

A CENTRALIDADE DA PARTICULARIDADE COMO CATEGORIA ESTÉTICA

[THE CENTRALITY OF PARTICULARITY AS AN AESTHETIC CATEGORY]

JOÃO PAULO FERREIRA DOS SANTOSⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-6799-4199>

Universidade de Brasília – Brasília, DF, Brasil

ADEMAR BOGOⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-6864-7113>

Universidade Estadual de Santa Cruz – Ilhéus, BA, Brasil

Resumo: O presente trabalho pretende apresentar e discutir elementos importantes acerca da particularidade como categoria central da estética. Para tal, partiremos das formulações de György Lukács, especialmente daquelas que se encontram nos títulos *Introdução a uma estética marxista*, cuja primeira edição é de 1957, em italiano, e *Estética I: A peculiaridade do estético*, de 1963, em alemão. Ademais, pretendemos tratar ainda da especificidade e da importância da arte no mundo dos homens e para os homens.

Palavras-chave: Categorias estéticas; particularidade; universalidade; singularidade; partidarismo e eficácia estética

Abstract: The present work aims to present and discuss important elements about particularity as a central category of aesthetics. To this end, we will start from the formulations of György Lukács, especially those found in the titles *Introduction to a Marxist aesthetic*, whose first edition was in 1957, in Italian, and *Aesthetics I: A peculiarity of the aesthetic*, from 1963, in German. Furthermore, we aim to address the specificity and importance of art in the world of men and for men.

Keywords: Aesthetic categories; particularity; universality; singularity; partisanship and aesthetic effectiveness

Considerações iniciais

A relação universal-particular-singular, categorias estas que, grosso modo, são abstrações da realidade sócio-histórica, remonta a tradição filosófica greco-latina, e chega aos nossos dias ressignificada, por assim dizer. Não à toa pensadores dos três últimos séculos terem se debruçado sobre o tema, explorando conceitos e relações das categorias entre si.

De todo modo, o texto que ora se oferece pretende apresentar, de forma sumária, aspectos e/ou aproximações teórico-conceituais a respeito do universal, do particular e do singular. Para isto, iniciaremos com breves apontamentos, do ponto de vista da filosofia, de cada um dos referidos termos, bem como da relação que eles estabelecem entre si. Depois disto, voltaremos a nossa atenção às reflexões tecidas por György Lukács sobre o assunto em pauta.

Considerando a amplitude do tema, escolhemos dois textos de Lukács, cujo enfoque temático é a particularidade e sua relação com o universal e o singular. Referimo-nos ao título *Introdução a uma estética marxista* – publicado pela primeira vez em italiano, em 1957 (a edição que usamos é da Civilização Brasileira, 1978 – tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder) – e ao livro *Estética I: A peculiaridade do estético*, cuja primeira edição é alemã e data de 1963 (trabalhamos neste texto com a edição mexicana da Grijalbo, 1966 – tradução de Manuel Sacristán).

Esperamos que ao final deste trabalho, o leitor tenha noções conceituais básicas a respeito das categorias em estudo e da importância de cada uma delas na/para a compreensão da realidade concreta, seja do ponto de vista das abstrações filosóficas e/ou da ciência, seja da perspectiva das representações estético-literárias.

Breves apontamentos filosóficos da relação universal-singular-particular

O tratamento simplificado da relação entre o universal e o particular pode nos induzir a considerar que essas categorias sejam pólos opostos, cujas características se diferenciam como se fossem duas extremidades ou dois corpos com movimentos independentes, quando, na verdade, a particularidade é um elemento constitutivo da

universalidade, isto porque, se há o universal genérico, ele somente pode ser conhecido pela aproximação do particular concreto. Para além disso, colabora com essa relação interativa a presença da singularidade que, por meio de características específicas, identifica as particularidades que estruturam e dão forma à totalidade.

Para o filósofo húngaro György Lukács, a totalidade diferencia-se da universalidade por ser ela a estrutura concreta da realidade apresentada. Assim, no entender do referido autor, Hegel mostrara que a totalidade é muito mais que um resumo sintético da universalidade extensiva. Ela é a estrutura da construção formada pela realidade em seu conjunto. Assim, conforme Lukács, Hegel entende que “essa realidade total não só possui enquanto tal uma constituição totalitária, mas consiste de partes, de “elementos”, que também são, por seu turno, estruturados como totalidades” (LUKÁCS, 2012, p. 241).

Em síntese, temos as quatro categorias que se relacionam da seguinte forma: a universalidade é um todo abstrato que comporta dentro de si a totalidade composta pelo conjunto das particularidades que, por sua vez, possuem traços e características próprias que as identificam. Sendo assim, dentro do universal podemos ter diferentes totalidades formadas pelas particularidades que ganham diferentes identificações pelos traços de suas singularidades.

Vista essa relação de forma mais simples, podemos identificar o particular como algo específico composto por um objeto, um fenômeno ou um acontecimento. O singular dá a cada forma de expressão do particular, que pode ser um corpo ou uma espécie, a caracterização por meio dos traços específicos que afirmam a particularidade como única naquela aparência. Nesse sentido, se falamos de conjuntos de fenômenos ou de seres, cada particular ou grupo, com seus traços singulares, passa a ser uma unidade que compõe a totalidade presente na universalidade.

Desde a antiguidade o universal é compreendido como aquilo que comporta a particularidade dentro de si, na íntima relação da singularidade ser o que é em sua essência. Quando tomamos a humanidade como um todo, vemos que ela não é composta por homens em geral, mas por indivíduos singulares que possuem a mesma essência que caracteriza a espécie humana. No entanto, em particular, temos características singulares advindas das etnias e das culturas diversas que diferenciam e concretizam cada indivíduo e grupos sociais.

O filósofo Immanuel Kant relacionou essa interação tomando a razão como a qualidade essencial da espécie humana; isto porque podemos encontrá-la em qualquer parte do mundo onde existam seres humanos. O que isso pode caracterizar? É que, sendo a razão universal, e, conforme Kant, “a faculdade que fornece os princípios do conhecimento *a priori*” (KANT, 1999, p. 65), ela distingue o indivíduo em termos naturais e sociais, ao passo que o identifica com a sua espécie, também nos mesmos termos. Nesse sentido, o *a priori* se justifica porque a faculdade é natural. Ela não passa pela experiência de nenhum ser humano para ser feita. Ela é a essência humana que a constitui antes do nascimento. Ou seja, nenhum ser humano faz por conta própria qualquer órgão do seu corpo, por isso é que, quando nascemos, respiramos porque os pulmões já estão prontos. No entanto, não necessariamente a faculdade de pensar, que há em cada indivíduo, expressa as mesmas particularidades. Isto porque cada ser humano faz a sua experiência de vida no tempo e no espaço e, em cada uma delas, feita *a posteriori*, há os traços singulares próprios de cada indivíduo.

Mais ilustrativa ainda ficará a explicação sobre o universal e sua relação com o particular se tomarmos como referência o “belo”, como fizera Hegel ao estudar “A concepção objetiva da arte”. Nesse estudo, o filósofo diferenciou o significado do belo natural do belo artístico. Disse ele: “Segundo a opinião corrente, a beleza criada pela arte seria muito inferior à da natureza e o maior mérito da arte residiria em aproximar as suas criações do belo natural” (HEGEL, 1996, p. 3). Se assim entendêssemos, a estética ficaria excluída do belo artístico, quando na verdade este belo é superior ao belo natural, porque ele é uma criação que pode ser exteriorizada pelo próprio criador humano, enquanto a natureza é o que é.

Para Hegel, tudo aquilo que provém do espírito humano é superior a natureza. Nesse sentido, a pior das ideias que podemos ter é ainda mais elevada do que a mais grandiosa produção da natureza. Mas o belo não é um todo universal compacto; em cada particularidade possui as suas singularidades. Assim como o belo natural do céu pode estar na universalidade, também pode estar restrito a particularidades de tempo e espaço. Entretanto as suas singularidades não passaram pela consciência do homem para se formarem. Portanto, a universalidade, neste entendimento, não é o universo do mundo, mas o espírito humano que produz, em particular, as ideias singularizadas nos objetos em que se expressa o belo artístico.

Esse mesmo raciocínio, Marx o transplanta para as habilidades no processo de trabalho quando o trabalhador põe em movimento as forças naturais de seu corpo, braços e pernas, cabeça e mãos, a fim de apropriar-se da natureza, imprimindo a ela as características de sua utilidade humana. Diz Marx: “Mas o que distingue o pior arquiteto da melhor abelha é que ele figura na mente sua construção antes de transformá-la em realidade” (MARX, 1996, p. 202). Logo, o universal, que para Kant é a razão e para Hegel é o “espírito humano”, no entender de Karl Marx, é a mente humana que tem em si a capacidade de “figuração”. Temos, então, nessa universalidade, a particularidade, que é a habilidade presente no homem e no animal como característica essencial. Mas a singularidade que emerge em cada indivíduo diferencia, primeiramente, o pior arquiteto da melhor abelha, dando a ele a superioridade da figuração e, em segundo lugar, a singularidade provável que se manifesta diferentemente entre os indivíduos compõem a totalidade dos ditos arquitetos em meio à universalidade de todos os homens.

É na particularidade, portanto, que a singularidade, a totalidade e a universalidade se tornam compreensíveis, justamente porque a aproximação faz com que as características essenciais possam ser verificadas e diferenciadas.

É na interação da reprodução entre ciência e estética articuladas com a reprodução da realidade em constante transformação que se pode confirmar a centralidade da categoria da particularidade. É no mesmo movimento de *ser* e de *vir a ser* que a categoria da particularidade intensifica a relação das diferentes dimensões da sensibilidade e da ação como fenômenos que acontecem na consciência humana individual e também na social.

Ao conhecimento científico, filosófico e artístico cabe interpretar e traduzir, por meio da hermenêutica, as mensagens que a própria realidade contém e que, pelos movimentos próprios das contradições constantes, modifica-as, cabendo à inteligência humana acompanhá-las, interpelá-las e, organizadamente, intervir para transformá-las.

É, pois, um intenso relacionamento entre o velho e novo, o concreto e o abstrato, o ser e o vir a ser que permite a interação entre a universalidade, a totalidade, o particular e o singular, num permanente e intenso pulsar estético.

Compreensão lukacsiana da relação universal-particular-singular

Conforme apresentada, a discussão acerca da particularidade e da universalidade é um tanto complexa, na medida em que tais termos se apresentam como categorias de natureza estrutural do conhecimento abstraído pela ciência ou pela arte. Inclusive, dessa problemática ocuparam-se vários estudiosos no curso da história humana ocidental, entre eles, além dos já mencionados filósofos Kant, Hegel e Marx, podemos lembrar de Friedrich W. J. V. Schelling, do escritor alemão Johan W. V. Goethe e também do filósofo György Lukács.

Assim, em referência a esse último, o filósofo diz não haver só o universal e o particular, percebidos e expressos pela ciência e pela arte. Conforme Lukács, existe um outro elemento fundamental que cumpre um papel bastante significativo na relação particular e universal, qual seja o singular.

O entendimento deste assunto pressupõe, desde logo, um conhecimento preciso da natureza das categorias da universalidade, da particularidade e da singularidade, pois só a união de sua identidade objetiva, como reflexo da realidade objetiva unitária com sua diversidade no reflexo científico e estético podem esclarecer plenamente este complexo.¹ (LUKÁCS, 1966, p. 199)

Certamente, não podemos compreender o particular como sendo somente o específico, o que é próximo, muito menos dizer que o universal é o todo, mas ambos, como categorias determinantes e determinadas na compreensão da realidade histórica, constituída de múltiplos fatores no cotidiano pelos homens, apresentam-se como reflexo da realidade objetiva. E o filósofo húngaro vai além desta compreensão, percebendo que o universal é a essência, a verdade histórica, e o particular se põe como mediador, como “renuncia a *reprodução* da totalidade extensiva da realidade” (LUKÁCS, 1978, p. 267), constituindo, portanto, a totalidade em um só particular. Assim sendo, a totalidade, ao mesmo tempo em que representa uma parte da realidade, representa-a “reproduzindo sua totalidade intensiva² e a direção de seu movimento” (LUKÁCS, 1978, p. 267), elucidando a realidade por meio de um determinado e essencial ponto de vista. Dessa

¹ Texto original em língua espanhola. Tradução nossa. Doravante, sempre que aparecer “LUKÁCS, 1966”, a referência é à edição mexicana e, no caso, a tradução para o português é nossa.

² Aparece no texto “totalidade intensiva” e “totalidade extensiva”. Tais termos, nesse escrito, significam, respectivamente, do ponto de vista estético, o todo da realidade sócio-histórica (totalidade extensiva) transposto numa figuração/representação de forma reduzida daquela realidade (totalidade intensiva), como é o caso do gênero literário romance, por exemplo.

forma, é na particularidade que encontramos o típico, que pode ser traduzido como “o compêndio concentrado daquelas qualidades que – por uma necessidade objetiva – derivam de uma posição concreta determinada na sociedade, sobretudo no processo de produção” (LUKÁCS, 1978, p. 262). E o singular é precisamente o real, o imediato, o aparente que se apresenta como uma intimação a descobrir as mediações que levam à particularidade e à totalidade dele.

Mesmo considerando as especificidades de cada categoria, elas jamais se desligam, pois uma só existe em conexão com a outra. Vejamos como Lenin, citado por Lukács, formula o problema:

O singular é o geral, [...] assim os contrapostos (o singular se contrapõe ao geral) são idênticos: o singular não existe mais que na conexão que leva ao geral. O geral não existe mais que no singular, pelo singular. Todo indivíduo é geral (de um modo ou de outro). Todo geral constitui uma partícula ou um aspecto ou a essência do singular. Toda generalidade abarca os objetos singulares de um modo meramente aproximado. Todo singular some no geral de um modo imperfeito, etc., etc. Toda singularidade vai junta, através de milhares de mediações, com outra espécie de singularidades (coisas, fenômenos, processos, etc.). (LUKÁCS, 1966, p. 208-9)

Nessa relação dialética, na qual o singular está no geral (universal) e vice-versa, o particular se evidencia como mediador ou mesmo como meio centro – usando os termos de Lukács. Dessa forma, o particular converte-se e até se supera incessantemente no singular ou no universal, o que lhe é peculiar, algo repleto de possibilidades. O movimento que leva do particular ao universal e que também faz o seu retorno, não o faz sem entrar em contato com os traços da singularidade de cada elemento que compõe a realidade da particularidade. Desse modo é que a particularidade não é mais do que mediação entre um e outro. Ela é o centro organizador e dinamizador do próprio movimento de ir e vir. Por isso, no entender do autor da *Ontologia do ser social*,

O específico da esfera estética é que a particularidade não se põe só como mediação entre o geral e o singular, e sim como centro organizador. Isso tem como consequência que o movimento que realiza o reflexo não discorra, como no conhecimento, do geral e do singular e logo ao inverso (ou no outro sentido), senão que a particularidade, como centro ou ponto médio, é o ponto de partida e de chegada dos correspondentes movimentos. Isto é, os ditos movimentos recorrem, por uma parte, o caminho da particularidade à *universalidade* e o regresso, e, por outra parte, atuam como vinculação entre a particularidade e a singularidade. (LUKÁCS, 1966, p. 213, grifo do autor)

O referido pensador chama a atenção, salientado que “toda singularidade, bem

como toda universalidade, é superada na particularidade” (LUKÁCS, 1966, p. 255). Conforme o exposto, toda obra de arte, enquanto expressão viva das relações humanas, é singular no momento em que figura ou representa a realidade sócio-histórica tal como ela se manifesta. Ao mesmo tempo, mostra-se universal à medida em que retrata questões singulares, mas que dizem respeito a problemas mais amplos e complexos que se referem às relações estabelecidas, ao modo como elas estão organizadas e à finalidade dessas relações e de suas respectivas formas orgânicas.

De fato, para chegar a essa compreensão da centralidade da particularidade no reflexo estético, muito esforço foi empenhado. Inicialmente, essa relação era tida, em termos gerais, entre a parte e o todo, inclusive de forma idealizada, ou (ir)racionalizada, já que o idealismo platônico entendia a relação entre sujeito e objeto de modo que este só existia pela consciência ou na consciência daquele. Quer dizer, no campo ideal. Já a filosofia kantiana compreende que todas as coisas devem ser cognoscíveis, ou, como disse Lukács a respeito de Kant: “[...] o nosso conhecimento se adapta à realidade objetiva independentemente da nossa consciência, do fato de que o conhecimento aspira ininterruptamente a refletir tal realidade da maneira mais adequada que for possível” (LUKÁCS, 1978, p. 21). Schelling desenvolve isso melhor; contudo, não consegue ultrapassar as barreiras do irracionalismo. Citado por Lukács, o referido filósofo alemão dizia que “Tudo que é finito perece, pois não existe em si mesmo e sim, somente, para significar o infinito” (LUKÁCS, 1978, p. 34).

No entanto, Aristóteles, no século IV a.C., em sua famosa *Poética*, já problematizava isso, colocando a ação humana no centro do debate. Mas, só com a categoria da dialética, na perspectiva de Hegel, é que essa discussão adquire consistência. Sendo, respectivamente, retomada por Marx e Engels, os quais conseguem ver na especificidade de cada momento histórico, de modo mais adequado, o particular que configura cada modelo de sociedade como tal, ao mesmo tempo que liga essas realizações às manifestações de abstração e representação de cada uma dessas formas de sociedade, sem perder de vista a dimensão histórica que conecta todas elas.

Para termos uma visão panorâmica da concepção da particularidade como categoria central, à luz do pensamento hegeliano, pensemos neste particular como mediação, num constante movimento dialético do universal e do singular. Assim, sintetiza o filósofo húngaro tal relação a partir da composição estética de Hegel:

Toda a teoria hegeliana do juízo e do silogismo é a história e o sistema de tais movimentos. Estes não vão simplesmente do singular ao universal e vice-versa (e, neste processo, para ambos os movimentos, cabe ao particular a inevitável função de mediação); mas também, ao mesmo tempo, da universalidade abstrata à concreta, da universalidade inferior à superior, o que transforma a universalidade precedente numa particularidade, bem como da singularidade puramente imediata à mediatizada, etc. Isto tem como consequência o fato de que, pela primeira vez na lógica, o lugar da particularidade seja determinado como sendo um insuprimível membro da mediação entre singularidade e universalidade; e isto em ambas as direções do movimento. (LUKÁCS, 1978, p. 70)

Marx, enquanto estudioso de Hegel, dá um passo além, vendo na teoria hegeliana uma limitação metodológica no que tange, primeiro, ao processo de abstração e, segundo, o porquê insere a classe ou a luta de classes como elementos diretamente ligados à universalidade-particularidade. Pois, de acordo com Marx (2007, p. 37), toda classe que pretende dominar, precisa inevitavelmente superar toda a velha sociedade e toda forma de dominação. Precisa conquistar o poder político para representar o seu interesse como universal. No entanto, o interessante das considerações de Marx é que a sua dialética dá conta de mostrar que é isso, mas não só. Também mostra que é um processo. Quer dizer, o capitalismo se constituiu enquanto classe dominante, portanto, um sistema universal. Porém, ele é ao mesmo tempo um particular, já que é um momento histórico determinado – não o único e igual em todas as partes; cada Estado possui em sua particularidade as suas singularidades econômicas, políticas, sociais etc.

O que se configura como centralidade das particularidades presentes na universalidade como modo de produção são as leis e as tendências que constituem as características essenciais do capitalismo, mas as singularidades aparecem diferenciadamente em países em que as forças produtivas estão mais e menos desenvolvidas.

Dentre as principais leis que podemos expressar aqui, destacamos: a) a lei da reprodução, que se assegura principalmente pela valorização do valor; b) a lei da exploração, em que sua referência existencial está embasada na mais-valia, em pleno processo de produção; c) a lei da concentração e centralização da riqueza, cuja expressão está na tríplice articulação das formas mercadoria, dinheiro e capital; d) a lei da expansão, que de maneira mais sutil atende pelo nome de “globalização”, mas que por seus métodos intervencionistas, o conceito verdadeiro para as operações desenvolvidas para além das fronteiras de origem do capital denomina-se imperialismo.

O exemplo mais preciso sobre a relação entre universalidade, particularidade e singularidade com as mais diversas manifestações pode ser encontrado nas crises periódicas causadas pela superprodução ou pela excessiva especulação financeira. A crise, pelas relações comerciais intensas que há entre os países, fazem emergir, em particular, em cada país, reações e contradições singulares. A particularidade expressa a sua centralidade no sentido que, em cada país, a crise se manifesta à sua maneira causando maiores ou menores sofrimentos.

Em síntese, para o marxismo, essa relação entre o universal, o particular e o singular só existe enquanto processo de abstração, como reflexo da realidade concreta. Só existe na relação sujeito-objeto, sujeito-sujeito, sujeito-sociedade. E, ao se tratar dessa questão, não dá para falar em algo fixo, normativo, já que o movimento de uma categoria à outra é um intrincado processo dialético de idas e vindas. Isto é, um universal pode sempre se singularizar ou particularizar em relação a outras categorias e vice-versa. A este respeito Lukács diz que “o movimento dialético da realidade, tal como ele se reflete no pensamento humano, é assim um incontrolável impulso do singular para o universal e deste, novamente, para aquele” (LUKÁCS, 1978, p. 110). Em resumo, uma boa maneira de entender essa relação é ter em mente que o capitalismo é um universal, contudo é também um particular na medida em que suas formas orgânicas diferem geopoliticamente, bem como sua relação é diferente de outras formas de sociedades existentes. Sendo que, a mesma lógica vale para os homens e para as suas formas organizativas e sociais.

Cabe salientar que uma particularidade objetivada não é veículo que transporta um caractere da mesma, na forma de singularidade, para a relação com a universalidade. A realidade só é realidade porque se constitui de diversos componentes articulados. Ou seja, podemos falar da particularidade do braço, mas este não é um objeto fotografado, compõem-se de tecidos, pele, ossos etc. e, por sua vez está vinculado ao corpo, do qual se sustenta. Daí é que podemos relacionar o particular e o universal apenas como formas de abstração, porque no real concreto a realidade é múltipla em particularidades e singularidades.

Problemas da particularidade como categoria central da estética em Lukács

Dada a dimensão panorâmica do que venha a ser a particularidade, e da importância que ela possui para os filósofos, cientistas, artistas e escritores de ontem e de hoje, tentaremos esboçar, sumariamente, e compreender a razão pela qual esta temática é tão prestigiada e permanente nos estudos estéticos de György Lukács.

De acordo com o filósofo húngaro, “no interior da comunidade de conteúdo e forma, são também comuns, [...], as categorias de singularidade, particularidade e universalidade” (LUKÁCS, 1978, p. 161). O estudioso diz ainda que:

[...] estas categorias estão entre si, objetivamente, numa constante relação dialética, convertendo-se constantemente uma na outra; e [...], objetivamente, o movimento ininterrupto no processo do reflexo da realidade conduz de um extremo a outro. No interior deste último movimento é que consegue se expressar o caráter peculiar do reflexo estético. (LUKÁCS, 1978, p. 161)

Para Lukács, a compreensão dessas categorias é importante na medida em que permite a aproximação de processos de conhecimento da realidade objetiva. Por isso que ao distinguir o reflexo científico do reflexo estético ele vai considerar a peculiaridade de cada uma, e atribuirá a centralidade do particular ao reflexo estético. Pois, para ele, o reflexo estético pretende a compreensão, a descoberta, a reprodução, utilizando-se de sua especificidade, para chegar à totalidade da realidade em toda a sua riqueza de conteúdos e formas (LUKÁCS, 1978, p. 161). Contudo, o filósofo se depara aí com algumas barreiras, considerando que a vida e a realidade concreta são mais ricas do que as abstrações e, ainda, que as formas sociais se modificam constantemente, o que significa que os reflexos (científico e estético como formas de abstrações, como veremos a seguir) só se aproximam dessa riqueza por meio do materialismo histórico e dialético. Pois, para Lukács, só este modo de apreensão tem condição de fazer essa aproximação com uma maior coerência.

De todo modo, para o referido filósofo, o materialismo histórico e dialético é a abordagem teórico-metodológica que melhor compreende a realidade (ao menos a realidade histórica), tomando-a como um processo histórico em que há uma contínua e contraditória relação de conservação e superação de fatos e/ou manifestações sociais, naturais, culturais, política e econômica. Tal concepção, inclusive, estende-se à estética marxista.

Em suma, conforme o autor de *Narrar ou descrever*, “a reprodução científica e estética da realidade é a reprodução da mesma realidade objetiva e que, por conseguinte, não obstante todas as necessárias modificações, as estruturas fundamentais devem de algum modo se corresponder entre si” (LUKÁCS, 1978, p. 176).

Voltando à questão da centralidade da particularidade na estética lukacsiana, não é de se admirar que ao estudar esta categoria, Lukács veja e lhe dê a devida importância, mas que também enxerga as suas limitações, sobretudo no tocante à concretização em casos singulares, principalmente no que diz respeito à realização artística em seus aspectos formais e mesmo conteúdoísticos. Só para citar alguns: *características da forma estética, maneira e estilo, técnica e forma, subjetividade estética*, etc.

À respeito da forma, o filósofo húngaro figura dois tipos básicos: a científica e a artística. Ele diz:

A forma científica é tão mais elevada quanto mais adequado for o reflexo da realidade objetiva que ela oferecer, quanto mais ela for universal e compreensiva, quanto mais ela superar, quanto mais ela voltar as costas para a imediata forma fenomênica sensível humana da realidade, tal como se apresenta cotidianamente.

[...]

A forma artística é específica e peculiar [*de*] determinada matéria que constitui o conteúdo de uma dada obra. (LUKÁCS, 1978, p. 182)

Durante todo o seu estudo, o filósofo húngaro seguirá por esse caminho das distintas, mas complementares, formas de abstração da realidade concreta, sem perder de vista as peculiaridades de cada uma delas. Contudo, atentemo-nos para o nosso foco de estudo, que se trata justamente da questão do reflexo artístico, especificamente da forma e conteúdo. Algo que para o filósofo está intrínseco à forma artística é no tocante à *maneira e estilo*, no sentido de que o artista “não se adapta à peculiaridade de um determinado modo de considerar a realidade, que ele elabora, bem como os meios artísticos expressivos que decorriam deste modo de consideração”, tornando-o “indivíduo singular”; *técnica*, enquanto elemento essencial ao processo de conhecimento e transformação (práxis humana) da realidade concreta. Desse ponto de vista, a técnica compreenderá também os dois modos peculiares de abstração: o científico e o artístico, sendo que neste último a técnica possuirá:

elementos [...] que não apenas podem ser apreendidos, mas que se adquirem tão-somente através de um trabalho de aprendizagem, cujas experiências podem também ser

transmitidas de um homem para outro.

[...]

A técnica artística é [...] um instrumento para expressar com a máxima perfeição possível a reprodução criadora da realidade que resumimos no princípio da forma como forma de um conteúdo determinado, na função organizadora de um nível específico da particularidade por cada obra de arte. (LUKÁCS, 1978, p. 189-90)

Já a *subjetividade estética* refere-se à subjetividade imediata e singular do homem. Se bem que Lukács fala sobre uma distinção fundamental referente ao processo subjetivo, que ocorre geralmente em obras realizadas em cooperação. Para ele, “a simples possibilidade de uma colaboração artística bem-sucedida entre personalidades diversas indica que a subjetividade criadora não pode ser simplesmente idêntica a subjetividade imediata dos indivíduos em questão” (LUKÁCS, 1978, p. 194). Isso quer dizer que há uma subjetividade que, na forma artística, diferencia-se no momento de impressão imediata ou no processo criativo que só é superada na generalização, na “universalização objetivadora desantropologizante” da obra artística. Assim sendo, subjetividade e objetividade podem ser compreendidas como possibilidades de veracidade e originalidade, em vista da eficácia imediata, na reprodução da realidade. Dessa forma, objetividade e subjetividade não podem se separar. Um outro fator que é importante acerca da temática em questão se refere à personalidade do artista, isto é, “as qualidades humanas existentes na particularidade pessoal, como a rapidez da percepção, a fina sensibilidade em face das impressões, a fantasia, etc., são a base de toda aptidão artística” (LUKÁCS, 1978, p. 199). Para tal, o artista precisa constantemente contradizer seus preconceitos, sua percepção de mundo o que possivelmente o elevará, do ponto de vista artístico-individual, a um nível superior, transformando-se e a sua arte em “grande”. É claro que este não é um processo tão simples, pois têm que se levar em conta as múltiplas determinações das categorias e do momento histórico.

Enfim, Lukács, ao discutir a subjetividade, tocou num ponto de grande importância no debate estético: a questão da *originalidade artística*. Para ele, esta,

[...] entendida como um voltar-se para a própria natureza e não para o que a arte produziu no passado que diz respeito ao conteúdo e à forma, manifesta-se precisamente nesta importância que tem a descoberta e a determinação do que de novo é produzido pelo desenvolvimento histórico-social. (LUKÁCS, 1978, p. 207)

O filósofo húngaro, falando sobre a originalidade do artista, afirma ainda que:

É original o artista que consegue captar em seu justo conteúdo, em sua justa direção e em suas justas proporções, o que surge de substancialmente novo em sua época, o artista que é capaz de elaborar uma forma organicamente adequada ao novo conteúdo e por ele gerada como forma nova. (LUKÁCS, 1978, p. 207)

No que diz respeito a essa problemática acerca da originalidade, a discussão que se sobrepõe é justamente a relação entre “o velho e o novo”, sendo que, ainda para Lukács, “o conteúdo ideal essencial de toda obra de arte é uma luta” entre o velho e o novo. Inclusive, “no sublinhar artisticamente os momentos específicos do novo através de uma forma orientada para reproduzir e expressar precisamente este particular novo” (LUKÁCS, 1978, p. 211). Desse modo, velho e novo se mostram, desse ponto de vista, numa relação constante de negação e afirmação, de superação: no sentido de algo inédito, porém com os traços e experiências do “passado”, do “já feito” contidas em si e assim até o infinito.

É notória a importância que o filósofo atribui à problemática das categorias estéticas de forma e conteúdo, e mesmo seu esforço em descarnar ao máximo o que é e o que representam objetiva e subjetivamente essas categorias para a realidade concreta a partir das formas de abstração dessa mesma realidade, que, no caso do reflexo artístico, possa constituir uma suprarrealidade, isto é, a particularidade da obra de arte. Nesse intuito, entre outras questões que Lukács considera relevantes ao seu estudo, destaca-se o aspecto *partidarista* no reflexo artístico.

A questão do partidarismo e da eficácia estética

Para o estudioso, partidarismo deve ser “a tomada de posição em face do mundo representado tal como ela forma na obra através de meios artísticos” (LUKÁCS, 1978, p. 211), e mais, o caráter partidarista no reflexo artístico em face da realidade leva a perceber que:

Se trata, por um lado, da reprodução o mais possível fiel da própria realidade objetiva, mas que, por outro lado, a finalidade que se visa [...] é [...] representar mediante imagens sensíveis um particular que compreende em si e supera em si tanto sua universalidade quanto sua singularidade, cujas características formais não pretendem uma aplicação universal no sentido da ciência, mas tendem a fixar universalmente uma experiência que assumiu a forma deste determinado conteúdo. (LUKÁCS, 1978, p. 211)

Aqui se trata mais do que “tomar partido”, mas fundamentalmente de “ser partido”, como sujeito da expressão artística. A realidade em si é o que é. Sua exigência para com o artista é que este seja capaz de representá-la e/ou interpretá-la o mais justo e fielmente possível. Mas não apenas isso. Nessa relação entre o real e o sensível, é importante que o artista possa caracterizar os aspectos da superação em particular, de modo a indicar caminhos, possibilidades, o *vir a ser* do universal com as novas marcas do singular.

“Ser partido” é incluir-se como parte da realidade interpretando-a e se interpretando também para que, na proposição de superação em si e de si, o sujeito da arte não se ponha de fora das próprias soluções apresentadas.

Visto dessa maneira, o partidarismo ainda se relaciona diretamente com a originalidade, pois:

As obras originais são aquelas nas quais aparecem tomadas de posição justas, conteudisticamente, em face dos grandes problemas da época, em face do novo que neles se manifesta e que são representadas mediante uma forma correspondente a este conteúdo ideal, capaz de expressá-lo adequadamente. (LUKÁCS, 1978, p. 216)

A originalidade, então, assume por si mesma a função de revelar a superação dos aspectos propostos pela realidade. Ao construir essa originalidade, o artista constrói também a si mesmo como um ser original, singular entre todos os seres, dando-nos, com isso, mais uma prova de que a categoria da particularidade é importante e necessária na apreensão e compreensão da realidade sócio-histórica, bem como no desenvolvimento da inteligência universal.

De toda sorte, György Lukács, ao tratar da questão da *Duração e transitoriedade* da obra de arte, liga, paralelamente, à discussão da originalidade, acrescentando a questão da *influência* que vem a ser uma forma de generalização artística daquilo que é o particular criado e representado por figuras, eventos, modo de atuação, direção, apontamento de perspectivas, fazendo com que a obra de arte se torne uma reprodução da vida, na qual os homens encontram a si mesmos e ao seu destino. Sobre isto, o filósofo húngaro diz que:

A influência exercida por uma obra de arte no tempo depende da maior ou menor justeza e força compreensiva com as quais é refletida a realidade, da profundidade e da paixão com as quais é captado o que é essencialmente novo, com as quais é elaborado o

conteúdo ideal, da capacidade de encontrar uma forma nova na qual este novo encontre expressão adequada, uma forma que unifique, em uma perfeita harmonia orgânica, a especificidade (a particularidade, a essência determinada e concreta) deste novo com as condições formais gerais de uma eficácia duradoura, com as leis do gênero artístico em questão. (LUKÁCS, 1978, p. 233)

Quando o pensador húngaro fala que a influência da obra de arte depende de sua “eficácia”, que a seu turno depende da “justeza”, isto é, das justas proporções captadas da realidade histórica e transpostas na própria obra de arte, o novo encontrou a condição de se expressar e jungir a essência com a permanência em outro formato.

Porém o crítico chama a atenção para o fato de que:

Esta eficácia ocorre [...] porque no mundo representado pela arte, os homens revivem e reconhecem, com emoção, a si mesmos, a si mesmos, a seus destinos típicos, à sua direção, e que, por isto, o pressuposto indispensável desta eficácia, na representação do típico, é a justeza do conteúdo. (LUKÁCS, 1978, p. 235)

Da eficácia de uma dada obra de arte, depende sua capacidade de captar “as orientações e as proporções essenciais do desenvolvimento histórico” (LUKÁCS, 1978, p. 240). De outra forma, a sua tendência é envelhecer. Há que se fazer, por meio da obra de arte, que o próprio homem se reconheça em sua obra, revivendo mentalmente os conflitos, as paixões e os destinos individuais e/ou coletivos que acometeram e acometem a sua espécie.

Em suma, pelo exposto, entendemos que cada obra de arte é um particular, é a síntese do real concreto. Assim, um mundo criado por uma personalidade que está no mundo objetivo e que busca representar esse mesmo mundo criando um outro mundo: o mundo da obra arte, que por sua vez, influencia (de um modo ou de outro) na personalidade de quem o recebe. Neste sentido, a eficácia da arte consiste na sua capacidade de homogeneizar e intensificar a realidade de forma a atingir a sua totalidade extensiva. Eis a importância do particular como categoria mediana, ou melhor dizendo, como centro organizador estético para Lukács.

A eficácia do particular no que se refere ao campo artístico está em ser capaz de ir além daquilo que está proposto, daquilo que está dito e sentido. Na medida em que o particular se expressa de uma nova forma e com novos sentidos produzidos por intermédio da síntese do real, leva a se inserir na universalidade com novas colaborações. Sua eficácia inovadora atinge a personalidade “petrificada”, dissolvendo a

sua rigidez pelos golpes desferidos pela sensibilidade. Por isso a nova arte também produz novos homens.

Para o autor de *Introdução a uma estética marxista*, não há arte sem homens, do mesmo modo que a arte se põe como uma necessidade vital para a existência desse mesmo homem. Pois o mundo sem a arte seria insuportável. E isso tem muito a ver com uma discussão genial que o crítico estabelece acerca da *arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade*. Assim, estando o humanismo no centro de seu estudo, o filósofo húngaro compreende que a arte representa o mundo dos homens, o que ele chama de mundo extra-humano, o qual aparece apenas como mediação nas relações, nas ações e nos sentimentos dos homens. Daí nasce a individualidade da obra de arte, que possibilita ao sujeito estético a experiência da “contradição dialética”, visto que, ao seu turno, aponta condições fundamentais no/ao desenvolvimento da humanidade. Isso se liga diretamente à relação entre homem e humanidade (LUKÁCS, 1978, p. 284). E este foi um passo importante dado pelo estudioso húngaro, em reconhecer para além do indivíduo e da classe, o gênero. Pois o indivíduo existe na sua singularidade e, histórica e socialmente, está ligado a uma classe determinada. Entretanto, esse mesmo indivíduo pertence também ao gênero humano. Todavia, há que se dizer que nem sempre tal indivíduo tem consciência de tais ligações e pertencimentos, dado que, em geral, as ocupações da vida cotidiana impossibilitam fazer as conexões necessárias de reconhecimento entre o indivíduo, a classe, a espécie (humana), o que restringe suas potencialidades. E eis a importância da arte: possibilitar que o indivíduo venha a se reconhecer no gênero, como pertencente ao gênero humano; ajudar o sujeito a perceber que ele é um singular que se relaciona e é, a seu turno, um universal, que ele é um *ser em si*, porém, é também um *ser para si* ou *para nós*. A importância da arte está em demonstrar que o mundo dos homens é feito pelos homens quando agem no mundo. Portanto, em demonstrar o movimento captado e materializado na obra de arte, é o movimento da vida em sua amplitude e complexidade. Por isso, em desenvolvimento constante.

Considerações finais

A questão da particularidade é algo de fundamental importância para a estética como um meio de se conhecer a realidade concreta. Mas, como o próprio Lukács chama atenção, ainda está longe de esgotar seus estudos, pois, mais do que uma categoria estética, trata-se de um problema histórico humano, o que significa que há muita coisa ainda a se resolver, principalmente nos dias atuais, quando a humanidade se vê ameaçada tanto física quanto espiritualmente (intelectual). A questão do particular aqui, do ponto de vista prático, material, acreditamos ser a aparente impossibilidade de reconhecimento do indivíduo em sua genericidade, advindo da dinâmica organizacional e ou estrutural da sociedade capitalista, que satura o indivíduo no mundo do trabalho explorado, impossibilitando-o de qualquer reconhecimento genérico ou viver experiências verdadeiramente humanas, no sentido de plenitude da liberdade. E como já demonstramos, eis a importância da arte, desde a criação ao acesso: permitir ao homem a sua humanização, ultrapassando as barreiras do imediatismo e chegando à mediação, à totalidade da vida, à imanência. Isto é, ao Tipo, ao homem inteiramente.

Referências bibliográficas

LUKÁCS, György. *Estética I: la peculiaridad de lo estetico – 3 categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona-México: Grijalbo, 1966.

LUKÁCS, György. *Introdução a uma estética marxista: Sobre a categoria da particularidade*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LUKÁCS, György. *Para uma ontologia do ser social I*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho, Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012.

HEGEL, Georg W. F. *Curso de estética: O belo na arte*. Tradução de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Nova cultura 1999.

MARX, Karl. *O capital: Crítica da economia política* [Livro 1]. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)*. Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano C. Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

Recebido em 16/02/2022

Aceito em 28/06/2023

ⁱ **João Paulo Ferreira dos Santos** é graduado em Letras (UNEB/2011) e Doutor em Literatura (UnB/2021). Atualmente, é professor e pesquisador (LEdoC/FUP/UnB). **E-mail:** joapaulofds1@gmail.com

ⁱⁱ **Ademar Bogo** é graduado em Letras (UNEB/2011) e Bacharel em Filosofia (UNISUL/2012), com Doutorado também em Filosofia (UFBA/2016). Atualmente, é professor e pesquisador (DFCH/UESC), poeta e ensaísta. **E-mail:** ademarbogo57@gmail.com

O RAGE AGAINST THE MACHINE NA CONTRAMÃO DA HISTÓRIA

[RAGE AGAINST THE MACHINE AGAINST HISTORY]

FREDERICO LYRA DE CARVALHOⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-1228-5480>

Universidade da Picardia Jules Verne, Amiens, França

Resumo: Neste artigo tentamos situar a música e postura engajada e politizada do grupo Rage Against the Machine no tempo histórico da sua existência, isto é, nos anos 1990 no imediato pós-guerra fria. Tentaremos sustentar que de maneira paradoxal esse grupo de rock foi um dos responsáveis por manter a chama utópica acesa devido a sua postura radical que se colocava na contramão da história.

Palavras-chave: música; política; engajamento; utopia

Abstract: In this article we try to situate the music and the engaged and politicized posture of the group Rage Against the Machine in the historical time of its existence, that is, in the 1990s in the immediate post-Cold War period. We will try to sustain that in a paradoxical way, this rock group was one of those responsible for keeping the utopian flame burning because of its radical posture, which went against history.

Keywords: music; politics; engagement; utopia

Depois de 1989 com a queda do Muro de Berlim e de 1991 com o fim definitivo da União Soviética as utopias emancipadoras e revolucionárias pareciam definitivamente encerradas e o sistema capitalista vitorioso e triunfante. Daqui para frente, seria a ideologia neoliberal que ditaria os rumos do planeta em processo acelerado de globalização, com a sua acentuada interdependência das cadeias de produção e distribuição de mercadorias. Se, por um lado, é verdade que pouca gente ainda alimentava ilusões em relação à União Soviética, por outro lado, havia ainda a esperança de que com uma almejada Revolução mundial as coisas pudessem ser consertadas e tomarem um outro rumo naquele país. Ocorreu o exato inverso. O rápido colapso da URSS, logo seguida da guerra civil desintegradora da Iugoslávia enterrava aquelas antigas esperanças. Não é à toa que Francis Fukuyama (1992) decretou o fim da história e o triunfo do último homem em um longo e pacificado *dimanche de la vie* no mesmo momento que estes regimes colapsaram. Fim da história que, mais tarde, Paulo Arantes (2014) observou com perspicácia, não havia se configurado como uma paz eterna onde o mundo civilizado ocidental se confraternizaria entre si, mas a porta de entrada para uma guerra civil mundial de novo tipo, esta mesma que tem se agravado e na qual estamos inseridos desde então. Não havia novo horizonte à vista. Após a queda, boa parte da esquerda mundial nas suas mais diversas tonalidades de vermelho e cada vez mais multicolorida, entrou em uma imediata e profunda depressão. Todos haviam perdido o seu ponto de referência, por mais horrível e contestável que ele fosse. Não foram poucos os que jogaram a toalha e aderiram cegamente ao establishment neoliberal e ao famoso mote da Rainha de Ferro: *There is no alternative*. Outros se retiraram da vida política mas poucos foram aqueles que ousaram manter uma chama utópica e anti-sistêmica acesa. O que era de certa forma natural, pois nem ao menos haviam sido vendidos, a URSS e todos os demais regimes satélites haviam colapsado em um movimento entrópico de autodestruição sem a necessidade de nenhum empurrão bélico externo. Não havia sido uma derrota heroica, mas o esgotamento completo daquilo que havia sido construído por vias tortas desde 1917. Como então manter a possibilidade da imaginação utópica acesa?

I

Uma coisa é certa: cumprir com exigências deste quilate, a saber, a de manter a chama utópica acesa, não acontece sempre de maneira previsível. Muitas vezes elas aparecem sob uma determinada forma que não é exatamente proposital e muito menos no lugar onde seria mais esperado. Dificilmente será sob a forma de um livro ou projeto teórico que um espírito de utopia seguirá latente. Isto parece ter sido atingido pela banda Rage Against the Machine (RATM) – que em português pode ser traduzido por ‘Fúria contra a Máquina’ ou ainda ‘Raiva contra a Máquina’. O RATM, grupo de rap-metal norte-americano, surge em Los Angeles no ano de 1991, um ano antes do grande levante dos negros que ocorreu nessa mesma cidade. Com letras explicitamente anticapitalistas escritas pelo cantor Zack de la Rocha, o grupo aliava uma performance energética e explosiva a um conteúdo engajado na mensagem transmitida nas letras das músicas. Embora não se possa dizer que estavam totalmente isolados nessa empreitada, há de se observar que o grupo dava um passo a mais em uma longa tradição norte-americana de músicos e letristas engajados e anticapitalistas. Era do centro do país que acabara de sair vencedor da Guerra Fria, e que concentrava naquele momento um poder político, econômico e militar jamais visto na história, que emergia um grito de raiva contra o sistema. Um grito que alimentou de certa forma a imaginação política de muitos jovens que cresceram e se politizaram naqueles já distantes anos 1990 e que continua a ecoar até hoje em dia. A Máquina à qual o nome de grupo faz referência pode ser muito bem entendido de maneira literal em referência aos mais diversos aparelhos tecnológicos, como se fosse uma espécie de ludismo contemporâneo, mas ela parece apontar de fato para a totalidade que materializa e representa ideias, práticas e conceitos como: globalização, neoliberalismo, racismo, oligarquia, finanças, desigualdade, fetichismo da mercadoria, guerra, sofrimento, lucro, competição, concorrência, morte, destruição, ou seja, a máquina não é outra se não o sistema capitalista. Sistema que, como havia decifrado Marx, se reproduz cegamente sob domínio do sujeito automático cuja demanda por produção de mais valor é uma compulsão ininterrupta de tendência autodestrutiva. Estranho é a raiva ou fúria contra o sistema não ser algo mais comum.

Além de Zack de la Rocha, o RATM é composto pelo baterista Brad Wilk, pelo baixista Tim Commerford e pelo guitarrista Tom Morello. A designação de rap-metal caracteriza parcialmente o estilo da banda. Ao contrário de outras bandas da mesma época,

o grupo não era tão influenciado pelo heavy metal dos anos 1980, mas sim pelas clássicas bandas dos anos 1970 Black Sabbath e Led Zeppelin. Essa influência fica clara nos tipos de riffs de guitarra, em escalas pentatônicas e, também, com um certo sabor de blues que caracteriza a maior parte das músicas do RATM. A mistura com o rap vem muito na esteira do grupo precursor Public Enemy e traz consigo também uma levada funk que dá todo o *groove* do grupo. O destaque fica sem dúvida com Tom Morello e o seu uso de técnicas estendidas na guitarra, além de riffs e solos muito particulares e bem pensados. Ele possui um uso muito peculiar do espaço musical. Não é à toa que logo ele foi considerado um dos grandes guitarristas de rock de todos os tempos tamanha a sua originalidade.

O guitarrista é filho de uma professora branca e militante e de um imigrante negro nascido no Kenya. Seu pai, assim como um tio, havia participado da insurreição anticolonial conhecida como Mau-Mau, que iria resultar na guerra de independência na qual este país se libertou do domínio do Império Britânico em 1963. No início dos anos 1990 o guitarrista chega em Los Angeles para tentar fazer política por outras vias carregando embaixo do braço um diploma em ciências políticas obtido na prestigiosa universidade de Harvard, e decidido a trocar uma promissora carreira em ciências políticas pela música política. Logo após a obtenção do seu diploma, Tom Morello trabalhou como assessor de um senador norte-americano e desta forma, presenciou o imobilismo e os conchavos na política institucional daquele país. Pouco tempo após a sua chegada a Los Angeles, ele logo ouviu falar de um rapper que emendava nas suas rimas várias ideias que estavam em afinidade com aquilo que ele gostaria de poder exprimir através da música, o rapper era Zack de la Rocha. Este também era filho de um casal interracial de imigrantes: pai mexicano com ascendência indígena e mãe irlandesa, além disso, o seu avô havia lutado na revolução mexicana. Embora seja um exagero dizer que nem o baterista, nem o baixista eram politizados, mas, de fato, é o guitarrista e o vocalista que centralizam a construção musical e engajamento político da banda.

Essa politização, vale notar, se deu durante o governo de Ronald Reagan cujos fatos marcantes foram, entre outros, a retomada da corrida armamentista com a URSS, e a lei de tolerância zero que foi um dos fatores para o crescimento em massa da população carcerária de negros naquele país. Fatos que nos permitem arriscar uma primeira hipótese, mas que não podemos comprovar pois demandaria um tipo de trabalho de pesquisa que não estamos hábeis para realizar. Parece que, em um país hegemônico, imperialista e ultra

militarizado como os Estados Unidos, deve-se ocupar uma posição ao mesmo tempo interna e externa ao país, isto é, estar simultaneamente dentro e fora deste – como é tipicamente o caso dos filhos de imigrantes – para poder assumir uma posição crítica análoga a essa dupla posição, a única capaz de enunciar, cantar ou escrever de maneira plena contra este país e o sistema que ele encarna como ninguém. Assumir a não-identidade com esta comunidade imaginária parece ser condição necessária para poder criticá-la de maneira verdadeira e radicalmente em todos os seus aspectos.

As letras escritas por Zack de la Rocha materializavam demandas precisas e protestos concretos como se, através da sua música, o grupo fosse realmente capaz de prolongar o fogo daquela chama utópica que ameaçava se extinguir. Um dos feitos mais impressionantes do grupo, por sinal, foi o imediato reconhecimento da novidade que representava o surgimento do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) em janeiro de 1994 na região de Chiapas, no México para o qual dedicam a música “Zapata’s Blood”. É importante observar que a mensagem de recusa assumida e transmitida pelo grupo não era em nada pacifista nem tinha o intuito reformista de melhorar um pouco a situação presente. Como insiste Adorno em um ensaio sobre a obra de Samuel Beckett: “deve-se denunciar todo engajamento a favor do mundo para satisfazer a ideia de obra engajada” (ADORNO, 1984, p. 301). Elaborado no momento exato da Queda, o discurso do RATM era contra o mundo e por Revolução.

II

O primeiro álbum do grupo, de título homônimo, foi lançado no final de 1992, pouco mais de um ano após a estreia da banda e no mesmo dia da eleição presidencial que levaria Bill Clinton ao poder, e estourou de maneira bastante impressionante e imprevisível. Na capa encontramos a reprodução de uma foto histórica na qual vemos o monge budista Thich Quang Durc colocar fogo no seu próprio corpo em protesto contra a perseguição dos praticantes dessa religião no Vietnã do Sul em 1963. Utilizando-se dessa imagem, o RATM cria uma conexão direta com aquela década de lutas radicais na qual uma revolução mundial poderia ter ocorrido, mas foi abortada. O single “Killing in the name”, segunda faixa do álbum, atingiu rapidamente o topo das paradas norte-americanas e europeias. É interessante notar que essa música, onde a expressão vulgar

fuck you é repetida, principal razão pela qual ela ficou conhecida, é na realidade uma música que denuncia uma coincidência brutal e constante no seio da sociedade daquele país: aqueles que são brancos e policiais, muitas vezes são os mesmos que se vestem de branco carregando cruces, ou seja, são no mínimo simpatizante ativos da seita Ku Klux Klan. Também são questionados aqueles que obedecem cegamente às ordens de racistas como os *Klans* – o que parece ser uma indicação da necessidade de os ouvintes assumirem um ato de desobediência civil para com os “homens da lei”.

O álbum abre com um poderoso riff de guitarra que introduz “Bombtrack”. Nesta faixa o grupo anuncia, de forma explícita, que queimará os senhores de terras que acabaram com os povos indígenas. Ou seja, de certa forma eles declararam ter a intenção de devolver na mesma moeda aquilo que sofreram os seus antepassados. Isto era reforçado pela capa do single ser o retrato do guerrilheiro argentino Che Guevara, que também estampava o amplificador de Tom Morello. Um clipe também chegou a ser produzido, mas foi logo censurado por conter uma referência direta à organização guerrilheira peruana Sendero Luminoso, que esteve oficialmente ativo entre 1964 e meados dos anos 1990 e com um breve surto no início dos anos 2000. A crítica que tem como enfoque a causa dos indígenas norte-americanos é retomada na faixa “Freedom”, na qual o grupo além de denunciar o massacre dos nativos que vem se prolongando sem interrupções desde o descobrimento das américas, clama que a luta pela liberdade passa por assumir plenamente o sentimento de que em uma luta radical a “ira é uma dádiva”. A luta contra um inimigo poderoso e exterminador se mostra como extremamente dura e arriscada e por isso o grupo supõe que um afeto desta natureza seria o mais apto para torná-la mais efetiva.

Em “Township Rebellion” este clamor reaparece. Aqui o grupo se apresenta como um porta-voz capaz de com a sua música incitar uma rebelião em alguma cidade ou distrito oprimido espalhado pelo mundo. A hipótese é que através do microfone a mensagem de incentivo à rebelião pode ser passada. Nesta letra o grupo faz referência a dois lugares precisos: o antigo South Central, bairro do subúrbio de Los Angeles, um dos mais violentos e pobres desta cidade e, não por acaso, um dos bairros com maior concentração de negros da cidade dos anjos; e Joanesburgo, a maior cidade da África do Sul. Nunca é demais lembrar que em 1992, há trinta e um anos, o regime do apartheid ainda imperava neste país e, desta forma os negros eram oficialmente reconhecidos pela

lei como cidadão de segunda classe. É neste contexto extremo que a rebelião e desobediência à lei aparecem como mais necessárias, mas o apelo do RATM não se restringe a estas situações. As situações extremas servem para lembrar que o capitalismo é um sistema e que desta maneira a luta contra ele deve ser internacional e em todos os lugares.

“Settle for Nothing” é uma música que sustenta esta ideia lembrando que os indivíduos não devem se contentar com nada enquanto que “Fistful of Steel” clama pelas pessoas saírem do silêncio para empunhar o microfone para denunciar as suas situações. Em “Wake Up”, faixa que seria utilizada como trilha sonora para os créditos finais no primeiro filme da trilogia Matrix, o RATM volta a centrar a sua crítica ao racismo. O alvo aqui é o racismo estrutural norte-americano na figura de J. Edgar Hoover, antigo diretor do FBI e figura fundamental na repressão dos movimentos negros nos anos 1960 e 1970. A letra faz referência direta aos assassinatos de Martin Luther King e Malcolm X, além de enfatizar a importância da resistência de um personagem como o boxeador Cassius Clay, ou melhor Muhammad Ali. Aqui o grupo deixa clara a necessidade que os sujeitos têm de despertar da alienação imposta pelo sistema para se poder encarar de frente o verdadeiro inimigo.

Deve-se conhecer o seu inimigo – “Know your Enemy” – como diz explicitamente o título de uma outra música. Nesta faixa o alvo mais uma vez é o governo dos EUA que, entre outros fatores, se sustenta através do discurso indiscriminado e ideológico de ser o país predestinado a ser o porta voz mundial da democracia e da liberdade, muito embora seja na verdade um conglomerado militar dirigido por uma elite empresarial e financeira. Constatação que pede por uma denúncia antiautoritária que conduz, mais uma vez, “a necessidade de se rebelar contra estas falsas autoridades”. Zack de la Rocha clama que esta rebelião é urgente, que ninguém mais tem paciência com a vida que leva, com o curso do mundo e que chegou o tempo de parar – afirmações que ressoam de perto, por exemplo, com a interpretação das jornadas de junho de 2013 que o filósofo Paulo Arantes (2014) elabora dizendo, entre outras coisas, que aquela explosão muito se deveu ao fato de todo mundo ter cada vez menos paciência com a espera por melhorar de vida e que algo, para além do trânsito, foi parado com aquela sublevação popular. A crítica do RATM à ideologia norte-americana fica ainda mais evidente em passagens como as seguintes: “a terra da liberdade? Quem lhe disse isso é o seu inimigo”. E ainda nos versos finais da

música onde o alvo passa a ser o aparato ideológico conhecido como escola: “sim eu conheço o meu inimigo, eles são os meus professores que me ensinaram a lutar comigo mesmo; compromisso, conformidade, assimilação, submissão, ignorância, hipocrisia, brutalidade, a Elite, todos esses são sonhos americanos”. No final dramático dessa música Zack de la Rocha repete sozinho diversas vezes esta última frase – “all of which are American dreams” – insistência que visa assegurar que o ouvinte tenha de fato entendido que o fundo falso da sociedade se transmite muito pela partilha da construção ideológica que é sonho americano de destino manifesto de prosperidade, conquista e dominação dos outros. A luta, de certa forma, passa também pela possibilidade de mudar este sonho – algo que também é acentuado por Paulo Arantes na sua análise de junho 2013. Adorno dizia que “a arte não consiste em avançar alternativas, mas resistir, pela forma e nada mais, contra o curso do mundo que continua a ameaçar os homens como uma pistola apontada para o peito” (ADORNO, 1984, p. 289). Não por acaso a música do primeiro álbum do RATM da qual ainda não falamos se chama “Bullet in your head”, ou bala na sua cabeça. Aqui o grupo não deixa dúvidas quanto à urgência e a demanda radical e violenta na qual se engajam através da música. Caso o mundo prossiga com o curso atual das coisas sem nenhuma reação, os indivíduos certamente encontrarão a morte, e possivelmente com uma bala na cabeça. Ou na outra hipótese avançada pelo grupo, ele ficará trancafiado em uma prisão modelo como havia sido aquela na ilha de Alcatraz.

O álbum seguinte, lançado em 1996, tendo como título *Evil Empire*. “Império do mal” era um termo comumente utilizado para se referir à URSS durante os anos Reagan. A irônica imagem de um garoto branco, musculoso, vestindo um uniforme que lembra o Super Homen, mas com uma grande letra “e” no meio da camisa na capa do disco sugere que os Estados Unidos são o “Império do mal”. O disco chegou nos topos das paradas da Billboard, além de um Grammy por “Tire Me” e duas indicações para o mesmo prêmio por “Bulls on Parade” e “People of the Sun”. Este é possivelmente o disco mais diversificado do grupo. O solo de Tom Morello imitando o scratches feito pelos DJs em “Bulls on Parade” talvez seja um dos grandes pontos altos de todas as gravações do RATM.

A introdução de “Revolver” na qual o guitarrista extrai uma série de ruídos e efeitos da guitarra é um outro momento marcante, assim como o riff principal de “Roll Right”. “Vietnow” tem uma das letras mais densas do grupo fazendo referência ao Vietnã, ao

movimento Sandinista além de James Baldwin. O grito final pedindo por reação de “Without a face” é o momento mais intenso do disco. A principal particularidade de *Evil Empire*, no entanto, era a foto no encarte que funcionava como uma sugestão de bibliografia revolucionária do maior quilate: *O Capital* (Marx), *Os Condenados da Terra* (Fanon), *Soul on Ice* (Eldridge Cleaver), *Revolutionary Suicide* (Huey P. Newton), *Invisible Man* (Ralph Ellison), *Another Country* (James Baldwin), *Retrato do Artista quando jovem* (Joyce), *Agora e Depois. O ABC do Anarquismo Comunista* (Alexander Berkman), *A People’s History of United States* (Howard Zin), *A Guerra de Guerrilhas* (Che Guevara), entre outros.

O terceiro e último álbum de inéditas foi lançado em 1999 e tinha como título *The Battle of Los Angeles*, referência direta aos motins de 1992 – o grupo também lançou um disco ao vivo em 1998 com algumas músicas, o single “No Shelter” que fez parte da trilha sonora de *Godzilla* e um álbum de covers chamado *Renegades* no ano 2000. Por uma dessas coincidências do destino, o disco sai no mesmo momento da famosa batalha de Seattle que ocorreu na mesma época. Não por acaso os shows que ocorriam em cada cidade que o grupo visitava nessa turnê tinham a reprodução da capa do disco – uma imagem ambígua que parece ao mesmo tempo com um desenho de um corpo morto pela polícia e ao mesmo tempo é uma imagem de protesto com o punho erguido – com o nome de cada cidade (em 2001 lançariam o vídeo do *Battle of Mexico City*, show que havia ocorrido em 1999). Com esse gesto eles ao mesmo tempo tornavam a batalha universal, pois todos estão em luta pois cada cidade tem a sua própria batalha. “Guerilla Radio”, “Born of a Broken Man”, “Calm like a Bomb” são alguns dos ótimos momentos do disco. Um outro destaque é para o riff de “Maria” e de “Sleep now in the Fire”. “Voices of Voiceless”, por outro lado, faz referências a Mao Tse Tung e Mumia Abu Jamal.

Em menos de uma década e com apenas três álbuns de estúdio o Rage Against the Machine conseguiu se tornar um dos maiores grupos de rock da década de 1990, realizando turnês internacionais espetaculares por todo o mundo, tocando sempre nos maiores palcos e festivais, gravando clipes de sucesso para a MTV, participando da trilha sonora de filmes com bilheterias arrebatadoras e vendendo milhões de discos. Em 2023 veio uma outra consagração, pois eles entraram para o *Rock & Roll Hall of Fame*. A indústria cultural, como estrutura esquemática transcendental, não perdoa. Entre outras coisas, ela organiza a produção e circulação cultural e artística em todo o mundo e não

deixa brechas; ou você joga o jogo ou tenta sair. Há pouca margem de manobra no interior e o RATM foi rapidamente engolido por essa estrutura esquemática abstrata, porém real. No entanto, no auge da carreira, no momento de maior sucesso do grupo, no final do ano 2000, após uma série de desavenças internas, o vocalista Zack de la Rocha anuncia que estava deixando a banda.

Parecia que eles haviam atingido um limiar que dificilmente poderia ser transposto. Como continuar levando as suas mensagens radicais em um meio fechado e viciado como o musical? Por mais que os meios para a transmissão da música em um mundo totalmente capitalista sejam estes que estão dados de antemão e que se desenvolve de maneira imanente, não restando logo muitas alternativas exteriores a eles, eles, os meios de produção, determinam, de certa forma, os conteúdos e, sobretudo, normalizam e pacificam qualquer gesto mais radical. Três eventos influenciaram a decisão do vocalista. Em primeiro lugar a participação na reedição do festival Woodstock que ocorreu em 1999 em uma base militar nos arredores de Nova York. Sem a substância subversiva e contestadora que tanto marcou o festival em 1969 – onde um dos grandes momentos do rock ocorreu, à saber, a interpretação do hino norte-americano na qual ecoam as bombas do Vietnam feita por Jimmy Hendrix –, o festival que ocorreu trinta anos depois foi marcado por confusão e violência por parte do público, especialmente contra mulheres, que não tinham nenhum objetivo além da pura violência física que, através das câmeras da MTV, ganhou ares de performance selvagem. Não havia nenhuma política. A participação do RATM, cujo ápice foi a iniciativa do baixista Tim Commerford de queimar uma bandeira dos Estados Unidos no palco, foi totalmente engolida pelos acontecimentos espetaculares perdendo assim todo o seu conteúdo de protesto e sendo incluída na performance violenta e vazia que havia tomado conta daquele festival. Um outro acontecimento foi a integração e pacificação do clipe da música “Sleep now in the fire”. Para a filmagem desse clipe, que em grande medida paródia o programa “Quem quer ser um milionário?”, o grupo, como que antecipando o movimento de 2011, ocupou as escadarias de Wall Street. Além disso, o cineasta Michael Moore, muito respeitado nesta época, participa da intervenção até terminar preso. O auge do clipe, porém, ocorre no primeiro minuto momento no qual vemos um cidadão empunhando de forma profética um cartaz que diz: *Donald Trump for presidente 2000*. O clipe seria o motivo do evento chave para o fim da banda. A gota d’água foi mais uma vez uma intervenção do baixista

Tim Commerford, desta vez na cerimônia de premiação do melhor clipe pela MTV que, se sentindo injustiçado pelo prêmio dado ao Limp Bizkit em detrimento do RATM que concorria com “Sleep now in the fire”, resolveu atrapalhar a premiação com uma performance um pouco ingênua chamando a atenção para si comprometendo, retroativamente, todas as performances do RATM que tentavam ser efetivamente subversivas.

III

Desta maneira, cabe refletir o quão estavam se tornando apenas performáticos os clamores políticos feito pelo grupo. Estariam se tornando mera retórica? Ou estariam tendo algum efeito concreto no mundo real? Teriam ainda alguma capacidade de transmitir a mensagem de revolta e resistência que almejavam desde o início da formação da banda? O fim súbito da banda parece indicar que haviam chegado ao limite da profanação que era possível de ser feita dentro das regras do sistema que exige que se jogue o jogo que é determinado por ele. De certa maneira, a banda acabou no auge por razões políticas. O protesto de Tim Commerford por maior reconhecimento do sistema, e não *contra* o sistema como havia sido até então, parecia apontar para uma bifurcação: ou entrar definitivamente no jogo ou sair. Poucas semanas depois Zack de la Rocha decidiu *sair* do grupo. Era como se estivesse endossando um famoso comentário de Adorno, onde é dito que “o conceito de *mensagem*, a mensagem da arte em si, mesmo de extrema esquerda, já contém um momento de fraternização com o mundo; a atitude do discurso implica uma secreta cumplicidade com aqueles aos quais nos dirigimos e que só poderíamos arrancar da sua cegueira denunciando”. (ADORNO, 1984, p. 304). Por mais que denunciasse o sistema de maneira sincera, por mais que se engajassem contra ele, a banda participava da sua lógica e era, desta maneira, mesmo contra a sua vontade, cúmplice daquela engrenagem. Debord (2017) já dizia que a mensagem, apesar da força do seu conteúdo, já era de antemão contaminada pelos meios de transmissão e assim subsumida pela lógica e limites impostos do exterior. A força e a verdade contida no gesto do vocalista é que, diferente de outras saídas do mesmo tipo, ele não engatou uma carreira solo. Ao contrário, ele se retraiu e, excetuando-se uma ou outra reunião do RATM, nunca mais participou ativamente da indústria musical. Os outros músicos se reuniram com Chris Cornell

(antigo vocalista do Soundgarden) para formar o Audioslave. Coerente com o seu discurso, Zack de la Rocha preferiu sair da cena musical e dizer *não*.

Por outro lado, não deixa de ser curioso observar que a banda durou mais ou menos o tempo exato da ilusória paz mundial do capitalismo vitorioso, que coincide com o mandato de Bill Clinton como presidente dos Estados Unidos. Um ano depois teríamos a eleição do *cowboy* George Bush e, acima de tudo, o ataque terrorista do 11 de setembro ao World Trade Center que, com mais uma queda, não de um muro, mas de duas torres, marca mais um sinal de mudança no tempo do mundo. O mundo se encontrava novamente “diante da guerra” logo notou Paulo Arantes (2007). Na hora que a queda das duas torres aconteceu, aquela euforia que ludibriou o sistema vencedor foi pouco a pouco acabando dando lugar ao catastrofismo dominante da nossa época de crises. Em 2016, com a chegada de Trump ao poder e a rápida ascensão de grupos neofascistas nos Estados Unidos bem como o recrudescimento da guerra cultural que vem se agravando desde então, Frank Guan (2016) levantou a hipótese de que o grupo teria chegado 24 anos antes da hora. O momento que necessitava de um grupo análogo ao RATM era o seu presente e não o momento do fim da guerra fria. Os anos Trump seria o momento propício para a transmissão e escuta de uma mensagem radical e revolucionária como a deste grupo de rock.

A nossa hipótese vai na direção contrária. Talvez um grupo como o RATM só tivesse algum sentido, na sua atitude e conteúdo das letras, em um momento de falsa transição como foram os anos 1990. Momento em que mais do que nunca esse tipo de mensagem foi necessário para que não se esquecesse que um outro mundo era possível. Talvez a banda tenha perdido o sentido da sua existência e tenha acabado em boa hora. É verdade que o grupo se reuniu para algumas turnês em 2007 e em 2022 – uma turnê planejada para 2020 foi impedida pelo covid-19 (no entanto, até o presente momento o grupo não lança nenhuma música nova desde 1999). Tendo surgido na contramão da história, o grupo cumpria a sua missão de manter aquele espírito durante os anos onde pouca coisa parecia animadora e de certa forma conseguiu acender a imaginação de muitos jovens que se converteram àquela rebeldia. Foi um momento em que a estética e a política se fundiram de forma não banal. O fato de ter sido o único grupo que teve todas as suas músicas censuradas no país da liberdade na sequência imediata do estado de emergência

declarado por ocasião do 11 de setembro, não deixa de ser dar indícios de que o grupo estava de fato no caminho certo.

Por fim, é importante reiterar o fato de que a mensagem do Rage Against the Machine era bastante paradoxal. O apelo que faziam era por ações e afetos que não deixam margens para dúvidas: raiva, ódio, rebelião, revolta, revolução; não havia meio termo no conteúdo das mensagens. Se, por um lado é difícil dizer que alguém partiu para a ação direta ou se engajou em alguma ação revolucionária inspirado pelas letras e atitudes do grupo, é difícil negar que elas possam ter produzido algum efeito, nem que apenas se instalando no inconsciente de alguns dos seus ouvintes, sobretudo aqueles que foram adolescentes nos anos 1990. De certa maneira o RATM fazia sem pestanejar apelo para o uso político de uma certa forma de violência que, embora muitas vezes esquecido ou deixado de lado, parece ser um meio necessário para que haja alguma mudança concreta e efetiva na realidade.

O conteúdo da mensagem não era por igualdade ou reconhecimento diante do sistema, não era também por reparações ou por mais direitos. Eles não pediam por uma reforma no sistema eleitoral caótico norte-americano. Ao menos no nível discursivo, eles pediam por uma mudança efetivamente radical. E nisso não eram seguidos por muitas bandas, nem do passado, nem da própria época e nem do futuro – que é o nosso presente. A violência necessária a esta mudança radical almejada seria desencadeada, entre outras coisas, pelos afetos a que nos referimos agora a pouco. Para ter uma ideia mais precisa do que isto pode de fato representar, podemos lembrar que Walter Benjamin (LOWY, 2005) observa na “décima segunda tese sobre o conceito de história” que a classe oprimida, além de ser a classe combatente, está destinada a vingar as gerações vencidas anteriores. É para redimir os vencidos que se encontram no passado que se torna indispensável manter vivo a energia utópica que pode ser desencadeada por afetos normalmente vistos como negativos como a raiva e o ódio. No fundo, talvez não deixar que isto fosse esquecido era o que o Rage Against the Machine tinha em mente durante os seus quase dez anos de atividade nos quais chegou no limiar do que é possível para um grupo de rap-metal no seio da indústria cultural se engajando como pôde na contramão da história.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Notes sur la littérature*. 2 ed. Paris: Gallimard, 1984.
- ARANTES, Paulo. *Extinção*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo*. 1 ed. São Paulo, Boitempo 2014.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.
- FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o Último homem*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- GUAN, Frank. Rage Against the Machine were 24 years too early. *Vulture*, 23 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.vulture.com/2016/11/rage-against-the-machine-were-24-years-early.html>>.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *A dialética do esclarecimento*. 1 ed. São Paulo: Zahar, 1985.
- LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses sobre o conceito de história. São Paulo: Boitempo, 2005.
- STENNING, Paul. *Rage Against the Machine*. Guerreiros do Palco. São Paulo: Ideal, 2017.

Recebido em 07/08/2022
Aceito em 29/11/2022

ⁱ **Frederico Lyra de Carvalho** é filósofo e musicólogo, possui uma tese em filosofia defendida na Universidade de Lille intitulada *Jazz, improvisation et dialectique négative*, mestrado em filosofia pela Universidade Paris 8 e mestrado em musicologia pela Universidade Paris-Sorbonne. Pesquisa Escola de Frankfurt, Theodor W. Adorno, teoria crítica brasileira (Paulo Arantes), jazz e improvisação. É professor substituto (ATER) de filosofia na Universidade da Picardia Jules Verne, e desenvolve pesquisa junto ao programa de pós-graduação em filosofia da USP. É afiliado ao Instituto Alameda. **E-mail:** lyrafred@gmail.com

INSTANTÂNEOS DA FELICIDADE – O “AZUL” DE HILDA MACHADO E SUAS INTERSEÇÕES (HISTÓRICAS, POÉTICAS, CROMÁTICAS)

[SNAPSHOTS OF HAPPINESS –
HILDA MACHADO’S POEM “AZUL” AND ITS INTERSECTIONS
(HISTORIC, POETIC, CHROMATIC)]

MARIA CECILIA TOURIÑO BRANDIⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-9403-5225>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

PAULO HENRIQUES BRITTOⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-8979-2424>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Este artigo reflete sobre a poética de Hilda Machado (1951-2007), a partir do seu poema “Azul”. Propõe uma leitura e uma articulação do “Azul” com outros poemas de *Nuvens*, livro único e póstumo da autora; com obras de outros poetas (tais como Ana Cristina Cesar, Carlos Drummond de Andrade e Percy B. Shelley); e com questões históricas, simbólicas e psicológicas relativas à cor azul (com base nos estudos do francês Michel Pastoureau, antropólogo da cor), em uma perspectiva multidimensional.

Palavras-chave: Hilda Machado; Poesia Contemporânea; Azul; Nuvens

Abstract: This article reflects on Hilda Machado's poetics (1951-2007), on the basis of her poem entitled “Azul”. It proposes a reading and interrelates “Azul” with other poems from the author’s single posthumous book, *Nuvens* (Clouds); with works by other poets – such as Ana Cristina Cesar, Carlos Drummond de Andrade and Percy B. Shelley – and also with historical, symbolic and psychological issues related to the color blue (based on the studies of Michel Pastoureau, a French anthropologist specialized in color), from a multidimensional perspective.

Keywords: Hilda Machado; Contemporary Poetry; Blue; Clouds

Nuvens (2018) é um livro póstumo e o único de poesia da carioca Hilda Machado (1951-2007). Neste artigo será examinado “Azul”, o terceiro poema do livro, e a partir dele se traçarão desdobramentos. *Nuvens* começa com quatro poemas esparsos, entre os quais está “Azul”, e em seguida há uma seção também denominada “Nuvens”, composta por 23 poemas. Depois vem um apêndice¹, com mais quatro poemas que Ricardo Domeneck, organizador da obra, acrescentou àqueles do manuscrito que Hilda deixara registrado na Biblioteca Nacional em 1997, dez anos antes de dar fim à própria vida. No presente texto, propõe-se uma reflexão sobre os versos enumerativos de “Azul”, relacionando-os com outros poemas do livro *Nuvens* (conectar as peças parece alargar a leitura) e também com obras de outros poetas, bem como articulando-os com questões históricas, simbólicas e psicológicas ligadas ao cromatismo. Tendo em vista a “condensação linguística e emotiva”² da poesia da autora, que a torna tão unificada e/ou encoberta quanto irradiante, essas diferentes perspectivas (centrípetas e centrífugas) estimularam os estudos de “Azul” e da própria cor azul.

Conhecida publicamente como cineasta, pesquisadora e professora de cinema da Universidade Federal Fluminense, Hilda raramente se apresentou como poeta. Em vida, teve apenas dois poemas publicados, na revista *Inimigo Rumor* número 16 (2004, p. 115-117), graças à insistência do editor Carlito Azevedo, que a conheceu no sebo Berinjela, no Centro do Rio. Esses poemas (sobretudo um, “Miscasting”) comoveram de tal modo o poeta Domeneck – “Quis imediatamente ler mais, conhecer a autora. (...) Quantas coisas nós perdemos por timidez. Não escrevi a ela. Não a procurei a tempo” (2017, p. 20) – que, após o suicídio de Hilda, foi em busca de outras obras dela. Com a colaboração de Angela Machado, irmã de Hilda, localizou *Nuvens* e perseguiu o propósito de publicá-lo, o que ocorreu em 2018, pela editora 34. Em 2019, *Nuvens* ganhou o Prêmio Jabuti de melhor livro do ano.

A fortuna crítica sobre Hilda Machado é bastante escassa, certamente devido ao caráter secreto de sua faceta poeta, ao longo da vida. Este artigo deseja também, portanto, contribuir para encontros renovados com a obra de Machado.

¹ No prefácio do livro, Domeneck explica que incluiu esses poemas do apêndice por semelhança de tom e temática com os do conjunto principal.

² Aqui foram pegos emprestados termos com que Domeneck, também no prefácio do livro, refere-se ao poema “Miscasting”, e que me parecem sintetizar a poética de Machado.

Sobre “Azul”

O primeiro aspecto que chama atenção em “Azul” de Hilda é o caráter duro, surpreendente e belo das imagens que o compõem. Não há o azul descontínuo de um céu infinito e anódino, nem o mar e suas ondulações, tampouco uma luz etérea. As coisas azuis escolhidas pela autora são de materiais que destoam do que o nosso senso comum costuma associar à cor. Há fibra (piscinas vazias), ferro e aço (portão de escola, kombis velhas, espadas), cerâmica (teto da fonte de Itajuru), pedra (água-marinha, opala, lápis-lazúli), plástico (sacos de lixo), reis.

O céu destacado em “Azul” (p. 25-26) é uma interjeição de espanto (Ricardo do céu) ou o céu da boca, bem humano e palpável, feito de osso e músculo. O único mar do poema não é líquido, mas um mar falso, de cromakey³, onde afunda um galeão. A associação do azul ao divino se dá na materialidade dos tecidos tingidos dessa cor: o manto da nossa senhora, a fita do Bonfim.

A transcendência a que a cor costuma remeter é quase invisível e inaudível, como um murmúrio de anjo. Quase. “Murmúrio de anjo”, diz outro verso. Azul.

Azul

Ricardo do céu
da cor do manto da nossa senhora
água-marinha
teto da fonte do Itajuru
capela Sistina
piscinas de fibra à beira da estrada
portão de escola
papel de Bis

Ricardo do céu
celeste como a cor das kombis velhas
sacos de lixo
fita de Bonfim
murmúrio de anjo
poema de Shelley
jubiloso entendimento
almas velhas
pântano doce
megatério de pelúcia

Ricardo III
que não quer um trono
riso de vilão a quem falam as musas
galeão afundado em mar de cromakey

Ricardo II
King of England
O meu rei
York já foi tão longe com essa pena
por quanto tempo mais encenar apenas
a dedicada serve e o péssimo senhor

Ricardo I
Coração de Leão
camisa aberta no peito
empada que desmancha no céu da minha
boca
Ah! O aço temperado dessa espada
delícia das aflitas
peixe cru
escaravelho cravejado de turquesas
algumas opalas
lápis-lazúli

³ Técnica do cinema e da TV que consiste na utilização de um fundo monocromático (azul ou verde), sobre o qual depois se insere outra imagem. Ex.: um barco pode estar no chão de um estúdio e, se a imagem inserida no fundo for de um mar revolto, pode-se obter o efeito de que o barco está nesse mar.

Há ainda, no campo do divino, a menção à capela Sistina, no Vaticano, cujo teto Michelangelo pintou contorcido sobre andaimes, ao longo de vinte meses (entre os anos de 1508 e 1512), que lhe custaram dores no pescoço e nas costas para o resto da vida. Tratou-se de uma encomenda do Papa Júlio II. Giorgio Vasari (1511-1574), arquiteto e biógrafo de Michelangelo, relatou que o artista não havia concluído a obra como desejava: faltava retocar o céu de azul ultramarino, extraído do lápis-lazúli, e alguns ornamentos de ouro. Uma vez o artista respondeu ao Papa que a obra “estaria terminada quando o satisfizesse a si próprio como arte” (VASARI, 2011, p. 101) e o Papa o pressionou mais, inclusive dizendo que se não a concluísse logo “mandaria jogá-lo do alto dos andaimes”. Quando, então, os afrescos com cenas do Gênesis foram descobertos, houve tantos elogios à obra que o Papa quis fornecer o que faltava para a pintura dos retoques finais: “Que a Capela se enriqueça de cores e de ouro, que está pobre” (p. 101). Porém, Michelangelo, que teria enorme trabalho para remontar os andaimes e já estava muito debilitado, acabou argumentando que era melhor deixar daquele jeito: “Pai Santo, naquele tempo os homens não trajavam ouro e os ali pintados jamais foram ricos, mas santos homens, pois desprezavam as riquezas” (p. 101). Embora esse entrevero – a que se deve a baixa intensidade do azul “no céu” da capela – possa não guardar qualquer relação com o que motivou Hilda Machado a citar a capela Sistina no poema, parece-nos pertinente especular que a escolha aluda ao lado humano e duro que envolve a origem dessa grande obra. Esse lado foi acentuado também em diversas outras passagens, como uma em que Vasari cita estudiosos que reiteraram a épica solidão de Michelangelo. Ascanio Condivi, um dos primeiros biógrafos de Michelangelo, escreveu: “Terminou toda a obra (...), sem ajuda, nem sequer de quem lhe macerasse os pigmentos” (VASARI, 2011, p. 379). O historiador Benedetto Varchi (1503-1565) relatou que Michelangelo não se fiava nem em operários, nem em auxiliares (p. 379). Há ainda referências à melancolia do grande artista do Renascimento, motivada, por exemplo, pela sujeição da religião ao primado da razão do Estado, que feria sua sensibilidade (p. 417). O estado psíquico melancólico, como veremos, aparece também nos escritos de Hilda Machado.

As referências religiosas ou nobres no poema “Azul” de Hilda, que aos 56 anos deu fim à própria vida, não acalmam nem se espriam (para o além-mundo celestial ou pelos mares, por exemplo). Elas se apresentam de forma desierarquizada, ao lado de outros itens a caminho do descarte: sacos de lixo, kombis velhas, papel de Bis. Mesmo a fita de

Bonfim é a brevidade da esperança: quando os nós desatam, ela se perde. Os pedidos se realizam?

O Bis, pequeno chocolate embalado em papel alumínio azul, vem em uma caixa com vinte unidades. A ideia é pedir bis, comer todos de uma vez (até porque, do contrário, o *wafér* dos chocolates perde a crocância, pois o papel não veda bem). Pode-se pensar no papel de Bis do verso de Hilda como uma possibilidade de saborear de novo algo bom, no tempo da mastigação. Repetir, não deixar passar, prolongar um pouco o breve prazer. Já o verso “celeste como a cor das kombis velhas”, um decassílabo heroico perfeito, alude à cor das Kombis clássicas, em que apenas o teto e os para-choques são brancos, o que ressalta ainda mais o azul celeste. Belo contraste: o céu rodando no asfalto. Esse verso pode conduzir a outro poema de Hilda, em que o eu lírico observa o céu a partir do ônibus. Segue abaixo:

410

rua Itapiru
bairro do Catumbi
nuvens em ponto de neve no azul consistente do céu

O nome do poema é o número da linha de ônibus que passa pela rua Itapiru, em frente ao cemitério do Catumbi, no Rio de Janeiro. De novo, o contraste – ainda que desta vez implícito – entre celeste e terreno, vida e morte. O concreto cinza do cemitério, que a autora não cita, mas que quem conhece o Catumbi intui, contrapõe-se ao céu azul com nuvens “em ponto de neve”. Essa imagem faz pensar no céu opaco e luminoso do verão quente desse bairro e nas nuvens dessa densidade a que se chega com movimento intenso e ritmado (da batedeira, para fazer “claras em neve”) mas que, inevitavelmente, evaporam: como as nuvens, como nós, cada qual a seu tempo. É interessante ressaltar também o ritmo crescente dos versos: rua Itapiru (acentuado em 1-5) / bairro do Catumbi (1-(4)-6) / nuvens em ponto de neve (1-4-7) / no azul consistente do céu (2-5-8). E, ainda, considerando o último verso na forma extensa com que Hilda o apresenta, nele temos uma sequência ininterrupta de dáctilos: / - - / - - / - - / - - / (1-4-7-10-13-16). Em apenas três versos, “410” (p. 35) irradia muitas imagens e sensações. “Azul”, por sua vez, é articulável com vários poemas do livro *Nuvens* e, a partir dessas relações, ele se expande.

Há uma frieza e uma secura desiludidas nos versos de “Azul”. Até o bicho de pelúcia destacado é um megatério, animal que já foi extinto. Uma falsa fofura? Uma fofura fora do tempo? Erico Veríssimo usou a palavra no sentido de “antiquado”, ao relatar como se sentiu na conversa com jovens que editariam um novo livro seu: “(...) esforçando-me por não parecer um dinossauro ou um megatério” (2011, n.p.). Seria esse também um temor de Hilda? Seja como for, a agudeza do seu verso é felpuda e bem-humorada: um bicho de pelúcia (o que pode ser mais suave e inofensivo?), porém em extinção (à beira de não existir). Em outro verso de “Azul”, até as piscinas estão vazias, fora de uso, expostas como quadros enormes à venda na beira da estrada. O azul delas dá algum colorido às vias de passagem – como a Avenida Brasil, no Rio de Janeiro – em geral circundadas por fábricas cinzentas, fumaça, falta de cor. São piscinas pesadas, suspensas e secas, deslocadas do seu lugar natural.

Fazendo uma breve digressão histórica, segundo Michel Pastoureau, historiador francês estudioso das cores há mais de quarenta anos, a simbologia espiritual e religiosa do azul nasceu no século XII, com a reconstrução da Basílica de Saint Denis, na França. Esse foi um projeto do abade Suger, o primeiro da arquitetura gótica, caracterizado pelo uso de vitrais, inclusive na rosácea, que traziam luz e cor para o interior. “Todas as técnicas e todos os suportes (pinturas, vitrais, esmaltes, tecidos, pedrarias, ourivesaria) são solicitados para fazer da basílica um templo da cor” (PASTOUREAU, 2016, p. 49). Para Suger, o azul dá a impressão de sagrado e deixa a luz de Deus penetrar plenamente na igreja. O historiador Georges Duby descreveu a abadia como um protótipo da teologia da luz (DUBY, 1993, p. 105). O azul passou, assim, a ser vinculado à cor de fundo das imagens. E aos poucos, a partir daí, foi se tornando a cor “oficial” do céu (antes mais associado ao branco, preto, cinza, dourado...) e da Virgem Maria.

Retomo agora o poema de Hilda Machado, presumindo a sua aposta na concretude do azul, a sua descrença no eterno e a sua aguda percepção daquilo que é visível e perecível. Como ela diz em outro poema de *Nuvens*: “o céu no chão da minha sala”. O céu que é um homem; um homem desejado, e não Deus. O céu no chão – agora – depois não. Nesse poema, chamado “Um homem no chão da minha sala” (MACHADO, 2018, p. 23), o homem fez o diabo (“ele acordou a doida / as quatro damas do baralho / uma ninfeta de barro / e a cadela do vizinho”) e o eu lírico, uma mulher, embora encantada, foge. Em um gesto que parece culpado e autodepreciativo, mas também irônico, termina

dizendo: “estraguei tudo”. Vale pontuar ainda que, de algum modo, esse azul celeste de Hilda Machado se contrapõe ao azul drummondiano em um trecho do “Poema de sete faces” (2010, p. 15), em que os desejos parecem inviabilizar a cor. Carlos Drummond de Andrade se situa no chão, dessacralizado, mas de algum modo marca a dicotomia, em que Hilda não crê, entre esse espaço e o do azul. A seguir o que ele escreve:

As casas espiam os homens
que correm atrás das mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
Não perguntam nada.

Enquanto pelos olhos do eu lírico no poema de Drummond passam “pernas brancas pretas amarelas”; no poema “Paineiras II” de Hilda há “coxas que passam em brancas nuvens”. Pode-se pensar em coxas que passam despercebidas, se levarmos em conta o sentido conotativo da expressão “passar em brancas nuvens” que, aliás, foi criada pelo poeta do século XIX Francisco Otaviano, quando escreveu “Ilusões da vida” (1995, p. 190). Esse poema começa dizendo “Quem passou pela vida em branca nuvem” e os dois últimos versos são: “Foi espectro de homem, não foi homem, / Só passou pela vida, não viveu.” Mas a ironia de Hilda é que, num dia de névoa do alto das Paineiras (Parque Nacional da Tijuca, RJ), onde costuma haver gente caminhando, é bem possível ver essa imagem onírica: coxas, literalmente, passando por entre brancas nuvens. Vejamos todo o breve poema, “Paineiras II” (MACHADO, 2018, p. 39):

Cirros
Estratos
Fumaça de serafins
Coxas que passam em brancas nuvens

Na poética de Machado, diferentemente do que se nota em Drummond, o desejo e a carne não pertencem à esfera profana da vida, mesmo porque ela parece repelir e ironizar uma distinção entre sagrado e profano. O céu é baixo, talvez azul cinzento, na cena desse poema, e as nuvens podem estar numa altura em que deslizam sobre nossos corpos. Tudo passa – nuvens, pernas – e muda de figura. Cirros e estratos são tipos de

nuvens e os serafins esfumaçados talvez não sejam anjos, mas pessoas de carne e osso. E coxas.

Então, voltando ao poema “Azul”, propõe-se uma leitura dos versos como instantâneos da felicidade. Imagens que retêm – em versos, flashes, memórias – o que não é apreensível. Essa parece ser, para Hilda, a magia do azul. Uma magia inexoravelmente fugaz. Por isso, lembrar-se das imagens. Fixá-las o quanto possível, dar consistência ao azul. Vemos esse gesto como uma reação possível às instabilidades, e cabe lembrar que o azul, historicamente, foi uma cor instável. Na sequência, um breve desvio para abordar essa característica.

Pastoureau relata que o azul, “apesar de estar muito presente na natureza (...), é uma cor que o ser humano reproduziu, fabricou e dominou tarde e com dificuldade” (2016, p. 13), o que explicaria seu fraco papel social e simbólico desde o Neolítico até meados da Baixa Idade Média. Era difícil e dispendioso extrair o pigmento azul de diferentes plantas e minerais e, em geral, ele tinha fixação ruim e empalidecia. Por essas razões, antigamente o azul clarinho era associado ao “desbotado” e “barato” e se tornou uma cor de classes sociais pobres e uniformes de serventes.

No século XIII, o cenário muda quando chega ao Ocidente a mais nobre das fontes do azul: o lápis-lazúli (com que Hilda conclui o poema), que era muito usado na feitura de ornamentos e amuletos no Antigo Egito. A pedra de coloração vibrante começou a ser levada das jazidas do (atual) Afeganistão para a Itália, cruzando desertos, montanhas e mares por longos meses, como explicou James Fox, outro historiador, em documentário do canal BBC Four. Era uma pedra muito cara e difícil de manipular, mas todo esforço era válido para se obter aquela cor, considerada “mais pura e forte do que qualquer outra” (A HISTORY..., 2012). Hoje, é uma cor sintetizada, que vemos por todo lado, mas no fim da Idade Média foi uma revelação excepcional. O lápis-lazúli foi determinante para firmar o vínculo do azul com a eternidade religiosa e a valorização da cor na história da arte ocidental. Seu primeiro uso emblemático se deu nos afrescos com cenas bíblicas e, sobretudo, no teto da Cappella degli Scrovegni, em Pádua, pintados entre 1304 e 1306, por Giotto, um dos artistas precursores do Renascimento. “No céu de Giotto estão imagens da Virgem Maria, de Jesus e de vários profetas que olham para baixo, olham para e por nós”, narra James Fox, de dentro da capela. O êxtase provocado pelo azul intenso e divino de Giotto levou a Igreja Católica a ter o controle sobre a cor, adquirindo

todo o lápis-lazúli que chegava à Itália e inflacionando seu preço (que ficou mais caro do que ouro). Não é de hoje a relação institucional estabelecida entre o dinheiro e o divino e, assim, o céu ficou mais associado à cor e ao paraíso. A infinitude azul passou a representar a transcendência da vida e, de modo espelhado, a imanência da morte, sob a forma da melancolia, que seria uma espécie de prolongamento da perda. Duas faces de uma mesma cor.

Na mesma época, o século XIII, a moda azul – que até então “estivera confinada à roupa de trabalho de artesãos e, sobretudo, dos camponeses” (PASTOUREAU, 2016, p. 65) – foi chegando, a um custo alto, graças ao desenvolvimento de novas técnicas, ao vestuário aristocrático e patricio. Reis como São Luís ou Henrique III, da Inglaterra, começaram a se vestir de azul, algo impensável para os soberanos do século XII. Até mesmo o lendário rei Artur passou a ser representado vestindo azul. Pastoureau tende a crer, mas diz ser impossível afirmar que a ideologia e a simbologia ligadas à cor precederam (estimularam?) os progressos técnicos que possibilitaram um maior espalhamento do azul. A relação dessa cor com a monarquia britânica aparece também no poema de Hilda, que cita Ricardo III, Ricardo II e Ricardo I nas três últimas estrofes. Retornaremos a eles mais adiante. Por ora, destacamos apenas mais uma observação de Pastoureau (2016, p. 80): na Idade Média, a densidade e a luminosidade da cor eram valores importantes. Um azul com essas características era sentido como mais próximo de um vermelho também denso e luminoso do que de um azul pálido. “Na sensibilidade medieval às cores, e nos sistemas econômicos e sociais que lhe servem de base, dá-se sempre prioridade ao eixo da densidade ou saturação em detrimento do da tonalidade ou coloração” e “a procura da cor duradoura é exigida por todos os receituários destinados aos tintureiros” (p. 80). Retomando o poema “410”, de Hilda, nele a densidade das “nuvens em ponto de neve no azul consistente do céu” não garante qualquer permanência, não elimina a presença (implícita) do cemitério do Catumbi e da morte, enquadrados na janela do(a) passageiro(a) do ônibus. Com ironia e delicadeza, a poeta joga uma pá de cal (densa) na possibilidade de eliminação de ambivalências.

Assim como Hilda Machado, também o poeta pernambucano Carlos Pena Filho (1929-1960) tingiu sua poesia de azul de maneira multifacetada, plástica e imagética. Tamanha era a presença das cores na obra poética de Pena Filho, com predominância de uma delas, que ele ficou conhecido como “o poeta do azul”. Enquanto a poesia de Hilda,

tem interface com imagens cinematográficas (ângulos, cores, movimentos, visualidade), a de Pena Filho se conecta com a pintura. Ele “conviveu intimamente com pintores” e “considerou-se, certa vez, ‘um pintor frustrado’” (CAMPOS, 1967, p. 11). Uma peça marcante de Pena Filho – que derrama lirismo, enquanto Hilda faz uma montagem mais cortante nos versos –, é o “Soneto do dismantelo azul” (PENA FILHO e COUTINHO, 1983, p. 73):

Então, pinte de azul os meus sapatos
por não poder de azul pintar as ruas,
depois, vesti meus gestos insensatos
e colori, as minhas mãos e as tuas.

Para extinguir em nós o azul ausente
e aprisionar no azul as coisas gratas,
enfim, nós derramamos simplesmente
azul sobre os vestidos e as gravatas.

E afogados em nós, nem nos lembramos
que no excesso que havia em nosso espaço
pudesse haver de azul também cansaço.

E perdidos de azul nos contemplamos
e vimos que entre nós nascia um sul
vertiginosamente azul. Azul.

De modos distintos, os azuis de Hilda Machado e o de Carlos Pena Filho vão ao encontro do que Wassily Kandinsky pontuou: o azul é uma cor que se pode deixar “agir sobre a alma” (1990, p. 92). E essa ação se aproxima mais da ideia da melancolia do “blue” americano do que do bem-estar a que se refere a expressão “tudo azul” no Brasil, que faz pensar no céu limpo e sem nuvens. Por outro lado, Kandinsky sugere também que “o azul profundo atrai o homem para o infinito, desperta nele o desejo de pureza e uma sede de sobrenatural” (p. 92). Esse alento imaginado pelo pintor russo, compatível com o aspecto religioso da cor, bate no céu da boca e se desmancha como uma empada no poema de Hilda (referência ao quarto verso da última estrofe de “Azul”). A dor e a delícia de cada cor ser o que é estão, no poema, delimitadas por tetos (da fonte do Itajuru ou mesmo da capela Sistina), portão (de escola), embalagens (papel de Bis, sacos de lixo).

A transcendência, na poeta, parece estar circunscrita à natureza do ser, ou seja, parece ser imanente. Hilda traz à tona uma melancolia contida, e não sentimental como a do blues, tão presente na poesia e na música norte-americanas (“Am I blue? Am I blue?

Ain't these tears in my eyes tellin' you?", cantaram Billie Holiday e Ray Charles). Já na música brasileira o azul é suave e promissor. Por exemplo, na década de 1950, o compositor Ventura, da Velha Guarda da Portela, cantou "Tudo azul / Não há mais embaraço entre nós". Em 1968, antes do AI-5, Gal Costa cantou "comigo vai tudo azul, contigo vai tudo em paz" (na canção "Baby", de Caetano Veloso). Mais de quinze anos depois, Lulu Santos também enaltece a leveza da cor – "Tudo azul, todo mundo nu / (...) Tudo bem, tudo zen, meu bem" – usando-a como antídoto para o fato de que vai "tudo sem / força e direção".

O "Azul" de Hilda Machado é melancólico, mas não fica tão difuso, busca contornos. Hilda procura dar conta de uma transitoriedade dura e de movimentos contrários que a vida toma, se atendo a certas imagens, fixando alguma beleza, compondo um poema. Os poemas dela tentam dar corpo a alguma coisa, ocupar um lugar, apesar de estímulos opostos, apesar do que nos escapa. Essa percepção ganha força quando o "Azul" de Hilda é lido em conexão com seus tantos poemas que falam das nuvens, em consonância com o título do livro.

Dando seguimento a essas articulações internas, destaco abaixo mais alguns poemas da seção denominada "Nuvens". Afinal, como pensar no azul sem pensar no céu e pensar no céu sem pensar em nuvens?

Nuvem

babado de organdi
flocos de algodão
carneirinho regredido
primeira comunhão

beleza que é o cúmulo

No poema acima (p. 47), Hilda lista símbolos de pureza e inocência e os ironiza dando uma pausa para concluir: "beleza que é o cúmulo". O verso final tem duplo sentido. "Cúmulo" pode se referir a um amontoado incoerente, a algo excessivo ou inadmissível; e cúmulo é também um tipo de nuvem de formas arredondadas, que de fato se parece com um "flocos de algodão". De novo, sonho e realidade emparelhados. A ideia de beleza expressa pelo branco (dos elementos e do ritual da primeira comunhão), tal como a nuvem, desfaz-se. Agora vejamos o poema "Teresópolis" (p. 53):

cheiro de cedro
após a sauna
nuvens no céu
nuvens na alma

Esse poema sugere um instante fugidio, impossível de se manter, em que a alma parece incorporar a transitoriedade das nuvens e ficar em sintonia com o estado das coisas (o que naturalizaria mudanças, movimentos, perdas). Passemos, então, para “Impossibilidades” (p. 55):

Viver suspensa nas nuvens
pôr nas nuvens meu amor
e nunca mais cair das nuvens

Também o poema acima traz a ideia de que ser fluido, incorpóreo, mutável – e não ser muito perceptivo, atento e “pés no chão” – traria menos dores, quedas e sofrimentos. Expressa, em suma, um desejo irreal. São poucos os dados existentes sobre a autora, mas sabendo que ela acaba optando pela morte, ao ler seus poemas é possível associá-los a tal desfecho (embora no caso de “Miscasting” essa relação seja mais evidente: “onde é que fica essa tomada / onde desliga”, dizem os versos finais). Todas as nuvens que passam e das quais caímos ao longo da vida (felicidades são instantâneos) são circundadas por um céu azul que está atrás e que, para a poeta, não parece garantir nada nem atenuar qualquer sentimento extremo. O céu é um teto, não promete nada melhor.

No seu “Azul”, Hilda menciona o “poema de Shelley”. É possível que se refira a “The Cloud”, em que o grande poeta da língua inglesa, Percy Bysshe Shelley (1792-1822), adota o ponto de vista da nuvem. Nesse poema, a nuvem aparece como metáfora dos ciclos da natureza, de dissolução e renascimento. A seguir, transcrevo apenas a última das seis estrofes, tal como traduzida por Cláudio Figueiredo (PRETOR-PINNEY, 2008, n.p.)⁴.

⁴ Vale observar que esta tradução atenta para a semântica, mas não para rima e métrica. O poema em inglês é: I am the daughter of Earth and Water, / And the nursling of the Sky; / I pass through the pores of the ocean and shores; / I change, but I cannot die. / For after the rain when with never a stain / The pavilion of Heaven is bare, / And the winds and sunbeams with their convex gleams / Build up the blue dome of air, / I silently laugh at my own cenotaph, / And out of the caverns of rain, / Like a child from the womb, like a ghost from the tomb, / I arise and unbuild it again.

Sou a filha da Terra e da Água
 E o rebento do Céu:
 Passo pelos poros do oceano e das praias;
 Eu me transformo, mas não posso morrer.
 Pois após a chuva, quando, sempre imaculada,
 A tenda do céu se mostra sem nenhum adorno,
 E os ventos e as luzes do sol com seus raios convexos
 Constroem a cúpula azul de ar,
 Eu, silenciosamente, rio do meu próprio cenotáfio,
 E de dentro das cavernas da chuva,
 Como uma criança saindo do ventre, como um fantasma da tumba,
 Eu me ergo e desmonto novamente.

Os poemas nebulosos de Hilda fazem ecoar esse verso: “Eu me transformo, mas não posso morrer”. Uma luta para ela permanente. Shelley traz no seu poema “a cúpula azul de ar”. Imagem que também remete ao céu como um teto, um tampo, um espaço delimitado. No penúltimo verso de “A nuvem”, a grande dualidade: vida e morte, “criança saindo do ventre” e “fantasma da tumba”. Em inglês, as duas partes do verso se equivalem metricamente e rimam: “Like a child from the womb, like a ghost from the tomb” (- - / - / - - / - - /), formando um alexandrino anapéstico acentuado em 3-6-9-12. No fim, a saída: como uma nuvem rarefeita, “Eu me ergo e desmonto novamente”.

No poema “Azul”, na sequência do verso “poema de Shelley”, vêm esses três versos: “jubiloso entendimento / almas velhas / pântano doce”. No prefácio de *Nuvem*, Domeneck revela que, na versão do livro registrada por Hilda, esses versos eram dois: “jubiloso entendimento de almas velhas / pântano doce”. Ele explica que optou pela versão em três versos porque foi uma alteração da própria autora posterior ao registro na Biblioteca Nacional, e enviada em um arquivo a Carlito Azevedo por volta de 2004, e que também contribuiu para essa escolha o fato de que há poemas desse arquivo que “mantiveram seu ritmo sincopado, com versos curtos” (MACHADO, 2018, p. 14-15). Caracterizam-se ainda, vale acrescentar, pelo caráter mais abstrato. É possível imaginar um paralelo entre o “jubiloso entendimento” dessas “almas velhas”, supostamente mais quietas e ternas, e o “pântano doce” do verso seguinte, associável a águas paradas. O “megatério de pelúcia” é o verso seguinte que, a partir dessa leitura, fecharia a estrofe sarcasticamente. Ousando costurar fios azuis – e como o azul é derivante, imaginamos agora os fios dessa cor, dos uniformes dos enfermos da Colônia Juliano Moreira, que Bispo do Rosário usou para fazer seu Manto Sagrado –, pode ir ao encontro dessa leitura o depoimento do poeta Ismar Tirelli Neto, que foi aluno de Hilda na Escola de Cinema

Darcy Ribeiro, onde ela também lecionava: “Hilda era especialíssima, magnetizava os malucos” (GABRIEL, 15 mar. 2018), contou Ismar. Seria ela envolvente como um bicho de pelúcia, mas um bicho desconhecido? Ele não sabia que Hilda era poeta. “Não tive acesso à poesia dela na época em que a gente dava rolê. Não era algo que ela comentava, não comigo”, ele disse. Ismar só conheceu poemas de Hilda quando, em 2009, Domeneck publicou, na revista *Modo de Usar & Co.*, alguns que Carlito Azevedo guardara. Ressalto o trecho a seguir, da matéria de Ruan de Sousa Gabriel para a revista *Época*, que parece respaldar o gosto de Hilda pela experimentação e pela energia da juventude (e não por “almas velhas”) e, por que não, pela fluida mutabilidade das nuvens:

Tirelli chamou a atenção para os comentários que leitores, alguns conhecidos de Hilda, deixaram no site da revista. Um deles escreveu: “Hilda era bastante reservada, embora apoiasse o comportamento asqueroso de parte da juventude”. “Eu era um dos jovens de comportamento asqueroso que ela apoiava, suponho”, rebateu Tirelli, bem-humorado. (15 mar. 2018)

Na poética de Hilda é sobretudo ao visível e finito que se pode recorrer. Como observa Flora Süssekind, no texto de orelha de *Nuvens*, a paisagem chega a se transformar em confidente muda: “ouviu, carro?”, “ouviu, montanha?”, “palmeira, ouviu?” (trechos do poema “O cineasta do Leblon”). Ou seja, não é com Deus que o eu lírico entabula uma conversa. O que há é, por exemplo, “Um homem no chão da minha sala” (de uma relação que acaba), nuvens (que se esvaem), coisas (que passam, enferrujam, perdemos, vão para o lixo).

Süssekind menciona também, em um breve parêntese da orelha, que os quatro “Augustos” de Ana Cristina Cesar parecem ecoar nos “Ricardos” de Hilda Machado. Cesar cita, em correspondências e diários, pessoas de nome Augusto com quem se relacionou: Luiz Augusto Garcia Pereira, seu parceiro da época de estudante; Eudoro Augusto, um dos editores da revista de artes *Malasartes*, que selecionou poemas de Cesar para o número de estreia (MORICONI, 1996, p. 25); Carlos Augusto Addor, historiador e professor da UFF, que ela namorou quando adolescente e renamorou na faculdade (p. 86); e Marcos Augusto Gonçalves, “jornalista de sucesso em São Paulo” (p. 86), que, assim como Cesar, cursou Letras na PUC-Rio e mestrado em comunicação na UFRJ. E é no famoso poema do livro *Cenas de Abril* (CESAR, 2013, p. 23), abaixo, que esse quarteto é por ela explicitado. “Quarto Augusto?! Não gostei muito” (14 mar. 2012),

escreveu Marcos Augusto em artigo, lembrando de quando leu o poema. Eles namoraram entre 1978 e 1980.

“nestas circunstâncias o beija-flor vem sempre aos milhares”

Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Lavei os sovacos e os pezinhos. Preparei o chá. Caso ele me cheirasse... Ai que enjojo me dá o açúcar do desejo.

Por sua vez, no “Azul” de Hilda Machado, além do Ricardo do céu, os demais são imperadores: Ricardo I, II e III. Será que se referem também a Ricardos que teriam feito parte da vida da autora? Seriam eles aristocratas de sangue azul? Ela é irônica ao compará-los aos reis? Só é possível imaginar. Imaginar, inclusive, “Ricardo do céu” como o início de uma oração, à semelhança de “Pai nosso que estais no céu”. Uma esperança? Ou há sarcasmo na ideia de que um Ricardo pudesse atender a súplicas?

Não é a intenção desse artigo alongar-se em questões da monarquia britânica, que requereriam outros “domínios”. Mas vale alguns pontos que podem ser interessantes. Na peça *Ricardo III*, de Shakespeare, o rei é retratado como um vilão feio e corcunda que, para conseguir assumir o trono, teria ordenado a execução de seu irmão e de seus dois sobrinhos na Torre de Londres. No entanto, Hilda diz no poema: “Ricardo III / que não quer um trono”. Estaria sugerindo que o monarca – “riso de vilão a quem falam as musas” – assumira o trono com uma intenção que não era a de exercer o reinado de uma nação? Ou seria esse um “método” equivalente ao de algum Ricardo que ela, a poeta, conheceria? Mais do que as respostas, importam, aqui, as irradiações que os versos podem provocar.

Sobre Ricardo II, penúltimo rei da casa de York, destronado e depois assassinado, Hilda diz: “York já foi tão longe com essa pena”. Nessa obra de Shakespeare, segundo o ótimo *website* Shakespeare Brasileiro, “as mulheres interpretam papéis secundários”, mas “oferecem, entretanto, uma perspectiva crítica inestimável sobre os jogos políticos fatais e frequentemente auto-consumidores que os homens jogam entre si”, embora os homens em Ricardo II ignorem esses avisos. Sem propor qualquer interpretação, avento uma relação entre esses papéis masculinos e femininos e os seguintes versos do poema “Azul”: “por quanto tempo mais encenar apenas / a dedicada serva e o péssimo senhor”. Nota-se neste último verso, um alexandrino francês, uma crítica ao papel subserviente da mulher. Ricardo I (1157-1199), por sua vez, foi um corajoso guerreiro que não deixou descendentes, e era conhecido como “Coração de Leão”, tal como diz o segundo verso da

última estrofe de “Azul”. Ainda nessa estrofe final, há o lindo verso “empada que desmancha no céu da sua boca”, um alexandrino espanhol, que lembra estes outros versos de Hilda, do poema “Miscasting”: “oh céu brilhante do exílio / que terra / que tribo / produziu o Teatrinho Troll colado à minha boca”. Em seguida, voltando ao “Azul”, há “Ah! O aço temperado dessa espada / delícia das aflitas / peixe cru”, que podem ser lidos como dois heroicos (2-6-10 e 2-6-8-10, juntando os dois últimos versos). Aludiria ironicamente ao “homem no chão da minha sala”? Numa associação mais reles e chã, pensando no eu lírico como uma das citadas “aflitas”, esses versos ecoam o ditado popular “quem tem pressa come cru”.

A obra de Hilda Machado repercute de formas ilimitadas. Mas não há, nos seus versos, promessa de eternidade celestial que abrande o aqui e agora. E isso é reiterado pelas imagens precisas e improváveis – de quem domina uma poética cinematográfica e textual – que a poeta escolhe para construir e colorir o seu “Azul”.

Referências bibliográficas

A HISTORY of art in three colours: blue. Direção: Matt Hill. Narração: James Fox. Londres: BBC Four, 2012 (59 min.). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=5OTngEHvq8Q&t=2486s>. Acesso em: 20 set. 2022.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CAMPOS, Renato Carneiro. *Carlos Pena Filho – o poeta da cor*. Recife: Imprensa Universitária, 1967.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*: Ana C. Org. Heloísa Buarque de Hollanda; Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: HB, 2016.

DOMENECK, Ricardo. Dos percursos para escalar aquela atriz – Dez anos sem Hilda Machado e o esforço para fazê-la chegar às prateleiras. *Suplemento Pernambuco*, Recife, nº 139, p. 20-21, set. 2017. Disponível em: <www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_139_web.pdf>. Acesso em: 20 set. 2022.

DOMENECK, Ricardo. Hilda Machado – série Sintonia de nossa sincronia. *Modo de Usar & Co*, 3 jan. 2015. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/04/hilda-machado-1952-2007.html>>. Acesso em: 20 set. 2022.

DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980-1420*. Lisboa: Estampa, 1993.

FARIA, Ana Maria T.; BRITTO, Paulo H. Hilda Machado e a poesia em movimentos nublados. *Gragoatá*, v. 27, n. 57, p. 214-237, 20 jan. 2022. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/51267>>. Acesso em: 20 set. 2022.

GABRIEL, Ruan de Souza. Hilda Machado, uma poeta fora do lugar. *Revista Época*, 15 mar. 2018. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/hilda-machado-uma-poeta-fora-do-lugar.html#:~:text=Hilda%20Machado%20nasceu%20em%207,pela%20ditadura%20militar%20em%201978>>. Acesso em: 20 set. 2022.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Memórias que viram histórias – O quarto Augusto. *Folha de São Paulo*, Ilustríssima, 4 mar. 2012. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/29137-o-quarto-augusto.shtml>. Acesso em: 20 set. 2022.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Tradução: Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990 [1954].

MACHADO, Hilda. *Nuvens*. São Paulo: Editora 34, 2018.

MACHADO, Hilda. In: *Inimigo Rumor* 16, p. 115-116. Rio de Janeiro: 7 Letras e Cosac & Naify, 2004.

MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar*. Coleção Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará e Rio Arte, 1996.

OTAVIANO, Francisco. Ilusões da vida. In GONÇALVES, Magaly Trindade; SILVA, Zina Bellodi; AQUINO, Zélia Thomaz (org.). *Antologia de antologias: 101 poetas brasileiros revisitados*. São Paulo: Editora Musa, 1995.

PASTOUREAU, Michel; DIMONNET, Dominique. *Le petit livre des couleurs*. Paris: Seuil, 2006.

PASTOUREAU, Michel. *Azul – História de uma cor*. Tradução: Anabela Carvalho Caldeira e José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

PENA FILHO, Carlos & COUTINHO, Edilberto (org.). *O livro de Carlos: Carlos Pena Filho - poesia e vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

PRETOR-PINNEY, GAVIN. *Guia do observador de nuvens*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

SHAKESPEARE brasileiro (website). Sinopse da primeira tetralogia: Henrique VI, partes 1, 2 e 3 e Ricardo III. Disponível em: <<https://shakespearebrasileiro.org/sinopse-da-primeira-tetralogia-henrique-vi-partes-1-2-e-3-e-ricardo-iii/>>. Acesso em: 20 set. 2022.

VASARI, Giorgio. *Vida de Michelangelo Buonarroti*. Tradução e introdução: Luiz Marques. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

VERÍSSIMO, Erico. *Um certo Henrique Bertaso* [...]. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Recebido em 28/09/2022

Aceito em 06/07/2023

ⁱ **Maria Cecília Touriño Brandi** é doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, com bolsa da Capes, realiza uma pesquisa multidimensional sobre as cores e como elas nos afetam (inclusive na música e na literatura). É mestre em Estudos da Linguagem, com ênfase em tradução de poesia, também pela PUC-Rio. Tem dois livros de poesia: *Atacama* (2012, 7 Letras) e *A esponja dos ossos* (2018, 7 Letras). Tem poemas em antologias e revistas estrangeiras, como a *Crítica* (Universidad Autónoma de Puebla, México). Traduziu, entre outros, *Percurso livre médio*, de Ben Lerner (Jaboticaba); *Rastejando até Belém*, de Joan Didion (Todavia) e *República surda*, de Ilya Kaminsky (Cia. das Letras). **E-mail:** cicabrandi@gmail.com

ⁱⁱ **Paulo Henriques Britto** nasceu no Rio de Janeiro em 1951. É tradutor e professor de tradução, literatura e criação literária da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), atuando na graduação e na pós-graduação. Publicou sete livros de poesia e dois de contos, e também estudos monográficos sobre canção popular, poesia brasileira e tradução literária, além de cerca de quarenta artigos acadêmicos. Traduziu mais de 120 livros, em sua maioria de ficção, mas também de poesia, e ganhou diversos prêmios literários. **E-mail:** phbritto@gmail.com

AS QUASE RAZÕES DO SENTIDO

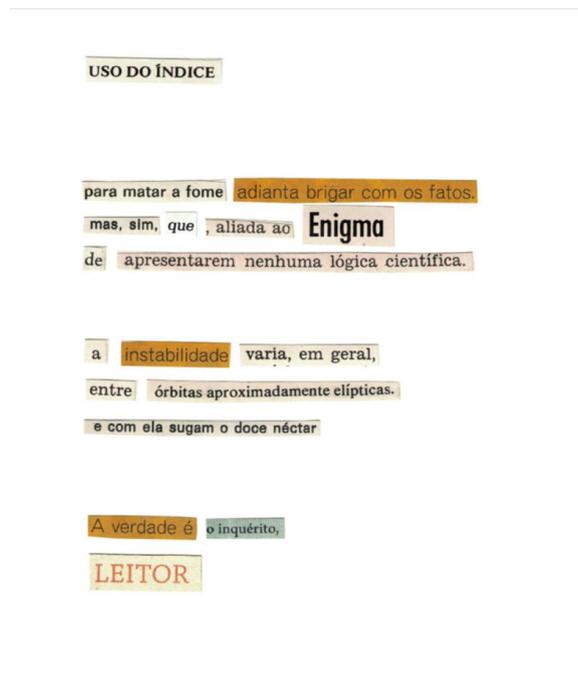
[THE ALMOST REASONS OF MEANING]

RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRAⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-6497-6465>

Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, MG, Brasil

Li todos os livros de poesia escritos pela Mariana Lage, gostei bastante de alguns, tenho poemas preferidos espalhados por todos e me divirto muito com o “Truques, catástrofes e tropeços”, um jogo de palavras com comandos e lembretes composto por 54 frases curtas e cortantes. Ele fica em cima da mesa de centro da minha sala e não são raras as vezes em que passando por lá decido tirar a minha “sorte”. A de hoje foi: “Abdicar o abandono”, a qual interpretei como a ação de renunciar voluntariamente ao ato de desistir, ou seja, uma contradição. Porém, uma contradição que ao invés de me paralisar, transformou-se em um impulso de análise do seu último livro *Enquanto as folhas tremem soltas no ar*. Isso porque é o único de seus livros que me incomoda profundamente. Li e reli seus “poemas”, com aspas, sem conseguir me livrar da confusa sensação de desafio que eles me colocam. Um desafio com a mesma estrutura dos problemas com os quais lido cotidianamente na filosofia. Entretanto, seu conteúdo é contra-filosófico, ilógico, capaz de arrepiar até os últimos pelos da espinha de quem, compulsivamente, busca entender o mundo que nos cerca. Esses quase-poemas, ou quem-sabe-poemas, “[...] brincam com a linguagem e fazem troça com a expectativa por produção de sentido”, nas palavras da própria Mariana na dedicatória que me fez. Já no primeiro poema do livro a dedicatória se torna clara:



Como ler poemas sem sentido? Como escrever sobre poemas sem sentido? Como se furta a buscar neles possíveis “sentidos ocultos”? Qual a real importância do sentido na obra? Essas foram as primeiras questões que transformaram esse pequeno livro em uma espécie de enigma para uma mente por demais cartesiana. O subtítulo irônico – “Poemas” sem ruído – provoca a leitura, pois o ruído é o próprio conteúdo do livro. Afinal, ele é feito de distúrbios em série que compõem os poemas e provocam a deformação das informações que poderíamos desejar que fossem transmitidas. O livro, ao final, atinge uma espécie de quase-limite da possibilidade de compreensão da linguagem. Ou seja, a expectativa de sentido é constantemente renovada e reiteradamente frustrada. Frustrada pela correlação entre as palavras que se seguem umas às outras e pelo desapego com a concordância e a gramática, gerado pela construção visual de cada frase ou palavra por meio de colagens. Dessa forma, Mariana torna a escrita deste texto um desafio, pois como escrever sobre o que talvez, quem sabe, tenha sido dito?

As colagens lembram aquelas cartas anônimas muito comuns em filmes hollywoodianos mais antigos, em que a união de palavras recortadas de jornais e revistas era utilizada como artifício contra o rastreamento da autoria (seria essa sua intenção?). No entanto, a carta dos filmes tem objetivos claros, contém mensagens, muitas vezes diretas, pouco codificadas. Já os “poemas” sem ruído possuem codificações bastante elaboradas. Exigem de quem lê paciência, e exigem serem lidos e vistos ao mesmo tempo, pois são poemas visuais. Ou seja, são duplamente codificados. Mariana parece conduzir um

passeio pelo desenrolar do texto, exigindo de quem lê a abdicação do sentido, deixando bem claro o propósito de seu livro. O problema já está colocado na epígrafe. Durante o percurso ela passa pelo jogo com as palavras e as imagens, até desembocar no abuso da aliteração como procedimento, o qual resulta em poemas compostos, quase que completamente, pela repetição da mesma sílaba em diferentes formatos visuais. Essa repetição de sílabas, “roubadas” de diferentes pessoas, reafirma o embaralhamento da autoria.



Esses quase-poemas são construídos por meio de duas formas de imagem: o texto/imagem e o desenho. O texto/imagem é criado pela colagem de palavras recortadas de textos já escritos, em uma espécie bem particular de escrever sem escrever. Ela estabelece uma forma de quase-escrita, visto que não compõe suas palavras ou expressões, mas sim as seleciona devido ao modo como aparecem, ou seja, o design da impressão do texto de origem importa, assim como a forma de construção das frases selecionadas. Cada palavra, frase ou expressão tem um formato, um tamanho, uma pontuação que é conjugada com as demais que compõem o “poema” final.

Olhar a página e prestar atenção no desenho que a escrita perfaz cria uma outra relação de sentido para o livro. Pensando bem, este é mesmo um livro de “poesias”? Ou é um livro de artista, um livro de desenhos que, por um acaso, são palavras e, por isso, possuem sentido para quem as sabe decodificar. Ou seja, seu sentido pode ser fortuito, quiçá, dispensável, visto que o importante é o desenho. Por outro lado, as palavras sozinhas, ou soltas, possuem um quase-sentido, pois ele é determinado pelo contexto, ou

seja, pela frase em que figura. No entanto, as frases dos quase-poemas não determinam o sentido, muito pelo contrário, elas multiplicam as possibilidades de leitura. Mariana Lage brinca com as frases, brinca com as finalizações e brinca com as relações entre os desenhos e os textos/imagens, abrindo mais um escopo de leitura. Os desenhos não são ilustrações do texto, mas partes independentes dele, compõem a ausência de sentido, assim como compõem os “poemas”. É uma escrita com diferentes linguagens que produz um só texto.

Não são poucas as obras de arte, principalmente as modernas, que frustram a expectativa de sentido. Afinal, “*They all say the same thing of life and living*”¹ (LAGE, 2020, p. 44). O surrealismo e a abstração são os exemplos mais comuns. O que distingue um livro ou um poema? O que é mais necessário, a forma ou o conteúdo? Questões como essas foram feitas e refeitas durante mais de um século e respondidas das mais diversas maneiras. Como não posso me furtar à tentativa, mesmo que frustrada, de criar sentido, me arvorei a estabelecer comparações e a dizer que a linguagem utilizada por Mariana é quase-surrealista. Quase, pois suas questões não são as mesmas, nem seu método ou sua solução visual, o que é o mesmo é o jogo com o sentido. Um jogo que faz da leitura um processo constante de autoengano interpretativo. Desejamos arduamente respostas, elas são reconfortantes. Acalmam a ansiedade das mentes, dão sensação de felicidade. Afinal, como Mariana mesmo adverte: “O mais simples/*forgetting yourself*²/simplesmente/com o que sabe” (LAGE, 2020, p. 22). O quase-surrealismo do livro é, na verdade, uma aproximação equivocada, no sentido de que é necessário deixar existirem os equívocos para que as particularidades dos elementos da relação sejam preservadas.

Ao final do processo de análise, o resultado, no meu caso, foi uma gargalhada quase sonora. Ri de mim mesma, da minha obstinação na busca do sentido. Ri de minha subserviência à racionalidade que organiza o discurso científico. Ri, também, da contradição em que coloquei minha mente, pois tenho prazer com a abdicação do abandono, apesar de ele contrariar os ímpetus mais vorazes da minha mente. Esse prazer abriu todo um universo para que ela trabalhasse neste texto. A frase cortante que tirei na “sorte” acabou por se transformar no sentido de minha análise. Renuncio a desistir de experienciar os poemas e renuncio a desistir de falar sobre eles.

¹ Todos dizem a mesma coisa sobre a vida e o viver.

² Esquecendo de si mesmo.

Como disse Drummond, o “Amor foge a dicionários. E a regulamentos vários”. Será que este não é também o destino desses “poemas”? Livrar-nos dos regulamentos e dos engessamentos do pensamento? Afinal, há razões para o sentido? Ou ele é apenas um hábito que vestimos cotidianamente? Na realidade, talvez esse possa ser um problema, mas como diz um dos “poemas”: “*you must change your life*”³ (LAGE, 2020, p. 69).

Referências bibliográficas

LAGE, Mariana. *Enquanto as folhas tremem soltas no ar: “poemas” sem ruído*. Belo Horizonte: Ed. Do autor, 2020.

Recebido em 20/01/2022

Aceito em 17/11/2022

ⁱ **Rachel Cecília de Oliveira** é professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG e do Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG. Participou da diretoria da Associação Brasileira de Estética – ABRE – por dois mandatos e foi professora visitante na Université Paris I – Pantheon-Sorbonne. Atualmente é editora chefe da Revista Pós do PPGArtes UFMG e líder do grupo Experiências Descoloniais. Trabalha a pluralidade da arte contemporânea nas interseções entre filosofia, teoria, história e crítica das artes. Além disso, atua como crítica e curadora. **E-mail:** rachel.cecilia.oliveira@gmail.com

³ Você deve mudar a sua vida.

Terceira Margem

3ª MARGEM CULTURAL

OUTRAS MARGENS

PHILOSOPHISCHES

[PHILOSOPHICAL]

RAINER GUGGENBERGERⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-0543-2606>

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Zusammenfassung: Der vorliegende Text ist eine unveröffentlichte Abteilung des Aphorismenzyklus *Gedankenschauer – Schauergedanken*, in der Gedanken über Wesen und Grundlagen der Philosophie zum Ausdruck gebracht werden. Die Einteilung in Paragraphen soll der leichteren Orientierung des Lesers dienen. Passagen der Weltliteratur, die den einen oder anderen Aphorismus angeregt haben (mögen), sind angeführt.

Schlagwörter: Aphorismus; Gedanken; Philosophie

Abstract: The present text is a section of the cycle of aphorisms *Gedankenschauer – Schauergedanken* (*Shower of thoughts – thoughts of shiver*). It deals with thoughts on the nature and the basics of philosophy. The division in paragraphs has been made in order to facilitate the orientation of the reader. Passages of the world literature which (might) have served as *stimuli* for some of the aphorisms are indicated.

Keywords: aphorism; thoughts; philosophy

Abteilung: Philosophisches – Gedanken über Gedanken

- § 1 Sprache reicht nicht hin, um unser Nichtwissen zu begreifen und unserer Unwissenheit Ausdruck zu verschaffen.
- § 2 Wir dürfen keine Angst mehr vor den Worten haben. Es gehört alles gesagt, was gesagt gehört.
- § 3 Sprache ist Leben. Denn wenn man dem Tod nahe, zu Tode erschöpft ist, schwindet das Bedürfnis nach ihr. Die Sprache ist Wille, das Schweigen Erlösung.
- § 4 Aphorismen sollen anstößig sein: Anstoß zum Denken.
- § 5 Was ich bin, kann ich nicht sagen, noch auch vermögen es mir die anderen mitzuteilen. Dem anderen bin ich zu fremd, mir selbst zu vertraut, als dass ich mein Wesen erfahren könnte, falls ich denn überhaupt eines besitze. Vielleicht bin ich nicht mehr als ein Mosaik von Momenten, das zusammengesetzt kein Bild, sondern ein Delisches Problem birgt, das selbst eine Analyse aller Momente nicht zu lösen versteht: das sich jeder Lösung entzieht, das wesentlich nichtlöslich ist.
- § 6 Beende die Gewalt gegen dich selbst: Zwing dich nicht mehr zu einem Weg, um einer vorgeblichen Identität, deiner scheinbaren Identität, gerecht zu werden. Löse dich und sei gelöst. Besiege so auch deine Gewalt gegen andere.
- § 7 *Glück* ist eine bloße Projektion des Menschen, von der er nicht einmal ansatzweise weiß, was sie überhaupt bedeutet oder bedeuten soll.
- § 8 Dass alle Menschen irren, ist so gewiss, wie dass alle Menschen sterblich sind. Oder kennt irgendwer auch nur einen Menschen, der nie irrte? Ausgenommen jenen, der bei der Geburt starb.
- § 9 Die altgriechische Literatur ist jene, in der sich die europäische Welt – ihrem irrenden und herumirrenden Selbstverständnis nach – am adäquatesten und urtümlichsten spiegelt. Sie ist das Fundament der abendländischen Irrtümer und alle okzidentale Philosophie vielleicht nur der Appendix der Antike.
- § 10 Was im Geistesleben des sogenannten Abendlands auf Aristoteles einerseits und den jüdisch-christlich-islamischen Glaubensstuhwabo

andererseits folgte, war und ist Reprise des Gleichen in unterschiedlichen Kleidern, je nach dem Geschmack und der Mode der Zeit.

- § 11 Die Literatur- und Philosophiegeschichte konstituiert sich aus einem illustren Kabinett von Fabeln, Unwahrheiten und Nonsens. Dennoch prägt sie unsere Gedankenwelt. Unser Geist ist immer schon unweigerlich und unheilbar durch sie kontaminiert.
- § 12 Literatur und Philosophie ist immer ein Gespräch. Ein Narr, der meint, er müsse nur suchen alle Literatur zu kennen, um alles zu kennen oder gar alles zu wissen. Die Literatur ist ein kleiner Teil des Gesprächs in der Welt. Das Gesamtgespräch konstituiert sich überdies aus mündlichen Konversationen jeder Art, besonders aus dem gewöhnlichen Alltagstratsch, aus Gestik u.v.a. Wenn man die Literatur kennt, *kennt* man nichts Anderes als Ausdrücke, Meinungen, Anschauungen und Perspektiven. Über die Welt an sich aber *wissen* wir dadurch nichts. Wir kennen nur Teile von bzw. Perspektiven und Vorkommnisse in ihr.
- § 13 Literatur, das ist das buchstabenlastige Lernen und sich Erfreuen an jenem, das geschaffen wurde und die Zeit bis es zu uns gelangt ist, überdauert hat.
- § 14 Philosophie ohne Philologie ist potenzierte Spekulation und Philologie ohne Philosophie unzulänglicher Wörterreigen.
- § 15 Philosophieren heißt zu versuchen, die Welt mit jedem Tag besser, anders oder zumindest aus anderen Perspektiven zu verstehen und sie interpretieren zu lernen.
- § 16 Ist alles Verstehen nicht Übersetzung von unverständlicher Sprache in eine verständliche?
- § 17 Philosophie ist das methodisch antwortende Argumentieren eines Hinterfragenden, das auf eine Letztbegründung oder eigentliche Erschließung eines Sachverhalts drängt.
- § 18 Lieber gut (zurück)gefragt als schlecht geantwortet.
- § 19 Beschränkte sich die gesamte Sekundärliteratur darauf, ausschließlich jenes zu sagen, das sie selbst erschlossen hat oder mit Sicherheit weiß, und also nicht auf ihrer bloßen Vermutung beruht, so schrumpfte ihr papierener Himalaya zur Größe eines Eseldungs zusammen. Würde sich bloß nicht jeder in wilder

Manier zu Dingen äußern, von denen er in Wahrheit keine oder wenig Ahnung hat – mich eingeschlossen.

- § 20 Der akademische Philosophiebetrieb ist genau das Richtige für jene, die nicht selbst denken können oder wollen, weil sie dort nicht nur auf Gedanken und Überlegungen anderer (originärer Denker) zurückgreifen dürfen, sondern sogar müssen. Je mehr Literatur konsultiert und in der Bibliographie angeführt wird, desto imposanter der erste Eindruck von der Qualität des philosophischen Werks. Ist dies aber nicht mitunter eher ein Armutszeugnis, denn ein Wissensnachweis? Reicht einem gediegenen Denker nicht weit weniger zur fruchtbaren Inspiration? Der akademische Betrieb reproduziert sich selbst in und mittels der konfirmierenden Wiederholung seiner Ausführungen und Kritiken.
- § 21 Die Arbeit der akademischen Philosophen besteht eher darin, ein Problem aufzuwerfen und zu behandeln, das es bis dahin noch gar nicht gegeben hat oder das im institutionellen Diskurs bereits breitgetreten wurde, als darin, ein vorhandenes oder gar drückend aktuelles Problem zu lösen.
- § 22 Erst der Philosoph hat das Problem als Problem in die Welt gebracht. Vorher gab es nur konkrete Konflikte im Alltag und nicht solche in einer abstrakten Situation, die gerade nicht vorliegt oder gar nie vorliegen wird. In der Philosophie beschäftigt er sich oft nicht mit den Problemen der Welt, sondern in Wahrheit mit seinen eigenen – mit erdachten.
- § 23 Wenn wir uns erinnern, manipulieren wir die Vergangenheit. Unsere gegenwärtigen Intentionen verunstalten unsere einstigen Gedanken, die sich auf eine Wirklichkeit bezieht haben mochten. Unsere Gedanken manipulieren beim Erinnern unsere Gedanken und verändern in der Vorstellung tatsächlich Erlebtes und die wahren Ereignisse von früher.
- § 24 Wir leben in einem uneinholbaren Gedankenkreis. Wir stehen mit unserem Denken nie an einem Anfang oder Ende. Wir drehen uns in und um unsere eigene Welt.
- § 25 Des Denkers Denkmal ist das Bedenken seines bedachten Denkens.

- § 26 Der Geistesblitz lenkt kraft des Geistes alles.¹ Zeus ist der Geist und der Blitz sein Medium.
- § 27 Der Mensch ist immer schon Poet und Interpret. Das Leben bleibt seine Interpretation. Was der Mensch erkennt, ist seine Dichtung. Es liegt in seinem Wesen zu erkennen. Er hört nie auf zu dichten.
- § 28 Der hermeneutische Schlüssel, den jeder von uns jederzeit mit sich herumträgt, und auch das Gut, dass der Weise, einem griechischen Sprichwort nach, immer mit sich trägt², ist seine Erziehung und die Weise seiner Sozialisation in die menschliche Gemeinschaft und ihr Denken.
- § 29 Kultur und Natur lässt sich bezüglich des Menschen nicht trennen, da das Denken des Menschen immer schon auf kulturellem Boden steht, kulturell geprägt und verankert ist. Wir leben, denken und fühlen in einem kulturellen Kontext und unsere kulturellen Vorurteile können wir nie um- und hintergehen, sondern beziehen sie immer schon in unser Denken und Handeln mit ein. Die Kultur leitet und bestimmt mehr uns als wir sie.
- § 30 Intellekt ist dasjenige, das dazwischen liest. Dasjenige, das nicht bloß die Zeilen, also die Sinneseindrücke wahrnimmt, sondern zwischen ihnen die Implikationen und Anwendungen heraussammelt.
- § 31 Das *asylum ignorantiae* ist teleologisch behaftet, wenn es behauptet, "man könne nie wissen, wozu etwas *gut* sei." Der Mensch könne nicht wissen, was wirklich gut für ihn sei. Letztendlich wisse niemand, ob es überhaupt gut sei nach dem Guten zu streben und ob so etwas wie das Gute überhaupt existiere. Es gebe vielleicht nur eines, das der Mensch wissen kann und dies sei das eleatische Prinzip des "es ist".³ Darüber hinaus scheine jeder nur zu Wahrscheinlichkeitsaussagen befähigt.
- § 32 Hypothesen sind nicht ungefährlich. Ein rigides "was wäre wenn" Prinzip verunmöglichte nicht nur ein bestimmtes, sondern jedes Leben. Der

¹ Ἀπάνευθε πόνουιο νόου φρενὶ πάντα κραδαίνει. (DK 21 B 25 (Xenophanes) in: DIELS, H.; KRANZ, W. (ed.). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Erster Band. Fünfte Auflage. Berlin, 1934)

² Ὁ σοφὸς ἐν αὐτῷ περιφέρει τὴν οὐσίαν. (Menander Mon. 404 in: MENANDRI *Fragmenta*. In: ARISTOPHANIS. *Comoediae et deperditarum fragmenta, accedunt MENANDRI et PHILEMONIS fragmenta auctiora et emendatiora*. Parisiis, MDCCCLXXXIV, p. 97).

³ Ὅπως ἔστιν τε καὶ ὡς οὐκ ἔστι μὴ εἶναι. (DK 28 B 2 (Parmenides) in: DIELS, H.; KRANZ, W. (ed.). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Erster Band. Fünfte Auflage. Berlin, 1934).

Kategorische Imperativ so verstanden, wäre eine menschenfeindliche Methode. "Was wäre wenn" alle in die Dritte Welt flögen, um zu helfen? Die arme Umwelt! All das Kerosin! "Was wäre wenn" alle Bauern wären? Jeder hätte nur wenige Quadratmeter zu bewirtschaften und könnte nicht überleben, weil kein Handel getrieben würde und kein Austausch stattfände! Die totale Gleichheit würde ein Überleben verunmöglichen.

- § 33 Man sollte aufhören können. Irgendwann muss man mit einer Tätigkeit aufhören. Sei es mit dem Weiterfragen oder etwas anderem. Dies ist eine praktische Weisheit, ohne die man schwer weiterleben könnte. Man denke sich nur jemanden, der sich immer wieder versicherte, ob der Kühlschrank tatsächlich geschlossen sei und kaum verlasse er die Küche, ginge er wieder hinein, weil er sich nie sicher wäre. Man muss sich selber trauen. Dies gilt auch hinsichtlich des Fragens. Man muss seinen eigenen Fragen und vielleicht auch seinen Antworten vertrauen und sie nicht ewig hinterfragen. Das gebietet nicht nur die Pragmatik, sondern wohl auch eine geglückte Lebensführung.
- § 34 Nihilismus ist keine Weltanschauung, sondern ontologisches, aus der logischen Struktur des Daseins resultierendes Faktum. Wenn alles ist, das ist, und nicht Nichts ist, das nicht ist, dann hat alles keinen Sinn.
- § 35 Das Sein macht nur Sinn, wenn das nicht-Sein existiert. Das Lebendigsein macht nur Sinn, da es das nicht-Lebendigsein gibt, das dem Lebendigsein erst seinen Wert verleiht.
- § 36 Es ist seltsam, dass Sartres Kondukt so viele Menschen gefolgt sind. Ein Nihilist hätte wohl kein Interesse daran gehabt, einem Leichnam zu folgen. Denn der Tod ist nicht wie der Schlaf, weil man aus dem Schlaf erwachen kann. Würde man hingegen vom oder aus dem Tod erwachen, so wäre es kein Tod gewesen.
- § 37 Das All ist wie ein Hamster in seinem eigenen Schwungrad – in sich selbst. Es ist durchaus möglich, dass einiges oder alles in der Unendlichkeit genauso wiederkehrt wie es war beziehungsweise ist.
- § 38 Es kann nicht nur nichts aus Nichts entstehen, sondern auch nichts aus Nichts werden. Das heißt, gäbe es ein Nichts, was eine *contradictio in adiecto*

- wäre, so könnte die Welt in Nichts verschwinden. Da es kein Nichts geben kann, muss die Welt immer sein.
- § 39 Angst, Zorn und Lust sind allzuoft schlechte Ratgeber. Die Triebe lieben das Irrationale.
- § 40 Kausalität ist ein hypothetisches Konstrukt.
- § 41 Jeder ist wahnsinnig und entkommt seinem Wahn gar nie – und wenn dann nur um Haaresbreite.
- § 42 Der Kontrast ergänzt das Kontrastierte, wie die Antithese die These, und die Kritik die Behauptung.
- § 43 Manche kommen nicht weiter als bis zur letzten Seite.
- § 44 Erleben ist anderes als Denken.
- § 45 Befreie dich von der Bürde deiner Vergangenheit. Schreite unbeschwert durch die Gegenwart.
- § 46 Wenn sich die antiken Philosophen denn tatsächlich darin einig sind, dass das Staunen der Anfang von Philosophie und Wissenschaft sei, so blieben als nicht minder essentielle Grundhaltungen Neugier und Fleiß hinzuzusetzen.
- § 47 Würden sich alle an meinem Vorbild orientieren: das wäre die schlechteste aller möglichen Welten.
- § 48 Die Kunst ist herauszufinden, ob die Menschen wollen, dass ihnen geholfen wird; und erst dann wie und womit ihnen geholfen werden kann.
- § 49 Nicht der andere mir, sondern ich habe ihm zu danken für meine Hilfe, da er mich durch sein Glück glücklich macht.
- § 50 Helfen ist der Sprung in die höchste Lust. Je selbstloser das Helfen scheint, desto mehr macht es das Selbst des Individuums glücklich, desto heftiger befriedigt es sich selbst.
- § 51 Zum Glücklichsein sind wir letzten Endes stets auf uns selbst angewiesen. Das Glück können wir nicht draußen finden – nur die kurze Lust. Drinnen liegt das Glück und harrt seiner immer wieder zu verwirklichenden Bergung.
- § 52 Man wartet sein Leben lang auf andere und kommt selten zu sich selbst.
- § 53 Ich will niemandem entgegnen, sondern dem anderen begegnen. Am wertvollsten im Leben sind die Begegnungen.

- § 54 Wenn dir etwas zuwider ist und du es dir nicht vorstellen kannst, beachte stets die Veränderungsvorgänge anhand der Vergangenheit als Schablone. Wie unvorstellbar ein Land voller Asylanten sein mag, so unvorstellbar war beispielsweise noch die Emanzipation und Gleichberechtigung der Frauen für Fichte im 18. und 19. Jahrhundert. Genauso wenig die Welt beziehungsweise die Gesellschaft dadurch schlechter wurde, wird sie es durch den Zuzug jetzt noch Fremder in ein Gedankenkonstrukt, das wir Heimat heißen.
- § 55 Der Mensch ist nicht besser als ein Tier, sondern bloß anders. Der Mensch ist besonders, aber er hat keinen höheren Besonderheitsgrad als jedes andere Wesen.
- § 56 Eigentlich ist nicht die Zeit an sich der beste Arzt, sondern – im Verbund mit den autoregenerativen Fähigkeiten der Organismen – insbesondere das Vergessen, in dem die Zeit erst eigentlich sich selbst und ihre Wirkung entfalten kann. Erst dann darf man sagen: “Die Zeit heilt alle Wunden.” Vielleicht könnte man ohne das Vergessen gar nicht von Zeit im menschlichen Sinne sprechen. Erst das Vergessen bringt die Bewegung in die mentale Welt. Erst dadurch generiert es die verschiedenen *nunc stantes*, die verschiedenen Jetztpunkte.
- § 57 Definitionen haben die paradoxe Eigenheit, mehr Unbestimmtes (insbesondere in Hinblick auf Aspekte und Perspektiven, die nicht hinterfragt werden) an sich zu haben als Bestimmtes. Sie schaffen mehr Unbestimmtheiten, als dass sie Unbestimmtes bestimmten.
- § 58 Die Erwachsenen sind *puncto* auf etwas Beharren und Recht haben Wollen wie die Kinder, nur dass sie sich an das Wichtige schlechter erinnern und das Unwichtige und das ihr eigenes Glück Behindernde kaum vergessen.
- § 59 Der menschliche Verstand hinkt meist hinterdrein, denkt lieber und öfter nach als vor.
- § 60 Das Leben ist ein Risiko, bei dem man alles verlieren kann. Lässt man sich jedoch nicht darauf ein, hat man von vornherein verloren. So wie Liebe jenes Spiel ist, wo es alles zu gewinnen gibt. (Pessimisten würden sagen: und dann vor allem auch alles zu verlieren.)
- § 61 Von einer Liebe, die nie eine Herausforderung gemeinsam bewältigen musste, kann man nicht wissen, ob sie wahre Liebe ist.

- § 62 Die Liebe ist Täuschung, aber auch Wahrheit. Vielleicht liegt in allem auf Erden Täuschung und Wahrheit. Vielleicht kann das eine nicht ohne das andere sein. Nicht nur der Begrifflichkeit nach, sondern als im Einen und Selben instanziiert.
- § 63 Für die Rezeption von Lyrik braucht man Zeit und Ruhe – deswegen wird sie heute kaum mehr rezipiert.
- § 64 Uns Modernen reicht es nicht zu streben, bloß dahinzuleben, und die Zeit zu genießen. Auch nicht, wenn wir es von den äußeren Bedingungen her könnten. Nein! Wir wollen schaffen, Ziele und Perfektion jenseits der Subsistenz erreichen; gut dastehen vor sich und den anderen.
- § 65 Die Bedürfnisse und Sehnsüchte werden dem Menschen je vom sozialzeitlichen Ort vorgegeben, an dem er sich befindet: was jemand für Reichtümer braucht, um seine Bedürfnisse zu befriedigen – aus Eigennutz oder zum vorgeblichen Wohl einer Gruppe –, die Bedürfnisse selbst und die Ziele als solche sind eher soziale denn natürliche Vorgaben.
- § 66 Wir tragen gleichsam am Körper ein Vorurteilskorsett, das immer neu geschnürt wird. Desöfteren bleibt die emotionale (Erst)Aufladung, Konnotation und Assoziation von Wörtern, Begriffen, Wortfeldern, Menschen und Handlungen erhalten und revidiert sich nicht synchron mit den rationalen Einsichten, die unsere Vorurteile modifizieren sollten.
- § 67 Es gibt ein gewisses Quantum an Schmerz, eine außergewöhnliche Intensität und Extension, wo der Schmerz schließlich aufhört weh zu tun. Aber wehe dem, der sich an Schmerzen gewöhnt hat. Denn sind sie einmal alle weg, hinterlassen sie eine schier unerträgliche Leere.
- § 68 Stark und gut gelitten, ist halb gewonnen. Lieber durch ein einmaliges heftiges Leiden neuen Gedanken und Gefühlen Platz machen und die schlechten vergangenen vergangen sein lassen.
- § 69 *Sinn* ist nur einer graduellen Einschätzung geschuldet. Manche hinterfragen nicht und nehmen bereits etwas als *Sinn*, und somit als etwas ihr Leben, Verhalten und Agieren Rechtfertigendes, was für andere kein *Sinn* wäre. Andere finden den *Sinn* erst auf einer anderen Stufe, nach vielen die

unmittelbaren Gefühle zur Ader lassenden Abstraktionen. Andere finden nie einen *Sinn*. *Sinn* ist nichts Anderes als ein Gefühl.

- § 70 Aller Pessimismus ist vor Allem der Ausdruck der Schmerzsensibilität des jeweiligen Individuums, beeinflusst durch Erziehung und Gewohnheit.
- § 71 Der Mensch ist nicht frei alles zu tun. Er ist aber frei, diese Unfreiheit zu akzeptieren. Tut er es, so nennt man dies Weisheit.
- § 72 Viele Menschen sind schlecht und die, die es nicht sind, sind es vielleicht nur nicht, weil ihnen die Gelegenheit dazu fehlt.
- § 73 Wenn etwas allgemein bekannt und anerkannt wird, verliert es seine Fragwürdigkeit und dadurch die Möglichkeit, einen darin enthaltenen Irrtum zu erkennen.
- § 74 Enttäuschungen resultieren aus persönlichen Erwartungshaltungen.
- § 75 Das Leben ist ein Gehen, selbst wo wir stehen.
- § 76 Das Leben ist zu kurz, um erwachsen zu werden. Es ist zu kurz, um sich zu sorgen. Akzeptiere, dass das Leben bis jetzt so war, wie es war, und freue dich, noch am Leben zu sein. Was dich stört, das ändere. Lass dir durch kein Geschehnis suggerieren, es hätte jetzt weniger Sinn zu leben als früher oder in Zukunft. Vieles um dich stirbt vor dir, viel mehr davon aber erst nach dir. Nütze deine Zeit, das heißt mache dir keine Sorgen, und trauere nicht um Dinge, die du nicht ändern kannst.
- § 77 Nörgle und raunze nicht, sondern überlege dir, was dich wirklich jeweils genau an einer Situation oder einem Umstand stört und warum es dies tut, ob es einen logischen Grund dafür gibt und ob es eine Möglichkeit gibt bzw. es in deiner und dir Gleichgesinnter Macht liegt, dies zu ändern! Danach gehe zielstrebig daran, das gefundene Störende zu beheben. Vielleicht indem du andere suchst, die das gleiche stört, die von gleichen Störfaktoren betroffen sind. Du kannst versuchen die Leute darauf aufmerksam machen, dass das, was dich stört, rational gesehen etwas Störendes ist und geändert werden sollte.
- § 78 Es ist ungebührlich, sich über Notwendiges zu betrüben: über Dinge deren Änderung nicht in unserer Macht liegt. Liegt die Änderung aber in unserer Macht, so bedenke, ob die Änderung wirklich etwas zum Besseren ändern würde

oder ob der Änderungswunsch nicht etwa auf einem bloß mentalen oder emotionalen Problem (deiner selbst) beruht.

- § 79 Ein Philosoph muss damit zufrieden sein, wenn auch nur eine seiner Feststellungen den folgenden wissenschaftlichen Untersuchungen trotzt und als gültig bestehen bleibt, oder damit, ein Problemfeld aufzuzeigen, auch wenn eigene Lösungsversuche sich unzulänglich zeigten.
- § 80 Manche Menschen suchen ihr ganzes Leben etwas, das sie auf die gewünschte Art in ihrem Leben doch nie finden könnten, sollten sie noch so genau suchen und eifrig sein. Sie sind ihr Leben lang auf der Suche nach für sie Außergewöhnlichem. Sie sehen ihre eigene Außergewöhnlichkeit als Gewöhnliches an und suchen daher ihr Leben lang vergeblich, weil sie sich selbst nicht als das bereits außergewöhnliche Ereignis und Faktum ihres Daseins erkennen. Die Flucht in metaphysische Welten, wo das Gesuchte möglich werden soll, ist ihr falscher Ausweg, da ihre Erfüllung stets reines Gedankenkonstrukt bleiben muss.
- § 81 Es existiert keine Freiheit schlechthin, sondern stets nur eine in einem gewissen Rahmen: beispielsweise innerhalb gewisser tonaler Systeme. Freiheit die versucht dadurch frei zu sein, dass sie überhaupt keinen Gesetzen folgt, ist Lärm, beziehungsweise, psychologisch gesehen, eine Zwangsneurose, die den eigenen Geist gefangen nimmt und in bestimmte anarchische Richtungen drängen will, um sich selbst gegenüber zu behaupten, frei zu sein.
- § 82 Gesetze und Regeln sind mir auf freier Wildbahn noch nie begegnet. Es gibt allerdings anthropische Konventionen, deren Funktion es ist, zu simulieren, dass es sie *per se* gäbe.
- § 83 Aufgabe des Philosophen ist es, Finger in den Rachen einer Sprache zu stecken, bis sie eine Wahrheit erbricht.
- § 84 Krisen bestimmter Traditionen geben oft Anlass und Grund, dass andere Traditionen entstehen. Sprachspiele konstituieren sich aus gewissen Traditionen. Gewisse Sprachspiele kennen wir nicht mehr, weil die Tradition etwa aufgrund einer Krise modifiziert wurde oder abgebrochen ist.
- § 85 Alles Neue ist nichts als Umgestaltung des Vorhandenen.

- § 86 Aber alles hat doch einen Anfang!/? Es ist dies dem Menschen unvorstellbar: eine Existenz (ja die Existenz seiner Welt!) ohne Geburt, ohne Entstehen.
- § 87 Fehler passieren jeden Augenblick. Unsere Verantwortung ist es, darauf zu achten, dass sie nicht schädlich und zu groß werden.
- § 88 Natur wird oft als jenes begriffen, das nicht erfunden ward. Natur hängt also wesentlich mit unserem Blick, unserer Sicht auf die Welt zusammen, hinsichtlich auf das, was wir als erfunden ansehen und was nicht: auch worüber wir vergessen haben, das es eine Erfindung war oder aber eine gewesen sein könnte. Vielleicht war der Mensch von allem Anfang an eine durchfigurierte Erfindung seiner selbst. Eventuell ist dies seine Entwicklungsgeschichte. Dabei müssen ποίησις⁴ und Erfindung nicht koinzidieren, denn obgleich Erfindung doch immer eine Art ποίησις bedingt, ist ποίησις nicht per se auch Erfindung.
- § 89 Wir leben in einer Welt, in der man oft erst ernst genommen wird, wenn man jemanden getötet hat oder die Macht besitzt, andere zum Morden anstiften zu können.
- § 90 Vielleicht kommt Mitleid nicht vom Selbstmitleid, wie Schopenhauer meint⁵, sondern umgekehrt: Selbstmitleid kommt vom Mitleid mit den anderen, das wir auf die eigene Person anwenden, indem wir fingieren, wie wir empfinden würden, wenn unser Schicksal einen anderen träfe als uns selbst.
- § 91 Das Gefühl von Befriedigung und gedanklich antizipierter Erreichung von etwas ist das Ziel jeden Strebens. Auch das Wissen als höchstes Ziel und beste Lust ist also vom Ziel her nichts Intellektuelles, sondern etwas, das von einem Gefühl ausgeht und dahin zurückführt und von daher seine Bestätigung und Rechtfertigung erfährt. Da der Zustand der völligen Zufriedenheit naturgewollt unerreichbar bleibt, ist das Gefühl des Bedürfnisses nach Befriedigung eine Konstante.
- § 92 Je mehr man weiß, desto stiller ist man, desto stärker ist man sich der Unwissenheit bewusst.

⁴ ποίēsis = Schaffen, Herstellung, Machen.

⁵ SCHOPENHAUER, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 1. W. F. von Löhneysen (ed.). Frankfurt a. M., 1986, p. 513.

- § 93 Ein philosophisches Argument profund in wenigen Worten erklären zu sollen, ist so als würde man von einem Pentathleten verlangen, er solle in wenigen Sekunden im Detail vorexerzieren, wie er den Pentathlon gewinnen konnte.
- § 94 Die meisten Gemeinheiten in Beziehungen entstehen in Situationen der Langeweile, wo sich jemandem das Gefühl aufdrängt, es müsse jetzt etwas geschehen: also etwas gesagt oder getan werden – was es auch immer sei.
- § 95 Wenn man einmal dem Lügen abgeschworen hat, minimiert sich die Anzahl der schlechten Taten auf jene, die man bei deren Ausführung und Ausübung zu gestehen bereit ist.
- § 96 Religionen sind wie ein Fußballspiel. Hilft man zu einer Mannschaft, gibt es dafür keine rationalen Argumente, sondern den bloßen Glauben an sie. Entweder man glaubt oder nicht. Es gibt dafür keine absolut haltbaren Begründungen.
- § 97 Lernen ist ein Ansatz zur Verarbeitung vergangener und gegenwärtiger und zur Meisterung zukünftiger Erfahrungen und Herausforderungen. Erfahrung ist potentiell Wissen, Wissen die Triebfeder des Lernens. Lernen ist das wiederholte sich in eine bessere Ausgangslage für das Lernen bringen.
- § 98 Unser Erkennen gleicht einem Lidschlag mit dem es gilt das Ganze zu schauen, was wir niemals vermögen, weil selbst der Ausschnitt verzerrt, der Optograf uns trübe ist und welk. Einen Augenwink lang währt unser Menschenleben, doch das Dasein als solches ewiglich und wir als Teil davon, ohne dem es dem Ganzen an Vollkommenheit fehlte.
- § 99 Wie kann ich noch nach Wissen streben, wo es doch unendlich, und ich endlich bin und nach Absolutem trachtend? Jedes Tun wird getan, weil es getan wird, nicht der Perfektion wegen, die nie erreicht werden kann. Was kümmert es mich noch, ob ich mir ein unendlich kleines Teilchen mehr an Wissen aneigne?
- § 100 Wo doch alles vergeblich und vergänglich, warum mit lebenspraktischer Weisheit in dieser Gesellschaft triumphieren? – Denn zu sonst etwas taugt das Wissen nicht, als zum anders leben wissen.
- § 101 Meditation ist der Versuch durch Konzentration zur Mitte zu gelangen, zum Mittelpunkt des Geistes, der Seele und des Körpers und zugleich auch zum

- Kern der Sache und des Betrachteten – nicht die Oberfläche zu beschauen, sondern sie zu durchdringen.
- § 102 Alles um, über, unter, in und zwischen uns ist manchmal Magie.
- § 103 Warum die Unrast? Wohin willst du so rasch? Bist du nicht schon da?
- § 104 In einem Jenseits das Absolute zu suchen, ist absoluter Wahn, denn das Jenseits bedingt das Diesseits und hat damit eine unendliche Liaison mit der Unzulänglichkeit.
- § 105 Ich kann nicht über mich hinaus wachsen; das vermag nur der Geist.
- § 106 Das Wesen der Wahrheit ist, dass es bei ihr eben nicht “darauf ankommt”. Sie hängt nicht ab “von”, sondern ist selbständig (gültig).
- § 107 Es ist ja so wichtig sein eigenes Bild für andere zu recht zu rücken. Damit diese kein falsches Bild von einem haben – und das, wo doch jeder *de natura* ein falsches Bild von seinem Gegenüber hat.
- § 108 Das Gebot einer Rekapitulation ist die Distanz.
- § 109 Philosophieren heißt vor allem Bewusstmachen.
- § 110 Der Philosoph sucht allzu oft das Absolute und findet doch nur Potenzen und Relativa.
- § 111 Ich vermag meinen Willen nicht zu zügeln, denn dies bedürfte des Willens.
- § 112 Wir sind Gefangene des eigenen Willens.
- § 113 Ich bin jetzt ein anderer als eben noch und schon gleich.
- § 114 Einverständnis ist Verständnis einer Einheit. Eine Zweiheit von Sinn macht ein Verständnis schwierig, weil die Richtung nicht entschieden, weil die *Übereinstimmung* fehlt.
- § 115 Dass ich jemanden kenne ist eine kontingente Kontiguität. Dass ich etwas nicht besitze, schon alleine deshalb nicht Aufhebens wert, weil bereits eine Unendlichkeit zuvor ohne diesen Besitz verstrich, ohne dass er mir fehlte. Der psychisch inszenierte Mangel nämlich ist zuallererst ein scheinbarer.
- § 116 Fühlen, sinnliche Wahrnehmung, ist stets eine ungenaue Methode, die Außenwelt zu erkennen. Denken kann die Genauigkeit unmöglich erhöhen, sondern verfälscht beziehungsweise verändert nur. Vielleicht entspricht sie durch schieren Zufall im Denken dann der Realität (Tatsache). Wir können jedoch

nicht prüfen, ob und inwiefern das Denken sich von der Tatsache entfernt oder sie näher bestimmt. Auch wäre es Zufall, die Realität exakt so zu denken, wie sie ist – und würde dieser Zufall eintreten, so kaum öfter als einmal im gesamten Leben und wir wüssten nicht, wann dies der Fall gewesen wäre.⁶

- § 117 Der Zufall ist die Würze des Lebens. Wie langweilig wäre eine prädestinierte und determinierte Welt. Alles wäre so schal wie $1 + 1 = 2$. Absolute Vorhersagen könnte die Naturwissenschaft und jede andere Wissenschaft nur treffen, wenn, nebst den notwendigen Voraussetzungen, alles durchdeterminiert wäre – was mehr zu fürchten als zu wünschen ist. Denn wenn dem so wäre, würde sich alles in bloßer Rechnerei erschöpfen. Sind wir froh, dass es den Zufall gibt, auch wenn oder gerade weile er einen absoluten Erfolg der Wissenschaften vereitelt.
- § 118 Es gibt aller Zeiten noch genug zu entdecken. Kommt dir jemand bei einer Erfindung zuvor, sei ihm dankbar für die abgenommene Bürde, insbesondere jene des beneideten Ruhmes.
- § 119 Die Entdeckung: Es gibt keine Entdeckungen; außer der, dass es keine Entdeckungen gibt. Alles ist, so wie es ist.
- § 120 Stoße dich nicht an vergebenen Möglichkeiten und Chancen. Selbst verwirklicht, wären sie wohl mittlerweile vorbei und verblasst und du hättest nun so viel davon, wie jetzt ohne sie.
- § 121 Nicht vermochte es dich im Schlaf zu stören. Warum lässt du dich davon im Wachen plagen?
- § 122 Das uns jetzt Beschäftigende, beschäftigt uns schon den Moment darauf nicht mehr – und was es auch war, die größte Zeit unseres Lebens wird es uns nicht mehr tangieren. Selbst, wenn sein Effekt uns das Leben hindurch begleitete, denken wir meistens nicht daran, dass es uns begleitet, weil wir nicht denkend leben, sondern handelnd. Würden wir allzu denkende Wesen sein, hätten wir uns wegen der daraus folgenden Agonie und Aporie schon selbst den Garaus gemacht. Das Handeln ist mitunter die gesunde Routine, das Denken oft

⁶ Εἰ γὰρ καὶ τὰ μάλιστα τύχοι τετελεσμένον εἰπών, αὐτὸς ὅμως οὐκ οἶδε. (DK 21 B 34 (Xenophanes) in: DIELS, H.; KRANZ, W. (ed.). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Erster Band. Fünfte Auflage. Berlin, 1934).

- nur ein Leerlauf, der uns auf Probleme bringt, die wir nicht wissen sollten oder gar erst erfinden.
- § 123 Ein Urteil vermag Wirklichkeit nicht zu bezeugen, wohl aber zu erzeugen.
- § 124 Absolute Zufriedenheit ist etwas Transzendentes, weil man nur im Frieden des Willens zufrieden sein könnte, der Wille aber immer *kriegen* will.
- § 125 Die Welt ist so unermesslich jung, dass mir vor meinem Alter graut.
- § 126 Es ist immer jetzt und *das* Jetzt nur jetzt.
- § 127 Unzählige Optative werden Irreales. Es zählt der Potenzialis, der Indikativ wird.
- § 128 Die Philosophie kann allenfalls mit Sicherheit behaupten, dass sie nichts mit Sicherheit behaupten kann. In diesem Eingeständnis ist sie zugleich den (übrigen) Wissenschaften überlegen.
- § 129 Wir alle sind absurd. Sogar unsere Logik ist es.
- § 130 Falsch kommt von Fehler – es fehlt etwas: und zwar das Rechte und die Wahrheit.
- § 131 Unser Erkennen ist immer an einen essentiellen Anthropodependismus gebunden. Unser Erkennen basiert auf einem Wahrnehmen, das Wahrnehmen auf einem Fühlen. Erkenne, was das Denken ist!
- § 132 Der Mensch denkt meist nicht, sondern handelt – und das aus Furcht, Gier, Gewohnheit.
- § 133 Das Zweckdenken ist zwecklos. Es gibt keinen Metazweck. Daher mangelt es dem Zweck an Zweckhaftigkeit.
- § 134 Wahrhaft zu sehen, verheißt weder Glück noch Unglück.
- § 135 Alles Vertraute war einst fremd.
- § 136 Im Tausendwerk Welt ist Mensch ein vorläufiges Ergebnis.
- § 137 Philosophieren heißt zumeist Probleme zu behandeln, die vor dem Philosophierakt noch gar nicht als Probleme bestanden. Fliehe solches Philosophieren mit einem “Nein, danke. Ich habe auch so schon genügend Probleme.”
- § 138 Vielen Philosophen fällt es extrem schwer, die Welt so zu nehmen, wie sie ist und sie als eine solche zu akzeptieren.

§ 139 Der Philosoph ist jener, der so viel nachdenkt und nachliest (etwa über den Tod), dass er sein Lebtag lang nicht zum Leben kommt.

§ 140 Die Entstehung der Welt – die immer schon da war – und die Evolution – die immer schon im Gange war –: wir sind Produkte eines Prozesses, den wir nie ganz begreifen werden.

Bibliographie

DIELS, H.; KRANZ, W. (ed.). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Erster Band. Fünfte Auflage. Berlin, 1934.

MENANDRI *Fragmenta*. In: ARISTOPHANIS. *Comoediae et deperditarum fragmenta, accedunt MENANDRI et PHILEMONIS fragmenta auctiora et emendatiora*. Parisiis, MDCCCLXXXIV.

SCHOPENHAUER, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 1. W. F. von Löhneysen (ed.). Frankfurt a. M., 1986.

Recebido em 15/04/2022

Aceito em 06/07/2023

ⁱ **Rainer Guggenberger** possui doutorado em Letras Clássicas pela Universität Wien e obteve, pela mesma instituição, os títulos de Magister em Filosofia, em Italiano e em Letras Clássicas. Desde 2014, é Professor de Língua e Literatura Gregas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ, cumprindo, no biênio 2022-2023, o segundo mandato como seu coordenador. É membro dos grupos CNPq de pesquisa ATRIVM–UFMS, Crítica Textual da FBN e Núcleo de Estudos Clássicos da FBN. Tem ênfase no campo da filosofia antiga, da métrica antiga e da recepção e instrumentalização de textos clássicos nos discursos literários da antiguidade. Tem experiência no ensino de língua alemã e de cultura austríaca, coordenando o maior arquivo de literatura austríaca da América Latina, a Coleção Austríaca da UFRJ. É editor da revista Calíope e responsável pela organização da Jornada de Estudos sobre o Período Helenístico na UFRJ. Em 2019/2020, foi pesquisador bolsista da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). Em 2023 foi pesquisador bolsista da Academia Austríaca de Ciências. Desde 2021 é Professor Visitante da Universidad de Concepción (Chile). **E-mail:** rainer@letras.ufrj.br

ESSA MULHER E SONORA: **DOIS RELATOS DE MULHERES COMpositoras**

[*ESSA MULHER AND SONORA: TWO ACCOUNTS BY FEMALE COMPOSERS*]

ILESSI SOUZA DA SILVAⁱ

<https://orcid.org/0009-0003-1114-5969>

Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP, Brasil

PALOMA RORIZⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-7324-8785>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: O presente texto propõe um breve relato de duas experiências em torno de coletivos musicais formado por mulheres compositoras, na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 2016 e 2021: o *Sonora – Festival Internacional de Compositoras* e o *Essa Mulher*. Escrito a duas vozes, o relato se divide em duas partes: uma primeira, conduzido por Ilessi, a partir da perspectiva da organização, produção e execução dos projetos; e a segunda, por Paloma Roriz, a partir de suas participações musicais nos eventos promovidos pelos dois coletivos.

Palavras-chave: Coletivos musicais; música popular contemporânea brasileira; mulheres; composição

Abstract: The present text proposes a brief account of two experiences around musical collectives formed by women composers, in the city of Rio de Janeiro, between 2016 and 2021: *Sonora – Festival Internacional de Compositoras* and *Essa Mulher*. Written in two voices, the report is divided into two parts: a first, conducted by Ilessi, from the perspective of organization, production and execution of projects; and the second, by Paloma Roriz, based on her musical participation in the events promoted by the two collectives.

Keywords: Musical collectives; Brazilian contemporary popular music; women; composition

1.

A inquietação despertada pela constatação de um quadro desigual no meio musical brasileiro, onde há pouca representação feminina em se tratando de compositores, arranjadores e instrumentistas, foi o que me levou ao envolvimento mais direto em atuações feministas na música. Minha atuação profissional na música se iniciou como cantora em 1998, mas foi somente por volta de 2010 que comecei a compor. Apenas em 2013 apresentei publicamente minhas canções, a convite do compositor mineiro Gustavito. A ideia de Gustavito era realizar um show, convidando compositoras mulheres e, além de mim, convidou também Luiza Brina. Lembro que, naquela ocasião, demorei para responder a ele de forma afirmativa, porque não me considerava compositora. Tinha poucas músicas e não acreditava que pudesse atuar como compositora de maneira sistemática. Mas ele acabou me convencendo a participar e a partir daí meu trabalho como compositora aos poucos passou a circular no meio musical.

Em 2016, fui convidada pela compositora mineira Deh Muss para realizar a curadoria e produção, além de participar, como intérprete e compositora, do *I Sonora – Ciclo Internacional de Compositoras*, que em 2018 passou a ser chamado de *Sonora – Festival Internacional de Compositoras*. A ideia era realizar um festival de música em diversas cidades de todo Brasil e de outros países, cuja programação apresentasse exclusivamente compositoras mulheres. O objetivo do *Sonora* era o de dar visibilidade ao trabalho dessas compositoras e fortalecer a ação coletiva de mulheres na música. A produção do *I Sonora* foi realizada por Deh Muss, Flávia Ellen, Amorina e Bia Nogueira (Belo Horizonte), Ana Luisa Barral (Salvador), LaBaq (São Paulo), Isabella Bretz (atuando em Belo Horizonte, Lisboa e Dublin) e eu (Rio de Janeiro).

Assim como quando recebi o convite para o show em 2013, resisti para aceitar o chamado de Deh. Mesmo já tendo iniciado, mas ainda muito esporadicamente, a apresentar minhas canções, participar de um festival de compositoras, não só como compositora, mas como curadora e produtora, era algo inimaginável. Ainda não me sentia preparada para me assumir como compositora. Deh teve um papel importante neste processo. Quando lhe disse que não era compositora, que tinha poucas músicas, ela

respondeu que, se eu fazia músicas, eu era compositora, não importando o número de composições.

O processo de produção e curadoria do *Sonora* foi fundamental na consolidação do meu autorreconhecimento como compositora. De fato, à medida que o trabalho no projeto avançava, constatava que diversas compositoras tinham a mesma dificuldade que a minha. Além desta dificuldade, o primeiro desafio identificado foi quando iniciei o processo de escolha das compositoras para integrarem a programação no *I Sonora RJ*. O festival era autogestionado, portanto, cada curadora de cada cidade tinha a liberdade de organizar a programação com a quantidade de compositoras e nos locais e datas que quisesse, desde que fosse no mesmo mês, em todas as cidades.

Decidi realizar uma semana de festival, com duas compositoras por dia. A programação do *I Sonora RJ* contou, portanto, com 14 compositoras. Para a escolha dessas compositoras, num primeiro momento, senti dificuldade em lembrar de compositoras mulheres para compor a programação, lembrando de poucos nomes. Para mim, este foi um dos momentos mais marcantes do processo de curadoria do *Sonora*. Primeiro, porque eu tinha certeza de que havia mais compositoras mulheres com trabalhos com os quais eu me identificava, mesmo assim, de imediato, lembrava de poucos nomes que as representasse. Além disso, e conseqüentemente, entendi que deveria desenvolver internamente um sentido de descondicionalidade da lembrança majoritária de nomes masculinos ligados ao trabalho de composição musical.

Vale lembrar que existe um panorama estruturalmente desigual, de origem histórica e cultural, no que se refere à representação feminina em papéis de compositoras, instrumentistas e arranjadoras. Marcela Velon, numa recente e importante pesquisa de doutorado¹ sobre coletivos femininos do Rio de Janeiro, aborda a questão:

Mulheres foram proibidas de tocar certos instrumentos em instituições formais de ensino musical até o início do século XX no Brasil. O número desproporcional de cantoras na música erudita em relação ao de instrumentistas de orquestras, por exemplo, se deve principalmente à necessidade de mulheres atuarem nas personagens femininas de peças operísticas (IGAYARA- SOUZA, 2011). O Regimento Interno do Instituto Nacional de Música, em portaria de 13 de junho de 1900, indicava claramente em seu artigo 84: “Só podem frequentar os cursos de instrumentos de orquestra alunos do sexo masculino. Todos os outros cursos poderão ser frequentados por alunos de ambos os sexos”

¹ VELON, Marcela da Silva. *Ação e obra de três coletivos de mulheres músicas na cidade do Rio de Janeiro - Análise feminista e decolonial*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, 2022.

(REGIMENTO INTERNO 1900 apud IGAYARA-SOUZA, 2011, p. 243). Igayara-Souza destacou trechos de autobiografias de pianistas que tiveram destaque no início do século XX e demonstrou que tais narrativas denunciam preconceitos vividos, bem como desafios somados às carreiras de concertistas, simplesmente por serem mulheres (IGAYARA-SOUZA, 2011, p. 245-252). (VELON, 2022, p. 216-217)

Ainda sobre a dificuldade neste panorama, segue Velon:

Essa problemática se deveria ao fato de a indústria fonográfica ser ocupada inicialmente apenas por homens e, como donos do negócio e da tecnologia, restringiam os espaços às mulheres. O campo da música instrumental era marcado pela presença absoluta masculina nos primeiros anos do século XX, incluindo alguns raros cantores e nenhuma mulher (PRADO, 2019). Uma segunda explicação para essa permissão parcial frente à visibilidade da produção feminina é a de que existe uma desqualificação prévia do trabalho intelectual exercido por estas, pois os modelos masculinos seguem certa coerência em que estariam excluídos os supostos modelos femininos, tal como também vimos a partir de Susan McClary (2002), Laila Rosa e Isabel Nogueira (2015) e Harue Tanaka (2018) [...]. As atividades consideradas mais intelectualizadas exercidas por mulheres instrumentistas, compositoras, arranjadoras e pesquisadoras são menos aceitas do que aquelas em que estão de acordo com o suposto ideal feminino, assumidas através das funções de professoras e cantoras (ROSA, 2015 apud Lucy Green, 2001). Isso se repete nas artes da dança e interpretação, também atividades corporais, prevalecendo os homens entre os “[...] escritores, diretores, entre outros ofícios que concernem àquilo que se acredita como uma atividade mental no campo das artes” (PRADO, 2017, p. 13). (VELON, 2020, p. 218-219)

Dada a minha dificuldade ao elencar as compositoras para a programação do *I Sonora*², comecei a procurar cantoras e instrumentistas que conhecia de cujos trabalhos gostava especialmente, e a perguntar se compunham. Muitas me respondiam de imediato que tinham algumas músicas, mas que não eram compositoras. Ali pude identificar a mesma restrição que eu me colocava ao não me reconhecer como compositora. Percebi, com isso, que o *Sonora* poderia ser uma grande teia expandida a perder de vista, onde nós teríamos a chance de contribuir mutuamente para o desenvolvimento de autoconfiança.

Outro desafio identificado logo no *I Sonora* foi a tentativa de construir uma equipe formada só por mulheres, desde o design gráfico até as músicas acompanhantes. A decisão das compositoras se acompanharem nos shows, tocando instrumentos harmônicos ou percussivos, gerou desconforto em muitas delas, inclusive em mim, que raramente me apresentava tocando violão, meu instrumento harmônico, e quase sempre me apresentava acompanhada por músicos homens. Na minha primeira apresentação no *I Sonora*, cantei e toquei violão em algumas canções; em outras fui acompanhada ao violão pela cantora

² Disponível em VELON, 2022, p. 178.

e violonista Luisa Lacerda³, nome também importante neste processo, ao me incentivar a me acompanhar ao violão nas apresentações e retomar as aulas de violão para ganhar mais segurança no instrumento. Aos poucos, fui realizando cada vez mais apresentações de voz e violão solo, sem o acompanhamento de ninguém.

Os locais dos shows foram escolhidos em virtude da parceria que estabeleci com seus gestores, sem custos extras, como, por exemplo, pagamento de aluguel do espaço ou de equipamento de som. Tal escolha também se deu pela disponibilidade dos gestores em acolher uma programação de compositoras mulheres, cujo trabalho era pouco veiculado ou mesmo inédito, em datas sequenciais, num projeto sem nenhum financiamento, com a bilheteria como única fonte de renda. Parte da verba arrecadada era direcionada à casa que acolhia os shows e a outra parte era para as compositoras e músicas participantes. O envolvimento de todos os profissionais atuantes no festival se deu pelo reconhecimento da importância de seu objetivo, contribuindo para difundir com mais igualdade a obra de mulheres compositoras na música.

A primeira compositora que pensei em convidar para o *I Sonora* foi Paloma Roriz, que divide comigo a escrita deste texto, não só por sua postura firme em se assumir como compositora, mas por seu trabalho ter, a meu ver, um arrojo estético ímpar em sua estrutura composicional. Tanto em relação à poética (quase todas as suas canções têm letra e música próprias), quanto em relação à construção melódica e harmônica, sempre acompanhada a um violão muito bem elaborado.

Uma das compositoras com que entrei em contato por e-mail, Clarice Assad, mora nos EUA, mas resolvi perguntar se ela estaria no Rio de Janeiro em julho daquele ano, e coincidentemente ela disse que sim. O nome dela era de fato importante, por ser uma compositora com carreira internacional, e também arranjadora, orquestradora, pianista e cantora virtuose, atuações múltiplas que geralmente são atribuídas aos homens. Lembro de estar muito nervosa no dia da apresentação, por me apresentar no mesmo dia que Clarice e considerar que tocava “mal”. Clarice percebeu e disse que ninguém teria mais autoridade para tocar minhas músicas do que eu mesma, e que ninguém iria entendê-las

³ Luisa Lacerda realizou um importante trabalho de pesquisa que resultou em dissertação de mestrado sobre mulheres cantoras-compositoras no Rio de Janeiro. In: LACERDA, Luísa Damaceno de. *Memórias compostas: narrativas de cantoras-compositoras no Rio de Janeiro*. 100f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, 2017.

com mais profundidade, porque eu as tinha feito. Fizemos shows separados, mas ao final do show, cantamos “Corcovado” (Tom Jobim), com Clarice ao piano, realizando um longo improviso vocal durante a performance.

Aline Gonçalves e Carol Panesi também atuavam como arranjadoras e instrumentistas, mas não expunham muito seus trabalhos como compositoras, assim como Marcela Velon, cantora. Elas relataram igualmente o papel importante do *Sonora* para que estruturassem melhor e difundissem mais sistematicamente seus trabalhos como compositoras.



Imagens 1 e 2: Coletivo Essa Mulher em 2017 e 2018

Após a realização do *I Sonora*, e constatando a emoção e o empenho de todos os participantes no festival, senti que seria importante seguir com atividades que fortalecessem a difusão do trabalho de mulheres compositoras. Mas precisaria de mais pessoas que contribuíssem com a produção e curadoria das atividades. Tive a ideia de criar um coletivo de mulheres compositoras, que atuasse não só na promoção de shows e festivais de música, mas também promovendo debates sobre a questão da mulher no Brasil. Convidei então Aline Gonçalves, Carol Panesi e Marcela Velon e juntas criamos o Coletivo Essa Mulher. O nome do coletivo foi inspirado na canção “Essa Mulher”, de Joyce e Ana Terra, cuja letra retrata as belezas e as mazelas de ser mulher em suas múltiplas facetas, tanto social como subjetivamente, diante dos desafios de uma cultura predominantemente machista.

O Coletivo Essa Mulher nos anos seguintes promoveu vários eventos com compositoras mulheres. Alguns deles foram a *Mostra Essa Mulher*, shows com duas compositoras por apresentação, e as outras edições do *Sonora – Festival Internacional de Compositoras*. Atuei no Coletivo Essa Mulher até 2019, quando saí para me dedicar de

forma mais focada em minha vida profissional na música, tanto como cantora e compositora, quanto como pesquisadora, entrando nos anos seguintes no mestrado (UNIRIO) e no doutorado (UNICAMP), este último em curso.

O *II Sonora RJ* ocorreu em 2017 e contou com 43 compositoras, número bem maior que no primeiro festival. O crescimento se deveu à nossa vontade de expor no *Sonora RJ* uma maior e mais democrática representatividade relativa a gêneros musicais, questão étnico-racial, localidades (havendo nesta edição inclusive a presença de compositoras residentes em outras cidades fora do estado do RJ) e condição econômica. A programação foi bem mais extensa e a administração bastante trabalhosa, mas a realização se revelou verdadeiramente emocionante e gratificante para todos que participaram. Havia tanto presença de compositoras estreadoras, quanto de compositoras de todas as idades, muitas já atuantes como cantoras, mas que nunca haviam realizado um show como compositoras, como foi o caso de Cacala Carvalho, que relatou: “Eu nunca tinha feito em trinta anos de carreira um show só com as minhas músicas” (*apud* VELON, 2022, p. 185).

O *III Sonora*, último do qual atuei diretamente na produção e curadoria, ainda como integrante do Coletivo Essa Mulher, ocorreu em 2018 e contou com nove compositoras. Carol Panesi saiu do Coletivo no mesmo ano, e posteriormente, Aline Gonçalves sugeriu convidarmos Maria Clara Valle para integrá-lo.

Para a manutenção deste festival ao longo dos anos, foi necessário recorrer a um trabalho colaborativo, construído não só pelo Coletivo Essa Mulher, mas por todos os participantes, especialmente as compositoras. Recorremos a “vaquinhas”, campanhas de financiamento coletivo, esquemas de permuta, tudo que fosse possível para financiar e tornar viável a estruturação, divulgação e registro do festival, com excelência cada vez mais apurada. Nos anos seguintes também conseguimos realizar mesas, debates e exposições compostos por mulheres intelectuais, ativistas, artistas plásticas e produtoras.

No ano de 2022, Maria Clara Valle saiu do Coletivo Essa Mulher. O coletivo continua atuando e o *Sonora* segue ocorrendo anualmente, não tendo sido realizado em 2020 e realizando-se em 2021 em formato virtual, em virtude da pandemia do COVID-19. Carol Panesi, Maria Clara Valle e eu seguimos sempre contribuindo com as atividades do coletivo e o festival, mesmo não mais atuando neles diretamente. É inegável que as

experiências proporcionadas pela atuação nestas ações coletivas mudaram a vida de todas nós, pessoalmente e profissionalmente.

2.

Em 2016, recebi o convite de Ilessi para participar do *Sonora – Festival Internacional de Compositoras*, o primeiro que ocorreria no Rio de Janeiro, entre os dias 04 e 09 de julho do mesmo ano. Aceitei o convite e fiz um show de voz e violão com participação da violoncelista Gretel Paganini, dividindo a noite com a apresentação de Diana Nascimento. A apresentação ocorreu no Centro da Música Carioca Artur da Távola, na Tijuca. Foi uma decisão difícil. Como compositora popular, iniciei meu trajeto no ano de 2000, aos 21 anos, com o recebimento de uma premiação da Prefeitura do Rio de Janeiro. Estudei canto popular, fiz shows, parcerias como letrista, e participei de projetos musicais voltados para produções autorais. Tranquei a graduação em Letras, iniciada na PUC-Rio, em 1999, retomando o curso em 2003, finalizado em 2006. Em 2011, consegui avançar com o projeto de gravação de um disco autoral, com produção independente, produzido por Sergio Krakowski e dirigido por Armando Lôbo. No ano seguinte fui para a França cursar o mestrado em Estudos Lusófonos, retornando ao Brasil em 2015. O disco, praticamente finalizado em 2012, não foi lançado, em parte por falta de verba para a finalização do projeto, em parte, por ter, naquele momento, colocado em xeque minha atuação como música e como compositora. Contando com a colaboração de excelentes artistas e instrumentistas, o projeto do disco tinha alcançado um resultado surpreendente. Mas, por algum motivo, foi para a gaveta e não se concretizou.

Quando surgiu o convite de Ilessi, em 2016, cursava o primeiro ano de doutorado em Literatura Comparada na UFF. Com a pesquisa centrada em literatura portuguesa, procurei sempre separar a atividade acadêmica da prática musical, entendendo ambas como atuações de naturezas marcadamente distintas. Ilessi me explicou a proposta do projeto Sonora, voltado para trabalhos musicais realizados por mulheres, e pensei, naquele momento, que, até então, nunca tinha participado de nada parecido. A ideia não parecia ruim. Era, na verdade, animadora.

De fato, os trabalhos musicais realizados por mim tinham sido todos, até então, conduzidos por homens. Nas apresentações musicais, de repertório autoral, não tocava o

meu instrumento, o violão. No disco, formado por músicas de minha autoria, cantei em todas, mas não toquei em nenhuma, na verdade, não me autorizava a tocar em público. Quando recebi o convite de Ilessi, uma artista que imprime em todo seu trabalho uma força surpreendentemente inquieta e catalizadora, não soube bem o que fazer, e pensei mesmo em recusá-lo. Sabia que havia ali uma intimação e que, ao aceitá-la, teria que subir no palco com meu instrumento e tocar, do jeito que fosse.

Como resultado da apresentação no *I Sonora*, reencontrei, depois de alguns anos sem contato, a compositora e violonista Kalu Coelho. Movidas pelo entusiasmo com o evento e com aquilo que representava naquele momento, pensamos em formar um trabalho juntas. Kalu também tinha ralentado, nos últimos anos, a sua atividade como compositora, focada nas atividades de educadora e professora na Escola Villa-Lobos de Búzios, no estado do Rio de Janeiro.



Imagens 3 e 4: apresentações musicais no Mostra Essa Mulher (2017) e Festival Sonora (2018)

Decidimos que seria um trabalho autoral, com base em nossas composições e no diálogo sonoro entre os universos da música instrumental e da canção popular. Para o projeto, convidamos ainda duas musicistas, Aline Gonçalves, nos sopros, e Gretel Paganini, no violoncelo. Ganhando corpo inicialmente em duas apresentações, ainda em 2016, na Casa Benet Domingo, no Rio de Janeiro, com participação especial de Ilessi, o projeto integrou programações realizadas em 2017 e 2018 pelo Coletivo Essa Mulher, passando por um segundo formato, com a saída de Gretel Paganini e a entrada de Lise Bastos, no contrabaixo, em shows no Centro da Música Carioca Artur da Távola e no Triboz-Rio.

Compreendendo tais projetos coletivos como articuladores efetivos da insurgência de mulheres na cena musical popular e instrumental brasileira mais recente, com

particular ênfase de sua ação na cidade do Rio de Janeiro, nos últimos anos, a tentativa deste relato, embora sem qualquer viés teórico, histórico ou etnográfico, não deixa, no entanto, de se mover entre o desejo político e crítico de afirmação – em sua descrição próxima, pessoal e subjetiva – do contato, impacto, e enfrentamento dessas ações coletivas no percurso de nós, mulheres, compositoras.

Referências bibliográficas

LACERDA, Luísa Damaceno de. *Memórias compostas: narrativas de cantoras-compositoras no Rio de Janeiro*. 100f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, 2017.

VELON, Marcela da Silva. *Ação e obra de três coletivos de mulheres músicas na cidade do Rio de Janeiro - Análise feminista e decolonial*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, 2022.

Recebido em 07/08/2022
Aceito em 06/07/2023

ⁱ **Ilessi Souza da Silva** é cantora, compositora e pesquisadora musical. Doutoranda em Música pela UNICAMP, possui mestrado em Música pelo PROEMUS – UNIRIO. Tem cinco álbuns gravados: *Brigador – Ilessi canta Pedro Amorim e Paulo César Pinheiro* (CPC-UMES, 2009); *Mundo Afora: Meada* (Rocinante Gravadora, 2018); *Com os pés no futuro: Ilessi e Diogo Sili interpretam Manduka* (2020); *Dama de Espadas* (Rocinante Gravadora, 2020); *Rendição – Ilessi e Vicente Paschoal* (2022). **E-mail:** ilessisilva@gmail.com

ⁱⁱ **Paloma Roriz** é pesquisadora de pós-doutorado [FAPERJ-PDR-10] em Literatura Comparada junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) da PUC-Rio. Doutora em Literatura Comparada (UFF), possui trabalhos de pesquisa voltados para poesia portuguesa contemporânea, atuando na música de forma independente como compositora, letrista e cantora. **E-mail:** palomaroriz8@gmail.com

Terceira Margem

3ª MARGEM CULTURAL

MARGEM POÉTICA

A CAMAREIRA

JOSÉ D'ASSUNÇÃO BARROSⁱ

Mil rapazes
E uma centena de velhos senhores
Comeram o doce
De dentro da Camareira.
Mas ela permanece doce
Como um pêsego

Foram muitos homens
E até algumas mulheres.
Houve quem fosse violento
E outros, pior,
Melosos de matar.
Mas ela permanece alegre
Ouvindo música enquanto arruma
Os quartos do seu hotel

Houve até o que seria
“Coisa de não se falar”
Se ela não reagisse tão bem.
Deu-se, mesmo sem querer,
E permaneceu pura:

Doce como o mel

De tudo veio, na lista dos seus agrados:

Veio banqueiro, pipoqueiro,

Veio um guerrilheiro

Que depois de comer seu doce

Queria levá-la consigo

Para a luta de classes...

Mas ela o dispensou

Com um beijo cruel e doce.

Lá se foi ele, com uma mágoa no peito,

Pronto a derrubar tiranias

(e a jamais esquecê-la)

Ah, veio tanta gente!

Gente demorada, gente rápida

Gente grande e pequena

Gente que suava e cheirava a talco

Gente que entrava mas não saía,

Gente que saía, mas não entrava...

Veio cientista louco

E estudante de seminário

Veio garoto para aprender

E velhote para ensinar
Veio quem não sabia o que fazer
E quem fazia já sem se dar

Veio o corno e o amante
Da mulher do corno
(E dizem que a própria mulher
Acabou por vir também)

Olha, veio tanta gente,
Que um dia chegou um trem
Lá das bandas das Minas Gerais
E ela, sempre doce,
De tudo se agradava

E por fim, o Diabo
Quando veio lhe sugar a alma
Irritou-se com tanto doce:
“Isso é coisa de Deus”
(disse contrariado)
Foi-se rápido, com o rabo espetado,
Entre as pernas de cornalina

(Lá do céu,
Os anjos riram de cair das nuvens
E de acordar o Pai)

Aqui embaixo, a Camareira prosseguiu

Doce como um chocolate
Ainda não inventado.
A última vez que a vi
Ela ouvia música

Enquanto arrumava os quartos
– Doce, sempre Doce –
Doce de estalar...
Doce de dar inveja
A qualquer confeitaria
De cidade do interior

Doce, e inesgotável...

*Recebido em 29/05/2021
Aceito em 06/07/2023*

ⁱ **José D’Assunção Barros** é professor associado de História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ; doutor em História pela UFF. **E-mail:** joseassun57@gmail.com

INOCENTES DA LAGOA

JOSÉ D'ASSUNÇÃO BARROSⁱ

Os Inocentes da Lagoa
supervivem numa boa:
não sabem que matam com seus carros caros
ou com sua limusine negra e nobre
(mesmo quando não atropelam
um passante passado e pobre).

Os Ingênuos de Ipanema
saboreiam o seu dilema:
Nem desconfiam de que cheiram balas perdidas
fadadas a encontrar um corpo
nas comunidades proibidas.

Tampouco sabem – os Anjos da Zona Azul –,
nos arranjos para suas festas à tiful,
que o mordomo arriscará a vida
para lhes servir champagne com canapé,
depois de atravessar, na van da fé,
a roleta russa e vermelha... da Maré.

As mais dengosas famílias do Leblon
cultivam cheirosas flores de papel crepom.
Enganam os mosquitos e nada sabem das milícias,
mas chamam todas as polícias
para tirar um gato preso à telha
pelo pé.

São boas pessoas – amiúde...
com seu ataúde de virtudes.
Sua tão peculiar bondade
está acomodada no mapa
ao abrigo dos marcos respeitáveis
da cidade.

Alguns se espalham pelo firmamento
– ainda que de corpo ausente – em muitos apartamentos.
Vivem como estrelas, sugam como buracos negros,
mas agem como meteoros: inconsequentes.
Nada sabem da família despejada
por causa da especulação:
passam por cima do viaduto, rápidos como uma rajada
de avião,
mas não enxergam os que moram embaixo,
afogados de aflição.

Lá se vão, inocentes, ingênuos e bem intencionados:
são discretos e falam baixo.
As mulheres? Preocupadas com penteados.
Os homens: ocupados... em renovar a marca de um carro
semana por semana.

Computam seus ganhos no Mercado
e competem com seus relógios,
precisos e desnecessários.
Disputam putas inimputáveis
prontas a taras – caras e raras –,
enquanto as demais vidas correm e escorrem
no morro forro do longe-além.

Depois as bebem, inocentemente
– ainda que lamentando... as próprias vidas que escoaram –.
Bebem-nas e babam-nas
com caretas caridosas e caricatas,
tal qual vinhos de velhas safras...

Recebido em 23/07/2023
Aceito em 25/08/2023

ⁱ **José D’Assunção Barros** é professor associado de História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ; doutor em História pela UFF. **E-mail:** joseassun57@gmail.com

PERSPECTIVA ESPAÇO-TEMPO, REFEIÇÃO AMPULHETA

MARCELO CALDERARI MIGUEL¹

As letras devem ser servidas em rústicos pratos
Cardápio também pode ser requintado – rico abstrato
Tempero por vezes, curtida em brasas e brisas, saem palavra
Servida crua, sem prato ou talher, reverbera na qualidade
É claro, a alta gastronomia tem seus quitute... associações pacientes

A fala desaforada, queima a língua com sublime calor e gelo
Servida em porcelana cara, chinesa e majestosas prata
Se degustam, se lamber, se derrete, se investe. Permanente e insolente.
Uma casa de indigestas palavras, refeição rarefeita, sociais relações tocam
A palavra acolhe – pouco saborosa – tritura, fritura, rançosa
Curta bandeja, orgulhosa e enraizada, alternativos óleos e manteigas
Olha no dicionário, todo lubrificado, porque hoje é dia de untar a forma

Indigesta saúde, mostra que esse não é o da final de festa
A queimada palavra, resto e a perda, remoso desperdício
Há oxidação dos lipídios e um país que pronunciada insegurança
Alimentar insegurança, vasta e não restrita, combina no lastro da fome
Máxima cautela – restam pedras – quebranta dizer quem tem fome tem pressa
A palavra é dura, intransponível sensação, quando falta a refeição
Corredeiras palavras, a fome não espera, as letras números revelam

A arcaica nutrição – não só beija nossa testa – amargo sabor atesta
Seca boca e barriga murcha, saliva a pouca armadura, a vazia marmitta
Vasilhas curtas, mal temperada e fria comida, azedam boca
No âmago e nos dilemas, bom é gostinho de planos, o lutar pela falta de pão
Esquecido pote protesta, cadê a comida, canto de moldura e civilização
Cidadania – contra a fome, a miséria e pela vida – é ação, rede e mobilização

Recebido em 31/12/2022

Aceito em 06/07/2023

ⁱ **Marcelo Calderari Miguel** é bibliotecário e administrador pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação - PPGCI/UFES - Linha 2: Memória, Representação e Informação; Especialista em Educação Científica pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; Membro do Grupo de Pesquisa (CNPq - DGP Reg. Nº: 8448/2017) Tabularium - Políticas de Arquivos: Observatório no Estado do Espírito Santo; desenvolvendo estudos empíricos e teóricos quanto à política, gestão, memória, patrimônio e preservação de documentos arquivísticos no estado do Espírito Santo, nos variados suportes, nos arquivos públicos e privados. **E-mail:** calderari100@gmail.com

PRESERVAÇÃO EM DOIS ATOS

MARCELO CALDERARI MIGUEL¹

I Preservação Compromisso: o Arquivista na Salvaguarda da Nação

Fazer da preservação é nosso compromisso,
Cuidar do patrimônio é nosso dever,
Pesquisar, catalogar com precisão e viço,
Garantir a história para quem vier.

Museus, arquivos, bibliotecas, afinal,
São espaços de memória e de saber,
Onde se preserva a cultura nacional,
E se perpetua o legado de um povo a valer.

Com expertise técnica e muita paixão,
O arquivista cumpre sua missão,
De salvaguardar o que é importante,
Para assegurar um futuro constante.

II Singular Beleza do Alto da Montanha

No alto da montanha, o vento soprava forte,
Fazendo ecoar o som pelas rochas do norte,
Os pinheiros curvavam-se ao sabor da ventania,
E a paisagem toda parecia uma fantasia.

As nuvens escuras cobriam o céu sem fim,
E o sol se escondia em meio ao nevoeiro enfim,
Mas naquele lugar, a beleza era singular,
E o vento forte só fazia tudo mais encantar.

Assim como a natureza, a vida também é assim,
Com altos e baixos, momentos bons e ruins,
Mas é na força interior que encontramos o equilíbrio,
E seguimos em frente, mesmo diante do desafio.

Recebido em 03/05/2023

Aceito em 18/08/2023

ⁱ **Marcelo Calderari Miguel Marcelo Calderari Miguel** é especialista em Educação Científica pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Mestre em Administração e Bibliotecomia pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-7876-9392>. **E-mail:** marcelocalderari@yahoo.com.br

Sobre as autoras e autores

Bianca Magela Melo

É doutora em Letras: Estudos Literários pela UFMG (2020) com a tese “Escritas do desabrigo na ficção de Lourenço Mutarelli”; mestra em Comunicação Social e graduada em Comunicação Social (Jornalismo) e Letras-Português (Licenciatura). Atualmente é professora substituta de Literatura e Língua Portuguesa no Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG), em Pirapora. É membro do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (Neabi) do IFNMG. Possui interesse em literatura contemporânea brasileira, historiografia da literatura brasileira, estudos sobre comunidades contemporâneas e literatura escrita por mulheres. **E-mail:** biancademelo@gmail.com

Carlos Palacios

É doutor em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). **E-mail:** palacioscm@gmail.com

César Augusto Martins de Souza

É graduado em História pela Universidade Federal do Pará, mestre em Antropologia pela Universidade Federal do Pará, possui doutorado e pós-doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é professor do Campus de Bragança e do Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, ambos da Universidade Federal do Pará. Editor-chefe da Nova Revista Amazônica/UFGA. **E-mail:** cesar@ufpa.br

Cleidi Strenske

É mestra em Letras – Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (PPGL- UEL). **E-mail:** cledistr8@gmail.com

Daniela de Oliveira Silva

É mestre em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA/ UFPA). Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professora de Língua Portuguesa na Prefeitura Municipal de Marabá (PA). Professora Colaboradora no Projeto de Pesquisa Migração Sertaneja na Amazônia: por uma cartografia do sertão na literatura paraense (MiSA). **E-mail:** prof.danielas@semedmaraba.pa.gov.br

Ellen Mariany da Silva Dias

É doutora em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (PPGL- UEL). **E-mail:** ellenmariany@uel.br

Frederico Lyra de Carvalho

É filósofo e musicólogo, possui uma tese em filosofia defendida na Universidade de Lille intitulada *Jazz, improvisation et dialectique négative*, mestrado em filosofia pela Universidade Paris 8 e mestrado em musicologia pela Universidade Paris-Sorbonne. Pesquisa Escola de Frankfurt, Theodor W. Adorno, teoria crítica brasileira (Paulo Arantes), jazz e improvisação. É professor substituto (ATER) de filosofia na Universidade da Picardia Jules Vernes, e desenvolve pesquisa junto ao programa de pós-graduação em filosofia da USP. É afiliado ao Instituto Alameda. **E-mail:** lyrafred@gmail.com

Maria Cecilia Touriño Brandi

É doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, com bolsa da Capes, realiza uma pesquisa multidimensional sobre as cores e como elas nos afetam (inclusive na música e na literatura). É mestre em Estudos da Linguagem, com ênfase em tradução de poesia, também pela PUC-Rio. Tem dois livros de poesia: *Atacama* (2012, 7 Letras) e *A esponja dos ossos* (2018, 7 Letras). Tem poemas em antologias e revistas estrangeiras, como a *Crítica* (Universidad Autónoma de Puebla, México). Traduziu, entre outros, *Percurso livre médio*, de Ben Lerner (Jaboticaba); *Rastejando até Belém*, de Joan Didion (Todavia) e *República surda*, de Ilya Kaminsky (Cia. das Letras). **E-mail:** cicabrandi@gmail.com

Moisés Carlos de Amorim

É doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL). Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO) também pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). É professor da rede pública estadual na Secretaria de Estado de Educação (SEDUC — MT), membro do grupo interdisciplinar de Estudo de Linguagem GIEL/CNPQ/IFSP, com foco e interesse em literatura e realidade social, mitos no imaginário poético, teorias decoloniais e pós-coloniais. **E-mail:** moisesarmorim@hotmail.com

Netanias Mateus de Souza Castro

É graduado em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Campus Pau dos Ferros, e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da referida universidade. Foi professor do departamento de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UAST). Atualmente, é professor da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFERSA), campus de Caraúbas, participante do Grupo de Estudos Críticos da Literatura - GECLIT, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, e doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). **E-mail:** castronetanias@gmail.com

Paulo Henrique Raulino dos Santos

Possui graduação em Letras - Habilitação em língua portuguesa e suas respectivas literaturas, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN); mestrado e doutorado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras

(PPGL/UERN), no doutorado, pesquisou a internalização de processos sociais no romance de José Lins do Rego. Tem experiência nas áreas de Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Teoria Literária e Língua Portuguesa. É professor EBTT do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Goiano (IFGOIANO), já tendo lecionado em instituições como IFPA, IFRN, UERN e SEDUC-PB. **E-mail:** paulo.raulino@ufersa.edu.br

Paulo Henriques Britto

Nasceu no Rio de Janeiro em 1951. É tradutor e professor de tradução, literatura e criação literária da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), atuando na graduação e na pós-graduação. Publicou sete livros de poesia e dois de contos, e também estudos monográficos sobre canção popular, poesia brasileira e tradução literária, além de cerca de quarenta artigos acadêmicos. Traduziu mais de 120 livros, em sua maioria de ficção, mas também de poesia, e ganhou diversos prêmios literários. **E-mail:** phbritto@gmail.com

Pedro Alegre

É doutor em Teoria Literária pela UFRJ, apresentou a tese *Machado de Assis – literatura e história* (2021). É professor do Colégio Pedro II/RJ. **E-mail:** pedroalegripina@gmail.com

Rachel Cecília de Oliveira

É professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG e do Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG. Participou da diretoria da Associação Brasileira de Estética – ABRE – por dois mandatos e foi professora visitante na Université Paris I – Pantheon-Sorbonne. Atualmente é editora chefe da Revista Pós do PPGArtes UFMG e líder do grupo Experiências Descoloniais. Trabalha a pluralidade da arte contemporânea nas interseções entre filosofia, teoria, história e crítica das artes. Além disso, atua como crítica e curadora. **E-mail:** rachel.cecilia.oliveira@gmail.com

Sérgio Wellington Freire Chaves

É professor de Teoria Literária da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Pará UFPA, Campus Universitário de Bragança. Doutor em Letras e mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte UERN, especialista em Estudos Literários pela Fundação Universidade Estadual do Ceará FUNECE e graduado em Letras Língua Portuguesa e respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Ceará UECE. Autor do livro *Transculturalidade em solo sertanejo: aspectos da brasilidade no romance A Casa*. **E-mail:** sergiofreire@ufpa.br

Sobre as autoras e autores da 3ªm Cultural

Ilessi Souza da Silva

É cantora, compositora e pesquisadora musical. Doutoranda em Música pela UNICAMP, possui mestrado em Música pelo PROEMUS – UNIRIO. Tem cinco álbuns gravados: *Brigador – Ilessi canta Pedro Amorim e Paulo César Pinheiro* (CPC-UMES, 2009); *Mundo Afora: Meada* (Rocinante Gravadora, 2018); *Com os pés no futuro: Ilessi e Diogo Sili interpretam Manduka* (2020); *Dama de Espadas* (Rocinante Gravadora, 2020); *Rendição – Ilessi e Vicente Paschoal* (2022). **E-mail:** ilessisilva@gmail.com

José D'Assunção Barros

É professor associado de História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ; doutor em História pela UFF. **E-mail:** joseassun57@gmail.com

Marcelo Calderari Miguel

É especialista em Educação Científica pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Mestre em Administração e Bibliotecomia pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-7876-9392>. **E-mail:** marcelocalderari@yahoo.com.br

Paloma Roriz

É pesquisadora de pós-doutorado [FAPERJ-PDR-10] em Literatura Comparada junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) da PUC-Rio. Doutora em Literatura Comparada (UFF), possui trabalhos de pesquisa voltados para poesia portuguesa contemporânea, atuando na música de forma independente como compositora, letrista e cantora. **E-mail:** palomaroriz8@gmail.com

Nesta edição

Bianca Magela Melo

Carlos Palacios

César Augusto Martins de Souza

Cleidi Strenske

Daniela de Oliveira Silva

Ellen Mariany da Silva Dias

Frederico Lyra de Carvalho

Ilessi Souza da Silva

José D'Assunção Barros

Marcelo Calderari Miguel

Maria Cecilia Touriño Brandi

Moisés Carlos de Amorim

Netanias Mateus de Souza Castro

Paloma Roriz

Paulo Henrique Raulino dos Santos

Paulo Henriques Britto

Pedro Alegre

Rachel Cecília de Oliveira

Rainer Guggenberger

Sérgio Wellington Freire Chaves

REVISTA TERCEIRA MARGEM

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS