2007) na palavra *encontros*, também foi esta a motivação de minha empreitada no processo de construção desta dissertação. Estava eu em busca de encontros com o desconhecido, de diálogos, enfim, de amizades. Nessa minha busca, também você, Luiz Fernando, tornou-se um de meus guias artísticos, que me ajudou a alinhar meu olhar rumo às imagens por mim estudadas neste Aprofundamento de Estudo (a que eu chamo de estratégia antieurocêntrica), quando disse que

A referência maior, e certamente à qual devemos nos agarrar diariamente, é a vida. Não há nada que possa nos interessar mais do que a vida. Tudo começa e termina com a experiência de estarmos vivos, com os nossos sentidos e as nossas observações sobre este mundo que nos cerca. [...] Mas a linguagem é a vida. Tudo o que você viu, leu, ouviu, viveu e sentiu desde que nasceu – ou muito antes, sabe-se lá... – até o momento em que vamos rodar as cenas: Vida!¹⁹.

De fato, por meio da imaginação, eu mergulhei no interior de *Lavoura Arcaica*. Isso me foi possível, porém, porque nele você deixou pequenas passagens (que também pertencem à linguagem) pelas quais o espectador/leitor insere suas Memórias Estéticas e experiências vividas. Seu filme permitiu-me sentir a passagem entre o mundo real e o mundo da fabulação. Neste jogo proposto com a imaginação as unidades da Linguagem Cinematográfica tornam-se unidades simbólicas, ou seja, signos de outra coisa, pois transfiguradas pela linguagem da câmera e pelo processo de edição. Esta foi a razão pela qual elegi o *Lavoura Arcaica* para, acerca dele, aprofundar meus estudos, já que, na maioria dos filmes, dotados de vocabulário hegemônico, essa porta não existe, e por isso eles tampouco me interessam.

Se, ao filmar *Lavoura Arcaica*, o seu desejo era o de efetuar uma transcrição sem fórmulas, sem modelos, ao ponto de que o espectador pudesse nela encontrar imagens tais que já

¹⁹ Depoimento de Luiz Fernando Carvalho sobre a microssérie **A Pedra do Reino**. Diretor: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Luis Alberto de Abreu, Bráulio Tavares, Luiz Fernando Carvalho, Ariano Suassuna. Música original: Marco Antônio Guimarães. Música adicional: Antônio Madureira. Elenco: Irandhir Santos; Abdias Campos; Alyyne Pereira; Américo Oliveira; Anthero Montenegro; Beatriz Lelis; Claudete Andrade; Everaldo Pontes; Flávio Rocha; Germano Haiut; Hilda Torres; Iziane Mascarenhas; João Ferreira; Jones Melo; Júlio Rocha et alii. TV Globo. Brasil, 2007. Português. 2 DVDs (4h36min), son., color.

não fosse possível distinguir o criador da criação, o ator da personagem, o cinema da vida; então, espero que meus olhos tenham atendido os desejos dos teus olhos, e daqueles outros diretores, intelectuais, professores que assim também sonharam, e que fizeram de seus sonhos elemento de contestação, que mostraram ao mundo seus desejos e *olhares* por meio da Linguagem. Afinal, às vezes o que produzimos reencontra a vida, outras nem tanto. Creio ter encontrado-a no *Lavoura...* e me encontrado.

Despeço-me com um abraço afetuoso.

Deise Ellen

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALMEIDA, Milton José. **Cinema arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.

_____. **O teatro da memória de Giulio Camillo**. Cotia: SP: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

_____. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. “O real, a linguagem da realidade, o cinema”. Salto para o Futuro. **Boletim Diálogos: cinema e escola**. Rio de Janeiro, TV Escola/Salto para o Futuro, 2005. Disponível em: <<http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2005/rslc/tetxt5.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2008>.

AMOROSO, Maria Betânia. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Antologia da literatura hebraica moderna: poesia e prosa. [Tradução Cecília Meirelles et alii]. São Paulo: Editora B'nai Brith, 1969.

AQUINO, Santo Tomás de. **A prudência: a virtude da decisão certa**. [Tradução Jean Lauand]. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Verdade e conhecimento**. [Tradução estudos introdutórios e notas de Luiz Jean Lauand e Mario Bruno Sproviero]. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. [Tradução Antonio de Padua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A intuição do instante**. [Tradução Antonio de Padua Danesi]. Campinas: Verus Editora, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. [Tradução Sérgio Paulo Rouanet]. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. [Tradução Euclides M. Balancin et alii]. São Paulo: Paulus, 1985.

BRESSANE, Julio. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

COETZEE, J. M. **Diário de um dia ruim**. [Tradução José Rubens Siqueira]. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. [Tradução Junia Barreto]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, 1994.

GIRARD, Marc. **Os símbolos na Bíblia**: ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal. [Tradução Benôni Lemos]. São Paulo. Paulus, 1997.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. [Tradução Martha Conceição Gambini]. São Paulo: Paz e Terra/Editora UNESP: 1990.

GOMBRICH, Sir Ernst. **História da arte**. [Tradução Álvaro Cabral]. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

HATUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. [Tradução Maria Luiza Appy et alii]. Petrópolis: Vozes, 2000.

KAFKA, Franz. **Carta ao pai**. [Tradução Modesto Carone]. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia**. 1ª ed., 1ª reimp.– São Paulo: EDUSP, 2007.

LAUAND, Jean. **A arte de decidir**: a virtude da prudência de Tomás de Aquino. Notas da conferência proferida no Seminário Internacional Cristianismo, Filosofia, Educação e Ate III – Fac. de Educação da Universidade de São Paulo, 25-6-2002. Disponível em: <<http://www.jeanlauand.com/>>. Acesso em: 16 jun. 2008.

_____. **Religião e liberdade**: a “Revanche de Deus”, neo-maniqueísmo e fanatismo religioso. Disponível em: <<http://www.jeanlauand.com/>>. Acesso em: 16 jun. 2008.

LEITE, Sebastião Uchoa. **Jogos e enganos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LELOUP, Jean-Yves. **O ícone: uma escola do olhar**. [Tradução Martha Gouveia da Cruz]. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MARTINS FILHO, Plínio (Ed.). **Luiz Fernando Carvalho sobre o filme Lavoura Arcaica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

MIRANDA, Carlos E. Albuquerque. **Educação da face: o cinema e as expressões das paixões**. [Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – Faculdade de Educação]. Campinas, SP: 2000. Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/list_authors.php?tid=7&first_letter=C>.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Um copo de cólera**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Menina a caminho**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NOVAES, Adalto et alii (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OLIVEIRA, Saulo Veiga. **O suicídio de escravos em Campinas e na província de São Paulo (1870-1888)**. [dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – Faculdade de Ciências Médicas]. Campinas, SP: 2007. Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000419693>.

OZ, Amós. **A caixa preta**. [Tradução Nancy Rozenchan] São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. [Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg]. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio Alvin, 1982.

_____. **Ali dos olhos azuis**. [Revisão Eugênio Vinci de Moraes e Regina Célia Silva]. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2006.

_____. **Os jovens infelizes**. Antologia de ensaios corsários. [Tradução Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso]. São Paulo: Brasiliense, 1990.

RICCEUR, Paul. **A história, a memória, o esquecimento**. [Tradução Alain François et alii]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas do poeta sobre a vida**. [Tradução Milton Camargo Mota]. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilin**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSSI, Paolo. **A chave universal: artes da memorização e lógica combinatória desde Lúlio até Leibniz**. [Tradução Antonio Angonese]. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

SANCHES NETO, Miguel. **Chove sobre minha infância**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Editora Ática, 2006.

SAVERNINI, Érika. **Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SCHÖKEL, Luís Alonso; SICRE DIAZ, J. L. **Profetas I: Isaías, Jeremias**. [tradução Anacleto Alvarez]. São Paulo: Paulinas, 1988.

SCHÖKEL, Luís Alonso; SICRE DIAZ, J. L. **Profetas II: Ezequiel, Profetas menores, Daniel, Baruc, Carta de Jeremias**. [Tradução Anacleto Alvarez]. São Paulo: Paulinas, 1988.

SÉRGIO, António. **Ensaio**. Tomo III. Porto, Portugal: Renascença Portuguesa, 1932.

SILVA, Acir Dias da. **A construção. Da novela de Franz Kafka para o vídeo**. [Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – Faculdade de Educação]. Campinas, SP: 1999. Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/list_authors.php?tid=7&first_letter=A>.

TARKOVISKI, Andrei Arsensevich. **Esculpir o tempo**. [Tradução Jefferson Luiz Camargo]. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

TIN, Emerson (Org.). **A arte de escrever cartas:** anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lísio. Campinas: Editora UNICAMP, 2005.

YATES, Frances A. **A arte da memória.** [Tradução Flavia Bancher]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **A experiência do cinema: antologia.** [Org. Ismail Xavier]. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983.

FILMOGRAFIA*

A cor do Paraíso. Direção e roteiro: Majid Majidi. Diretores de produção: Mehdi Karimi e Ali Kalij. Fotografia: Mohammad Davoodi. Música: Alireza Kohandairi. Montagem: Hassan Hassandoost. Som: Mohammad Reza Delpak. Elenco: Hossein Mahjoub; Mohsen Ramezani; Salime Feizi; Farahnaz Safari; Elham Sharifi; Behzad Rafi; Mohamad Rahmani; Morteza Fatemi; Kamal Mirkarimi; Masoome Zinati; Zahra Mizani; Ahmed Aminian; Moghadam Behboodi; GanAli Khorami. Varahonar Company. Irã., (2000). Persa e Português. 1 DVD (86min), son., color. Gijón Internacional Film Festival: “Prêmio especial do júri”; Montréal Film Festival: “Melhor filme”.

Aurora. Direção: Frieddrich Wilhelm Murmau. Produção: Willian Fox. Fotografia: Charles Roscher e Karl Struss. Edição: Harold D. Schuster. Direção de arte: Rochus Gliese. Roteiro adaptado: Carl Mayer. Música: Hugo Riesenfeld. Baseado no romance: *Die reise nach tilsit (Viagem a Tilsit)* de Hermann Sudermann. Elenco: Georg O'Brien; Janet Gaynor; Margaret Livingston; Bodil Rosing et al. Versátil. Estados Unidos, (1927). 1 DVD (90min), mudo, preto e branco. Oscar (1929): “Melhor Atriz” (Janet Gaynor), “Melhor Fotografia” (Charles Roscher e Karl Struss) e “Melhor Filme em qualidade de produção”.

Blue. Direção e roteiro: Derek Jarman. Vozes: John Questin; Nigel Terry; Tilda Swinton; Derek Jarman. Músicas: Simon Fischer Tuner; John Balance; Brian Eno; Peter Christopherson; Miranda Sex Garden. Magnus Opus. Inglaterra, (1993). 1 DVD (74min), son.

Dois anjos. Direção: Mamad Haghghat. Roteiro: Mamad Haghghat. Produção: Mamad Haghghat. Música: Mohammad Reza Darvishi. Fotografia: Amir Assadi. Desenho de Produção: Mohamad Ahmadi e Mamad Haghghat. Montagem: Mamad Haghghat. Elenco: Siavash Lashkari; Mehran Rajabi; Sharareh Dolat Abadi; Golshifte Farahani; Hassan Nahidi; Fahimeh Rahimnia. Estúdio: Wild Bunch. Distribuição: Bac Films/Europa Filmes. Irã/França, (2003). Português e Persa. 1 DVD (80min), son., color. Festival de Cannes; Semana oficial da Crítica.

Édipo-Rei. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini. Elenco: Franco Citti; Silvana Mangano; Alida Valli; Carmelo Bene; Julian Beck; Luciano Bartoli; Francesco Leonetti; Ahmed Belhachmi; Giovanni Ivan Scratuglia; Giandomenico Davoli; Ninetto Davoli; Laura Betti; Pier Paolo Pasolini; Isabel Ruth. Produção: Arco Film e Somafis. Itália/Marrocos (1967). Italiano. 1 DVD (119min), son., color.

Janela da Alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Roteiro: João Jardim. Produção: Flávio R. Tambellini. Música: José Miguel Wisnick. Fotografia: Walter Carvalho. Edição: Karen Harley e João Jardim. Gênero: documentário. Elenco: José Saramago; Wim Wenders; Hermeto Pascoal; Antônio Cícero; Paulo Cezar Lopes; Agnes Varda; Marieta Severo; Eugen Bavcar; Hanna

* As referências filmográficas foram feitas com base no manual: GONÇALVES, Hortência de Abreu. **Normas para Referências, Citações e Notas de Rodapé da Universidade Tiradentes (NBR 6023/NBR 10520 - 2002)**. Aracaju: UNIT, 2003.

Shygylla; Carmella Gross; João Ubaldo Ribeiro; Walter Lima Jr.; Oliver Sacks; Manoel de Barros; Arnaldo Godoy; Madalena Godoy; Marjut Rimminen. Ravina Filmes. Distribuição: Copacabana Filme. Brasil, (2002). Português. 1 DVD (73min), son., color. Grande Prêmio Cinema Brasil: “Melhor Documentário”; Festival de Gramado: Troféu BR de “Melhor Diretor Estreante”; Festival do Rio (2001): “Melhor Documentário”; Mostra de Cinema de São Paulo: “Melhor Documentário - Júri Oficial” e “Melhor Documentário - Júri Popular”; Festival de Cinema do Ceará: “Melhor Filme”, “Melhor Fotografia” e “Melhor Música”; Festival de Cinema Brasileiro de Paris: “Melhor Filme”.

Lavoura Arcaica. Direção, roteiro e montagem: Luiz Fernando Carvalho. Produtores: Luiz Fernando Carvalho, Maurício Andrade Ramos, Raquel Couto e Tibet Filme. Tilha sonora original: Marco Antônio Guimarães. Direção de fotografia: Walter Carvalho. Direção de arte: Yurika Yamasaki. Figurinos: Beth Filipecki. Elenco: Selton Mello; Raul Cortez; Juliana Carneiro da Cunha; Simone Spoladore; Leonardo Medeiros; Caio Blat et al. Europa Filmes. Brasil, 2001. Português. 1 DVD (171min), son., color. Grande Prêmio BR de Cinema (2002): "Melhor Atriz" (Juliana Carneiro da Cunha) e "Melhor Fotografia"; Festival de Montréal (2001) Prêmio de "Melhor Contribuição Artística"; Festival de Brasília (2001) "Melhor Filme", "Melhor Ator" (Selton Mello), "Melhor Atriz Coadjuvante" (Juliana Carneiro da Cunha) e "Melhor Ator Coadjuvante" (Leonardo Medeiros); Mostra de Cinema de São Paulo (2001) Prêmio do Público; Festival de Cartagena "Melhor Filme", "Melhor Diretor", "Melhor Fotografia" e "Melhor Trilha Sonora"; Festival de Havana (2001): "Prêmio Especial do Júri", "Melhor Ator" (Selton Mello), "Melhor Fotografia" e "Melhor Trilha Sonora"; ABC Trophy (2002) "Melhor Fotografia de Longa Metragem"; Festival de Buenos Aires do Cinema Independente (2002): Prêmio ADF de Fotografia, Prêmio do Público, Prêmio Kodak e Menção Especial para Luiz Fernando Carvalho; Festival de Guadalajara (México - 2002): "Melhor Filme", pelo júri internacional.

Léolo. Diretor: Jean-Claude Lauzón. Elenco: Gilbert Sicotte; Maxime Collin; Ginette Reno; Julien Guioamar; Pierre Borgault; Giuditta Del Vecchio; Denys Arcand. Canadá, (1992). Francês. 1 DVD (105min), son., color. Fantasporto (1992): “Melhor direção” e “Prêmio de júri”; Festival de Toronto (1992): “Melhor filme canadense”; Festival de Valladolid (1992): “Melhor filme canadense”; Genie (1992): “Melhor roteiro”, “Melhor direção de arte” e “Melhor montagem”; Festival de Vancouve (1992): “Melhor roteiro”.

O Cinema de Poesia segundo Buñuel, Pasolini e Kieslowski. Conferências Biblioteca Digital Multimídia. SAVERNINI, Érica. Série Panorama Arte e Cultura. Auditório da PUC Minas Virtual, Belo Horizonte, 21-09-2005. Vídeo: 01h06min. Disponível em: <http://200.244.52.177/embratel/main/mediaview/freetextsearch/view_changed>. Acesso em 8 de jan. de 2009.

Que teus olhos sejam atendidos. Direção, fotografia e câmera: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro e Montagem: Luiz Fernando Carvalho e Raquel Couto. Textos: Gilbran Khalil Gilbran. Gênero: Documentário e pesquisa. Produção: GNT/Globosat, Luiz Fernando Carvalho, Raquel Couto, Vídeo Filmes e Bangbang Filmes. Brasil/Espanha/Líbano, (2002). Árabe. 1 DVD (1h31min), son., color.

Associados da Comigo visitam Coopavel

Forma administrativa adotada pelo sistema integra atividades sociais e econômicas

Os membros do Conselho fiscal da cooperativa Comigo, de Goiás, estiveram visitando a Coopavel, no mês de agosto. Os produtores estiveram fazendo um circuito de intercooperação pelo Paraná, onde visitaram também a Coamo, a Corol e a Cocamar, em busca de maiores conhecimentos sobre o *sistema administrativo das nossas cooperativas*.

“Viemos em busca de experiências para comparar com a nossa administração e corrigir nossas deficiências”, disse o conselheiro Servílio Jacinto (*sic*) Almeida.

“A Comigo é uma das maiores cooperativas do Centro Oeste brasileiro, e *caminha com sucesso no sentido da administração cooperativa/empresa*, mas há uma insegurança em relação ao estarmos no caminho certo ou não”, explicou Andrei Guimarães Martins, constatando que, no Paraná, a maioria das cooperativas trilha pelo mesmo caminho, pois, segundo o presidente da Coopavel, Dilvo Grolli, “não há como fazer o social sem o econômico”.

Bruno Selaysin comparou o organograma onde constatou que o sistema da Coopavel é mais enxuto em termos hierárquicos. Porém, apesar de haver mais níveis de hierarquia da Comigo, há menos pessoas, apenas seis componentes do Conselho Diretor.

De um modo geral os conselheiros destacaram um ponto bastante positivo nas cooperativas do Paraná: a parceria entre as cooperativas e seus cooperados, onde há uma fidelização bastante grande, o que não acontece lá. A diferença pode estar no tamanho dos produtores. “Os associados da Comigo são, em sua maioria, médios e grandes produtores e trabalham basicamente com grãos como soja, milho, sorgo e algodão e a cooperativa industrializa apenas soja, leite e ração”, explicou Adolfo Rodrigues Leão, ponderando que o sistema de integração para a produção de leite, aves, suínos e bovinos, mantida pelas cooperativas paranaenses auxilia nessa *proximidade com os cooperados*.

Aliás, esse foi um dos principais focos da visita, a busca de meios que ajudem a cooperativa a *trazer o cooperado mais próximo de si, com comprometimento maior, além de*

consolidar a idéia da administração do sistema de forma empresarial.

E, segundo Adroaldo Görger, a equipe encontrou na Coopavel praticamente todas as respostas que buscava. “Deixamos um agradecimento especial às pessoas que nos receberam - Maria, Acir Palaoro e principalmente Dilvo Grolli, pela disponibilidade em nos atender e fornecer as informações que buscamos”, finalizou.

(S.n. “Associados da Comigo visitam a Coopavel”. **Jornal da Coopavel**. Cascavel, ano 29, n. 293, p. 3, julho de 2005. Grifos meus)²⁰

²⁰ A autoria deste artigo não nos é informada. No entanto, a ficha Catalográfica citada aponta para Lurdes Tirelli Guerra e Márcio Slompo como sendo os responsáveis pela edição, textos e fotos do periódico.

ANEXO II

A produção agrícola não pode parar

No final de abril os produtores das regiões Oeste e Sudoeste do Paraná, área de ação da Coopavel, deram início ao plantio de mais uma safra de inverno, com destaque para a cultura do trigo. Muitos com insegurança em relação ao objetivo final: colheita, comercialização, lucro. Aliás, ultimamente, quando se fala em safra há sempre uma insegurança. Um temor que só pode ser superado com o uso de tecnologias adequadas. Até porque a produção no campo não pode parar. A produção mundial não pára de crescer e a demanda de alimento também. E as condições climáticas estão se alterando no mundo todo, não apenas aqui nas regiões Oeste e Sudoeste do Paraná.

No momento o cenário é de certa forma desanimador diante de todo o contexto agrícola internacional. Mas ainda assim é preciso encontrar formas de incrementar a produtividade, diminuir os custos, melhorar a qualidade dos produtos e preservar o meio ambiente, para assim alimentar essa crescente população mundial.

Sabemos que é possível romper esse cenário, principalmente quando não se está só. Quando se está aliado a uma cooperativa, quando se capta as tecnologias anunciadas pela pesquisa e se busca as orientações dos

profissionais técnicos. Aliás, o agricultor brasileiro já deu demonstração disso. Tanto é que nos últimos 20 anos a produção agropecuária brasileira cresceu tanto que não tem paralelo com nenhum país do mundo. Mais que a produção, fatores como a qualidade e a produtividade das culturas e da pecuária atingiram, e em alguns casos superaram o de outras nações, grandes produtoras de alimentos. Tanto que o país consolidou-se como um dos mais importantes produtores mundiais de soja, milho, leite, carne laranja, aves, suínos, entre vários outros produtos. Então, porque iríamos parar agora?

Esse crescimento surgiu embasado num importante tripé: reorganização institucional e o fortalecimento das instituições de pesquisa agropecuária; as Universidades e os sistemas estaduais de assistência técnica e extensão rural. Além do investimento na qualificação dos pesquisadores, dos profissionais técnicos e do próprio agricultor.

[...]

Tão importante quanto a soja, temos as centenas de cultivares e híbridos de milho, feijão, algodão, mandioca, trigo, arroz, frutas e legumes, entre outros, disponibilizadas para uso pelos agricultores de todo o Brasil. Em cada nova

tecnologia descoberta foram sendo transmitidos ensinamentos sobre o manejo de produção e cultivo. E foi esse emaranhado de avanços que fez com que o país ultrapassasse a casa dos 120 milhões de toneladas de grão produzidos anualmente e um superávit comercial no agronegócio que também aumenta a cada ano. No que se refere ao meio ambiente, há exemplo por todo o Brasil, a começar pela Coopavel, de como preservar o meio ambiente, resgatando inclusive o que já foi degradado pelos próprios agricultores e protegendo o que ainda está em seu ambiente natural.

Mas, a pesquisa agropecuária teve papel destacado na evolução de nossa produção e produtividade agrícola, o conhecimento e a administração de nossos *empresários rurais* também foi essencial. *Porque são eles que fazem os investimentos em novas tecnologias, a modernização dos métodos de administração do agronegócio e o melhor desempenho na comercialização*, fatores que contribuem decisivamente para o crescimento de nossa produção. E a Coopavel, através da Unicoop, tem levado esses conhecimentos diariamente e de forma ininterrupta aos seus associados.

Quanto ao governo, não se pode esperar muito

dele. Nem desse nem dos próximos.... eles sempre vão contribuir em maior ou menor escala, com programas de fomento, custeio, etc. em parques recursos, mas nunca vão resolver nossos problemas. O certo é que a agropecuária brasileira não pode parar, até porque sempre vai sobrar uma parcela para nós nessa crescente demanda por alimentos no mundo. Só precisamos saber produzir e saber vender.

GUERRA, Lurdes Tirelli. "A produção agrícola não pode parar". **Jornal da Coopavel**. Cascavel, ano 30, p. 2, n. 300, setembro de 2006. (Grifos meus).

ANEXO III

Um que é outro

EM CADA face humana estão cunhados leves indícios que a identificam com gado, com fera ou com ave. Meu amigo Mando é, por sua aparência, parente próximo de uma espécie de pássaro. Seu nariz é alongado e aquilino, como um bico, seu andar é vagueante, e, cada vez que o vejo na rua, ele surge repentinamente. Não diria que surge como se fosse da terra, mas como que caído do céu, como um pára-quedista. Por vezes, ele tem o hábito de se postar sobre uma perna, enroscando a segunda, como uma cegonha. Digo meu amigo Mando, como se fosse esse seu nome, mas, não sei seu nome. Pela primeira vez, quando parou junto a mim e me abordou, perguntei-lhe o nome. Respondeu-me de imediato: O que lhe importa meu nome? O nome verdadeiro é uma questão totalmente particular. Chame-me Senhor Mando. Respondi-lhe: Muito bem, chamá-lo-ei senhor Mando. Um sorriso satisfeito espalhou-se-lhe no rosto, e sua perna esquerda enroscou-se para cima. Falou acentuando cada palavra: Ninguém tem um só nome eternamente e tampouco um só nome para todos – e cada qual nos revelamos pelo nome que nos apetece. Para o senhor eu sou Mando.

Apesar de lembrar-me de que esse colóquio ocorreu em nosso primeiro encontro, não me lembro quando aconteceu, se foi há um ano ou há dois anos, quiçá mais ainda. Igualmente não poderia afirmar que meus encontros com esse homem esquisito foram todos com Mando, ou se alguns foram com alguém outro, que se lhe assemelhe. Torna-se claro que Mando não é ele mesmo – é ele e também outro. Tem diversas faces, e seus trejeitos se alteram de vez em vez, até seus sorrisos se revestem de formas diversas, certamente de acordo com as mutações precipitadas de seu espírito. Sei que ele é ele mesmo mas, pôr vezes, algum sentido me sussurra que ele não é ele e sim um outro. Todo encontro parece-lhe ser o primeiro. A experiência ensinou-me que há certa categoria de pessoas, Mando inclusive, que é impossível conhecer num só encontro. Mas ao contrário, a cada encontro temos de reencetar o conhecimento. Não se pode esperar que na primeira semente, lançada nas profundezas de nossas relações mútuas, venha germinar a amizade.

As repetidas manifestações de alheamento em nossas relações, aparentemente não me surpreendiam. Uma pessoa só se aproxima de outra por meio de negociação. Não é uma conversa que abre os corações e sim a prática. Um mero colóquio banal, sem conseqüências materiais ou espirituais, é levado com o joio. Eis a regra: tudo que não frutifica, cria apenas uma flor, que logo murcha.

Esqueci a época de nosso primeiro encontro, mas não o lugar. Lembro-me que, pela primeira vez, ele topou comigo no Gan Haatzmaut (Jardim da Independência). Estava eu sentado num banco, e ele pediu permissão para sentar-se ao meu lado. Diante de nossos olhos avistava-se o mar, que se estende ao além. Silenciámos, inicialmente pouco e depois muito, até que ele disse:

— O mar é grande e o homem pequeno. Quando contemplamos o mar, que se estende a distâncias infinitas, que é o homem diante dele? Não mais que um botão de flor fenecido.

Esse foi o pensamento que me dominava naquele momento. Teria sido casual, ou terá esse homem a faculdade de ler as reflexões de seu semelhante?

Nos encontros seguintes não perguntei-lhe o nome, muito menos seus feitos e sucessos. Até hoje não sei se é solteiro ou chefe de família. Certa feita, disse-me que não se pode conhecer o caráter de uma pessoa a não ser que se tenha contato direto e totalmente isolado, sem nenhum apêndice que não seja ela mesma, sem mulher, sem filhos, sem parentes, sem profissão, sem paisagem e sem mar, sem povo e sem pátria. Tudo quanto não se encontra na própria pessoa, que lhe é agregado, só anuvia sua figura e obscurece sua forma verdadeira... Essa declaração pareceu-

me perfeitamente aceitável e mais ainda – parece que saiu de minha própria mente. Admirava-me que, na maioria dos casos, nossos pensamentos fossem idênticos.

Simplesmente não sabia sua idade. Quem sabe já tenha atingido a idade da sabedoria ou a do conselho, quiçá não tenha ainda ultrapassado a da procura. Em relação ao tempo, sua fisionomia é como um livro lacrado, como um mostrador sem ponteiros. Uma vez que as mutações precipitadas de seu espírito se espalham incessantemente em seu semblante ou em cada um de seus movimentos ou trejeitos, torna-se impossível descobrir-lhe o estado de ânimo, se está alegre ou triste, satisfeito ou deprimido. Há semelhantes que brincam de esconder consigo mesmo. Este é mais um dos motivos pelos quais nossos encontros não se fixaram num conhecimento mútuo. Firmei o conceito: ele é ele mesmo e também é outro.

Ultimamente, tornou a aparecer de surpresa, como um pára-queda. Dessa vez não eu, mas exatamente ele é que me parecia surpreso. Por um momento nos quedamos acobardados, perambulando nossos olhares pela urbe que vagueava como um mar a nossos pés. Ele murmurara distraidamente, como aos próprios ouvidos, pois não me dirigia o olhar como sói fazer uma pessoa que se dirige a outra:

— Mar de gente, como mar de água... Por vezes se me desperta a vontade de fazer ao mar de gente ao que faço ao mar de água e jogar-lhe pedras para formarem círculos concêntricos. Sabe, senhor... dá vontade.

Confesso despudoradamente: novamente tirou-me as palavras da mente. Não adianta ignorarmos pensamentos traquinas que nos afloram à mente, ainda que tenham resquícios de loucura. Certa feita, Mando fez brotar de seus lábios esta frase: somos todos loucos varridos.

— Mar, mar – repetiu Mando várias vezes, e afastou de mim o olhar. Por sua aparência agitada e dispersa poderia supor que não só o olhar, mas todo ele está por se afastar de mim. Tal é Mando: um pássaro livre. Como é um pássaro? Aparentemente ele aterrissa num vôo impulsivo sobre um galho, como se premeditasse instalar-se nele, e eis que se arrepende no mesmo instante e se transporta a outro galho, como que obedecendo a uma ordem oculta. Mando também é capaz de interromper improvisadamente um encontro, como se estivesse isento das leis da ética humana. Por vezes, interrompe uma frase ao meio, cria asas e se afasta de mim sem dar sinal e sem se despedir. Outro traço de seu comportamento: por vezes, todo o seu aspecto atesta que, apesar de estar parado ou sentado perto da gente, ele se encontra bem longe. Mais e mais isso se me afigura numa dupla vivência: ele é um que é outro. O outro dialoga consigo enquanto o um está ausente. Por vezes, imagino que ele ignora totalmente a minha presença e me olha como se eu não existisse. Ele me tateia com seus olhares como se eu fosse ar.

Recusei ser ar. Deu-me vontade, desta vez, tornar-lhe palpável minha existência. Tomei-lhe a mão e disse-lhe explicitamente:

— Espero a oportunidade de falar-lhe... não de passagem... não dispersamente. O senhor disse um mar de gente e disse mais o que disse e foi como se de meus pensamentos saíssem suas palavras... Parece-me que, na maioria dos casos, temos identidade de opinião.

Em sua face floresceu uma expressão de compreensão suprema, mas seu sorriso pareceu-me um tanto atoleimado. Disse:

— O senhor gosta de conversar... quero dizer farejar. Homens, conversando, farejam-se mutuamente, qual cães. O senhor então é farejador, não é? - concluiu com um sorriso abobado.

[...]

(STEINMAN, Eliezer. “Um que é outro”. In: *Antologia da Literatura Hebraica Moderna: poesia e prosa*. [Tradução deste conto Iehudá Idan]. 1969, p. 147-167).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)