

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Departamento de Pós-Graduação em Letras e Linguística

Polyanna Camêlo

O Beijo Invisível do Onírico:
na Linguagem Imaginária de Andara

Recife/ 2010

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Departamento de Pós-Graduação em Letras e Linguística

Polyanna Camêlo

O Beijo Invisível do Onírico:
na Linguagem Imaginária de Andara

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco para
obtenção do grau de doutora em Teoria da Literatura
Orientador: Prof. Doutor Sébastien Joachim

Recife/ 2010

POLYANNA ANGELOTE CAMÊLO

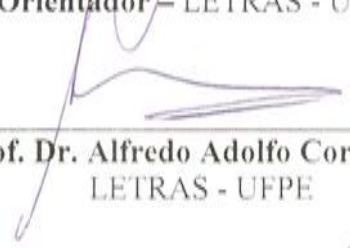
O Beijo Invisível do Onírico: Na Linguagem Imaginária de Andara

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em Teoria da Literatura em 27/8/2010.


BANCA EXAMINADORA:



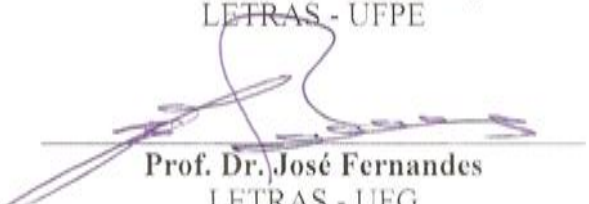
Prof. Dr. Sebastien Joachim
Orientador – LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Ermelinda Maria Araujo Ferreira
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. José Fernandes
LETRAS - UFG



Prof. Dr. Fernanda Maria Abreu Coutinho
LITERATURA - UFC

Recife – PE
2010

O beijo invisível do onírico: na linguagem imaginária de Andara / Polyanna Angelote Camêlo. – Recife: O Autor, 2010.

257 folhas: il., fig., gráf., quadros.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2010.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Literatura brasileira – Pará/Amazônia. 2. Alquimia. 3. Mitologia. 4. Psicanálise. 5. Cecim, Vicente Franz – Crítica e interpretação. 6. Andara. I. Título.

**82.09
801.95**

**CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)**

**UFPE
CAC2010-117**

À INFÂNCIA:

Para minha filha, **ANALÍA**
agora, querendo ser **ANALICE**

Terminou 'o livro' mamãe?

E vibrou comigo: *Iiiiiiiih!*

Che piá.

AGRADECIMENTOS

Durante mais de quatro anos dediquei-me a esta tese. Minha filha tinha apenas um, quando ingressei no Programa de Pós-Graduação em Letras, para fazer doutorado em Teoria da Literatura. Ao longo desse tempo, transformei-me algumas vezes, em busca de encontrar o *peá* de minha *nheê* (caminho de minha alma) e poder ser *Anhang* de *Nhanderuvuçu* (Espírito de Deus), em constante alquimia de mim mesma. Poderia dizer isso com outras palavras, mas sendo o Divino um só, o que muda são apenas os as nomenclaturas culturais (significantes), e não a essência (significado); e como tratamos de Literatura Amazônica, nos simbolismos oníricos da Floresta, optamos por estudar e trazer aos termos teórico-filosóficos da psique espiritual, alguns quase esquecidos, como esses, da cosmogonia *karáí-guarani* que resgatamos com este trabalho.

Pois bem, são muitas as *nheês* de meu *peá*, e como não caberia nem aqui nem em minha memória de agora, todas elas, guardo aqui as que estão mais c[*o*]aras em meu coração, e que acompanharam, diretamente, meu sem/tempo de doutoranda:

A Jozafias e Diva, secretários da Pós-Graduação, sempre pacientes e prestativos em minhas dúvidas e necessidades burocráticas;

Ao meu orientador, pela liberdade à minha criação e confiança em minhas ideias principalmente quando eu não dava notícias, e era sempre; e, sobretudo, por e ter me aberto à mente à teoria psicanalítica da arte e de mim mesma, tendo me transformado (sem o saber!) em quem sou hoje, por isso, serei sempre sua pupila com a humildade e o orgulho que se dedicam a um Mestre/Nhanderú;

Aos colegas, também estudiosos, Rogério M. Coelho, pelas primeiras conversas sobre as ideias desta tese (especialmente as em redes paralelas em viagem ao interior); e Adilson G. Jardim, por outras tantas, presenciais na tranquilidade, ou virtuais na emergência, e, sobretudo, pelas artes gráficas que as materializaram conforme minha imaginação as inventava;

À família Gasparini, pela adoção incondicional e sincera em momentos de exílio e muitos mais de idílio em comunhão;

A Gorete e Ricardo, pelo sítio na cidade, minha Andara pessoal;

A Marcos Marçal, pelo encontro fortuito, que gerou incentivos de uma amizade e admiração à distância;

A Patrícia Ignácio, por me abrir as portas ao ensino de Arte e Educação, onde pude aprofundar e testar estudos pertinentes à Teoria e História da Arte, em disciplinas afins, no curso de Pedagogia da Uva (Universidade Vale do Acaraú);

A Elda Quirino, pelas turmas de Crítica e Teoria da Literatura na Faesc (Faculdades da Escada), que me abriram as portas à tão longamente desejada docência no curso de Letras;

A Tana Luiz, pelas de Literatura Brasileira no Colégio Atual, e ainda mais a este, pela bolsa à minha filha querida, que diminui esta responsabilidade financeira, possibilitando um pouco mais do ócio necessário ao desenvolver desta tese; e também pelas relações pessoais sempre humanas e honestas;

Às minhas alunas e alunos, por seus olhos brilhando, e pelo afeto em retribuição ao prazer do conhecimento que nos faz ver/sentir o mundo de outras formas: poética do saber;

Às amigas e amigos que se acostumaram à minha ausência, em constante dedicação às tantas leituras e à escritura desta tese: Carol-Fernandinho-e-Iris, Leky-Dandan-e-Davi, Robson, Bela, Calinhos-e-Bell-mais-Dora-e-Carlos; Oscar-e-Jéssika;

Ao primo/tio Caluca, pelos passeios a cavalo na fazenda, onde me realizo amazona veloz ao vento em pasto verde em horizonte longo;

À minha família, Mãe (Luane de Cássia Angelote), Pai (Antônio Camêlo), Irmãos (Paulino e Toninho) e Irmãs (Vanessa e Linda Inês); Cunhado (Guilherme Negreiros); Cunhada (Larissa Cisne) e o sorriso contagioso mais lindo do mundo inteiro do Sobrinho Isaac;

A Deus e a Deusa, Iahweh, Jeová, Adonai, Alá, Nhanderuvucú, Gurací, Brahma, Mawu, Olorun, Zambi, Jahbolun, Jah, Zeus, Isis, Pai e Mãe eternos, em todos os possíveis nomes que a humanidade já Lhe conferiu e ainda Lhe chamará, por Ser-em-Mim e pela esperança de um dia Ser-Eu-Nele;

E, principalmente, a Gil Luna, porque há várias formas de amar a Deus: misticamente, por meio do Silêncio; ou em suas criaturas, amando a Floresta, cada árvore, cada flor, cada bicho, cada pedra, até o chão. Mas quando se ama uma planta, dificilmente amaremos a ela totalmente, porque a diferença entre os seres, humano e vegetal, impossibilita a completude do amor. Entre os animais, já se pode amar mais concretamente, sabe disso quem tem um cão, ou um gato, ou qualquer outro animal domesticado. Mesmo assim, entretanto, amor de humano não é igual a amor de gato; nem o de gato, igual a amor de papagaio, por exemplo. Cada ser ama a sua maneira: entrega-se através de seus sentidos, e do ser que é. Assim, a forma mais perfeita do *amor*, é entre os seres de uma mesma espécie, que podem amar um ao outro completamente, satisfazendo a todas as necessidades afetivas e instintivas que o amor desperta e pede. Tudo isso, pra dizer, que eu amo a Deus amando a Gil, e amo a Gil amando a Deus: porque sendo Deus tudo e todos, ele é mulher e homem, e o amor mais perfeito que pode haver para uma mulher, é amar e ser amada por Deus-homem, e o cuidar, e adorar. O mais difícil é a graça de ter o amor de um Deus-homem, um que mereça ser amado como um Deus, e que saiba amar divinamente. Eu amo a Deus em tudo, e sendo ele homem, em Gil, eu o devoto e devoro.

RESUMO

Este trabalho é uma proposta de análise *onirocrítica*, sobre o primeiro volume da *Viagem a Andara, o Livro Invisível* de Vicente Cecim. Sustentado na tese de que a atualidade, devido às condições sociais e tecnológicas que apresenta, oferece, como nunca, à humanidade, possibilidades de representação de seu mundo interior individual; lemos Andara como um caminho literário individualizante que extrapola os interesses próprios do artista, e atinge o leitor – ora com o horror atenuado, ora com a ternura de um beijo – exigindo-lhe novos parâmetros de leitura, e, sobretudo, de interpretação dessa *Literatura Fantasma* que caminha para a *rarefação da escritura andarana*.

Palavras-chave: Arte Onírica, Onirocrítica, Sonhos, Literatura Amazônica, Andara, Vicente Cecim, Alquimia, Mitologia, Psicanálise

ABSTRACT

This work is a proposal of an *onirocritic* analysis, on the first volume of the *Viagem a Andara, O Livro Invisível* of Vicente Cecim. Supported in the thesis of that the present time, which had to the social and technological conditions that present, offers, as never, to humanity, possibilities of representation of its individual interior world; we read Andara as an individualizing literary way that surpasses the artist's proper interests, and reaches the reader - however with the attenuated horror, however with the kindness of a kiss - demanding new parameters of reading, and, over all, interpreting this *Ghost Literature* that walks for the *andarana* writing rarefaction.

Key-words: Oniric Art, Onirocritic, Dreams, Amazonian Literature, Andara, Vicente Cecim, Alchemy, Mythology, Psychoanalysis

RESUMEN

Este estudio es una propuesta de la análisis *onirocritica*, sobre la primera edición de *Viagem a Andara, o Livro Invisível* de Vicente Cecim. Basado em la tesis de que la actualidad, debido a las condiciones sociales y tecnologicas que posee, ofrece más que nunca, a la humanidad, posibilidades de representación de su mundo interior individual; vemos *Andara*, como un camino literário individualista que sobrepasa los intereses propios del artista, y llega al lector – ora con horror atenuado, ora con la ternura de un beso – exigindóle nuevos parámetros de lectura y, sobretudo, de interpretación de esta *Literatura Fantasma* que lleva a *rarefacción de la escrita andarana*.

Palabras-llaves: Arte Onírica, Onirocrítica, Sueños, Literatura Amazónica, Andara, Vicente Cecim, Alquimia, Mitología, Psicanálisis

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- (1) *Pedras de Ser* de Callanish, na Escócia, editadas conforme imagem retirada da capa de *oÓ: Desnutrir a pedra*. (p.15)
- (2) Fotografia de antiga escrita em pedra, nas ruínas de Lycia- Kal Kan, na atual Turquia, por Dan Heller, tiradas de seu site particular, acessado em junho de 2010. (p.16) <http://www.danheller.com/images/Europe/Turkey/Kalkan/Ruins/img7.html>
- (3) Monge medieval em trabalho de copista, escanteada do livro de Rodwell, G. F.: *South by East: Notes of Travel in Southern Europe*, 1877. (p.16) <http://www.fromoldbooks.org/Rodwell-South-By-East/pages/131-writing-desk/1105x1102-q75.html>
- (4) Imagem de tinteiro de prata, encontrada em blog na internet, sem referências sobre sua origem ou localização atual. (p.16)
- (5) Fotografia antiga de moça com máquina datilográfica. Claramente uma antiga propaganda da mesma. O que não se pode provar, portanto, devido à falta de referências da imagem, encontrada no Google, sob a pesquisa ‘type writer girl’, em inúmeros sites, todos sem comentários quanto à história da foto. (p.16)
- (6) Ambiente de trabalho virtual de empresa de telemarketing tradicional. (p.17)
- (7) Ambiente de trabalho virtual do tele atendimento de uma empresa com filosofias mais humanizantes. (p.17)
- (8) Arte digital da empresa de design gráfico *Estabelecimento*. (p.17)
- (9) Cristal de Andara, foto retirada de site de venda de jóias (p.21) <http://www.thegemtree.com/andara-crystals-jewellery-c-335/lemurian-triangle-andara-pendant-p-16007>
- (10) Montagem com arte pré-histórica (p.32)
- (11) Tumba egípcia de Sennefer, nos arredores do Templo de Luxor (p.33)
- (12) O *Faravahar*, um dos mais conhecidos símbolos do Zoroastrismo (p.35)
- (13) *Eros a preparar o arco*, de Lísipo (p.36)
- (14) *Galinha com pintos* (1941-2), Pablo Picasso (p.38)
- (15) *Galo novo* (1938), Pablo Picasso (p.38)
- (16) *Grupo de Carpideiras*, no túmulo de Ramose, em Sheikh-abd-el-Qrnah, Tebas (p.39)
- (17) Detalhe do interior da Basílica de São Marcos, em Veneza (p.41)
- (18) Poema visual da prodigiosa escrita árabe (p.44)
- (19) Iluminura com o filósofo medieval Ramon Llull, em conversa com seu discípulo Thomas Lê Myésier a respeito de seus livros (p.46)
- (20) Detalhe do *Jardim das Delícias*, de Hieronimus Boch (p.48)
- (21) Busto de Lorenzo Ghiberti, incluído em sua obra *Portas do Paraíso* (p.49)
- (22) Desenho ilustrativo do Processo primário de aquisição da linguagem (p.57)
- (23) Imagem grega do *uróborus*, também presente na Viagem a Andara (p.58)
- (24) Desenho ilustrativo das cinco fases de nossa Teoria da Individuação do Homem Creador (p.59 e 89)

- (25) Teoria da Individuação Creadora com signos autóctones da cultura indígena pré-cabralina (p.61)
- (26) Tela de Magrite: *Ceci n'est pas une pomme* (p.64)
- (27) Mapa da Luz, do Instituto italiano *Light Population Science and Tecnology* (p.69)
<http://www.lightpollution.it/dmsp/index.html>
- (28) Olhar místico sobre a noite (p.71)
- (29) Ilustração de Goya: *O Sono da Razão* (p.71)
- (30) Representação mais antiga da *Serpente Emplumada*, em La Venta (p.78)
- (31) Desenho dos planos curvos paralelos, com pontos de encontro (p.94 e 120)
- (32) Abraxás em amuleto gnóstico (p.98)
- (33) Desenho ilustrativo da interseção que é Andara como parte da Floresta e de Santa Maria do Grão (p.103)
- (34) Fotografia da arte no avião da turnê de 2009 da banda de rock *Iron Maden* (p.104)
- (35) Vishnu, Deus de múltiplas faces, sendo apresentado a Arjuna por Krishna antes da batalha necessária que o príncipe deve empreender contra seus familiares (p.107)
- (36) O curau voando com as aves de Goya, no *Sono da Razão* (p.114)
- (37) Desenho ilustrativo da Narrativa Espiralada de Andara (p.121, 132, 151)
- (38) O Curau (p. 102, 121, 153)
- (39) Índio mura, do acervo da *Fundação Biblioteca Nacional/Brasil* (p.125)
<http://planetasustentavel.abril.com.br/album/invencao-brasil-232858.shtml?foto=6>
- (40) O *Dodecahedron*, desenho de Leonardo Da Vinci (p.131)
- (41) O *Icosidodecahedron estrelado*, desenho de Leonardo Da Vinci (p.131)
- (42) O *Rhombicuboctahedron*, desenho de Leonardo Da Vinci (p.132)
- (43) *Estudo para um planeta desnordeado* do surrealista Max Ernst (p.132)
- (44) Ponto de encontro perpendicular dos planos curvos paralelos, que ilustram a narrativa andarana (p.150)
- (45) Imagem alquímica da *nigredo* de Basilius Valentinus (p.155)
- (46) Curau sobre a imagem de Basilius Valentinus (p.155)
- (47) Crânio humano composto por sete corpos nus femininos. Recorte de fotografia de Philippe Halsman realizada em 1951, segundo um desenho de Salvador Dalí (p.159)
- (48) *Bailarina em Cabeça de Morto*, 1939, tela de Salvador Dalí (p.159)
- (49) A lua branca de Andara, a que alucina, vista num céu real (p.173)
- (50) Arte de Leonel Marcos Braz feita sob encomenda para esta tese: cortesia para cena andarana da fogueira em *O Sereno* (p.168, 169, 174)
- (51) Mapa do Brasil com realce à localização geográfica do Estado do Pará, enquanto porta da Amazônia para o Atlântico (p.178)
- (52) Escultura, datadas de 6000 a.C., do sítio arqueológico de Lepenski Vir na antiga Iugoslávia (p.179)
- (53) Idem, ibidem.
- (54) *A Formação do Oceano de Leite*, cena da mitologia védica (p.179)
- (55) *Nascimento do novo Homem*, de Salvador Dalí (186)
- (56) Capa do *Relatório de Resultados Científicos da Viagem de H.M.S. Challenger*, RRCVHMSC (p.202)

- (57) Mapa das Viagens dos Argonautas, segundo os Antigos, copiado do RRCVHMSC (p.203)
- (58) Mapa do Mundo segundo Homero, copiado do RRCVHMSC (p.203)
- (59) Mapa do Mundo segundo Herodotus, copiado do RRCVHMSC (p.203)
- (60) Mapa do Mundo segundo Hipparchus, copiado do RRCVHMSC (p.203)
- (61) Mapa do Mundo segundo Mela, copiado do RRCVHMSC (p.203)
- (62) Mapa do Mundo segundo Ortelius, copiado do RRCVHMSC (p.203)
- (63) A primeira fotografia tirada da terra, a partir do espaço, em 1946 (p.204)
- (64) *Explorer II Balloon*: na década de 30, já se tentava ver a terra do alto (p.205)
- (65) 1994: Capa de *Silencioso como o paraíso*, outro volume da Viagem a Andara (p.213)
- (66) 1988: Capa do primeiro volume da *Viagem a Andara, O Livro Invisível* (p.217)
- (67) 2004: Capa de *A asa e a serpente*, Viagem a Andara (p.218)
- (68) 2004: Capa de *Terra da sombra e do não*, Viagem a Andara (p.218)
- (69) 2001: Capa de *Ó Serdespanto*, Viagem a Andara (p.218)
- (70) 2006: Capa de *Ó Serdespanto*, Viagem a Andara (p.218)
- (71) 2005: Capa de *K: O escuro da semente*, Viagem a Andara (p.218)
- (72) 2008: Capa de *oÓ: Desnutrir a pedra*, Viagem a Andara (p.218)
- (73) O gigante *mapinguary* de Andara, imagem do verso *oÓ: Desnutrir a pedra* (p.219)
- (74) Menino *Serdespanto* ampliado (p.219)
- (75) *O Barco*, tela de Salvador Dalí, cerca de 1944 (p.220)
- (76) *O Navio*, tela de Salvador Dalí, 1942-1943 (p.220)

No fim de tudo isso também terás narrado teu rosto escuro?

Voz em Andara

SUMÁRIO

INÍCIO E FIM	12
TEORIA DA ARTE ONÍRICA	23
Sobre Andara	24
Sobre a Beleza	28
Sobre a História da Arte	31
Sobre a Literatura	51
Sobre a Teoria da Individuação Creadora	56
Sobre a Desrealização da Arte	63
PRÁTICA DE ANÁLISE EM ONIROCRÍTICA	68
A serpente emplumada	69
Os sonâmbulos da Terra	88
Cega os teus olhos para ver	102
Entre as sombras e o não	122
A floresta o mar e a ilha	143
O luar sereno e a migração anímica	169
Música de areia	189
O FIM É O INÍCIO	221
BIBLIOGRAFIA	222
ANEXO 1 – ENTREVISTA COM VICENTE CECIM	227
ANEXO 2 – PALAVRAS DE ABERTURA AOS <i>MANIFESTOS CURAU</i> (2009)	242
ANEXO 3 – O <i>M.C. I: FLAGRADOS EM DELITO CONTRA A NOITE</i> (1983)	243
ANEXO 4 – O <i>M.C. II: NO CORAÇÃO DA LUZ</i> (2003)	247
ANEXO 5 – MANIFESTO DAIME DO ALTO SANTO	250
ANEXO 6 – MANIFESTO DAIME DA CASA DE JESUS	254

INÍCIO E FIM

*Eu esqueço a maior parte do que li
tal como não me lembro do que comi;
mas tenho a certeza que ambas estas atividades
contribuem para o sustento do meu espírito
e do meu corpo.*

G. C. Lichtenberg (1742-1799)¹

*Exígua lâmpada tranquila,
Quem te alumia e me dá luz,
Entre quem és e eu sou oscila.*

Fernando Pessoa (1888-1935)

*Porque nenhum sonho se pode contar:
Seria preciso uma língua sonhada
para que o devaneio fosse transferível.
Não há essa ponte.
Um sonho só pode ser contado
num outro sonho.*

Mia Couto² (1955-...)

Três citações. Nenhuma de Andara, desta vez. As nossas análises abrem-se iniciando o leitor no mundo onírico de Andara. Agora não. Primeiro, um *silogismo* perfeito do filósofo alemão do séc.18, *provando* em discurso a necessidade física e espiritual da leitura. Depois, uma expressão poética e metafórica do que poderia também ser o *ponto vélico hugocortazano*, nas palavras de Fernando Pessoa, aquele que, como o pastor de Andara, foi também muitos, não deixando de ser ele mesmo. E então, um escritor já de tempos pós-coloniais, moçambicano, Mia Couto, também jornalista, biólogo e professor. Foi com ele que a *onirocrítica*³ começou, ainda sem esse nome, mas já com seu método de *leitura paranonírica*.

Foi então o nosso primeiro exercício de interpretação onírico-literária, a dissertação de mestrado, “Poesia e Alquimia em *Terra Sonâmbula* de Mia Couto”, onde analisamos os quatro sonhos de Kindzu, protagonista do romance. O título traz como *intertexto* a obra de

¹ Citado por Schwanitz, 2004.

² *O outro pé da sereia*. pp.22-23.

³ O termo será explicado adiante, quando de sua prática neste trabalho.

C. G. Jung, *Psicologia e Alquimia*, onde o mesmo analisa uma série de sonhos em paralelo à sua tese da metáfora psicológica da alquimia. Os sonhos analisados como narrativa, com recorrências e autoreferências, além de imagens altamente simbólicas, que Jung busca ‘arquetipizar’ na medida em que traça paralelos imagísticos dos sonhos com as inúmeras e mal compreendidas imagens alquímicas medievais. Foi assim que mergulhamos nos sonhos, com um *corpus textual* mínimo, apenas os quatro sonhos de Kindzu. Estudamos as imagens simbólicas transmutando a cada sonho, o que retratava um aprendizado e um amadurecimento do personagem principal em sua jornada *na vida fora*.

A alquimia, *podendo ser lida e sonhada* como ciência-de-arquétipos-sobre-o-amadurecimento-psíquico-da-pessoa-humana, mais do que ser comparada à arte, ela abre nossas interpretações para o caminho inverso: onde e como estarão – também na arte – as imagens simbólicas de processos psíquicos da pessoa humana em seu caminho (natural, senão adulto) de amadurecimento e autoconhecimento? Kindzu, assim como sua terra, a Moçambique pós-colonial, buscava se encontrar. A sua trajetória espelhou esse caminho, e os seus quatro sonhos sintetizaram em símbolos o conteúdo mais profundo dessas mudanças, também representadas pelas quatro etapas da alquimia: separação, renascimento, regeneração, estabilização⁴.

Agora, perguntamo-nos: a arte que usa a nossa própria voz para nos falar, Literatura, pode também tentar ultrapassar o diálogo com nosso ego, e chegar a um ‘eu’ mais profundo? Falar com ‘a ave andarana’ que temos em nós? É isso que Andara quer. *Atravessar o que nos nega, chegar ao sim*. Ela diz, na abertura da *Viagem a Andara, o Livro Invisível*. Porque Andara é uma viagem na própria vida.

*Esta viagem a Andara. E aonde mais?
Na vida.
Andara é perto e longe. Andara está dentro de ti.
E fora. E dentro de mim.
Diz a voz*

A voz de Andara diz ao leitor, já em seu primeiro livro visível, que ele precisará fazer essa viagem também. Que uma voz fala pra ele do que já está dentro dele, mas também fora, e em toda parte. E em Vicente também. Sim, no autor. Porque o autor de Andara nunca morrerá. Ele é parte dela, e de fato se tornou personagem-autor em *K: O escuro da semente*

⁴ CAMÊLO, Polyanna (2002). Como a sabedoria interior *não pode nunca provir de fontes alheias*, (...) os escritos alquímicos não falam ao homem (ego) que lê, mas à alma (*Si Mesmo latente*) que ouve. p.31.

(2005). Quando de um diálogo entre os personagens principais do livro, Oniro e Orino. Oniro conta pra Orino um resumo das histórias de Andara, desde a primeira, mostrando a variação de simbolismo nestas histórias entre dois pólos opostos: o Vale e a Montanha. Sendo o Vale, equiparado ao símbolo da serpente; e a Montanha, ao da asa. Histórias de baixo, e histórias do alto. Bem ao estilo dos **arquétipos dialéticos**, porém paradoxalmente complementares, que Gilbert Durand⁵ antropológicamente estruturará como *regimes noturno e diurno* do imaginário. Então, Oniro chega, cronologicamente, à síntese de *Silencioso como o Paraíso*, e fala dos títulos dos dois livros deste volume que tem duas capas, e pode ser lido por qualquer um dos lados à escolha, já que não há ordem: *Contando estas histórias para nada*, e *Contando estas histórias pra ninguém*. Aí, Oniro fala de Vicente, o autor-personagem de Andara, se até então, com voz invisível, agora com tinta preta na página branca, pra explicar: *Esses títulos assim, pois esse Vicente aí mais parecendo um animal fugindo da Literatura, embora ainda não se sabendo para onde. (...) são muitas as histórias que ele conta*⁶.

Em Andara, a Literatura alcançando essas alturas: falar com nossos sonhos, sobre os sonhos de Vicente. O que ele chama de não-literatura, ou ainda, Literatura Fantasma, é uma literatura profunda, que escreve com tinta invisível um livro invisível sem fim, no qual somos todos personagens, já que se trata de um convite à Viagem. E como podem os sonhos nos guiar? Sendo eles a voz oculta em nós. Manjedoura que nos alimenta e abriga nas noites e tempestades que incita, especialmente para que a busquemos em refúgio. Andara é o *ponto vélico hugocortazano*, que cita na sétima história, última do livro aqui analisado. É a voz que oscila, entre a de Vicente, e a que usa Vicente para se escrever, Letra do Inconsciente. E por que não, ainda, entre estas aí e a de nossa leitura? Que dá existência a ambas, enquanto arte que necessita público pra existir nessa condição? O ponto vélico, que Cortázar aproveita de Victor Hugo, tende para o fantástico, porque é sempre uma *força capaz de provocar certo deslocamento*, tendo na tensão do estranhamento sua eficácia sobre o leitor. Da literatura fantástica à *Literatura Fantasma* de Cecim, há uma **salto-pro-íntimo** que é a chave desta nossa leitura/escritura andarana.

Ao iniciar esse trabalho, falamos sobre a história da arte, chegando à das letras. A posição do artista na sociedade Ocidental, que nos forma e reforma, nunca fora tão livre em retratar seu mundo interior. É claro que, para falar ‘apressadamente’ sobre tal hipótese, temos que

⁵ *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, 2002.

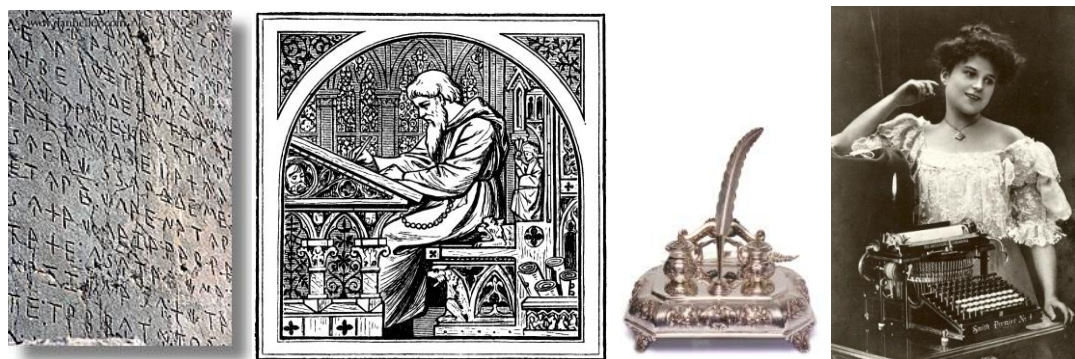
⁶ *Silencioso como o Paraíso*. p.222.

ser superficiais, para ver as características do conjunto e não das particularidades de cada época. O que para nós, já serve, pois direciona o olhar de nosso leitor ao momento presente: o da escrita ao dispor das individualidades, cada vez mais interconectadas do que nunca. Sociedade e Tecnologia prontas para isso, por mais que, como sempre, com seus hiatos de desigualdade. O fato é que, em sua história dos usos das letras, a humanidade nos oferta hoje um Cecim, e uma *Literatura Fantasma*. Em que o autor vai se encontrando ao longo dos anos, com uma voz oculta em si e na vida, e escreve histórias que não são bem histórias, mas o ato em si de se fazer ponto vélico e dar letra às vozes ocultas, coordenando e buscando os seus sentidos, em transmutação própria, o autor; e o texto literário em rarefação.

Sim, porque o texto também faz um caminho alquímico. Morrendo, nascendo, regenerando-se e buscando se estabilizar. Por isso, o mais recente volume de Andara, *oÓ: Desnutrir a pedra*, tem cada vez menos palavras e mais branco da página, com muitas imagens que se espelham caladas. São as *Pedras de Ser* de Callanish, na Escócia (figura1). Sob ângulos diversos, e cortes distintos. A maioria das páginas só com fotografias editadas, delas ou de outras: pedras de lápides, chamadas *Pedras de Não-ser*; e o vôo final de uma ave, em três páginas do livro, em cada delas uma foto do alto para baixo, da esquerda à direita, descendo para sair da folha. Além das muitas imagens, algumas páginas contam apenas com uma palavra em sua totalidade branca, como a lua branca. Lisa, íntegra, pura: a página também regenerada. Palavra também tornada imagem na folha. A utilização da imagem não sendo nervosa. Fotografia e texto em meio ao branco totalizador da página dão suavidade e convidam à meditação lenta, à contemplação do imaginário sonoro e profundo de Andara. Por isso, as imagens são antigas, e envolvem o mistério e o sagrado. E ainda, preto no branco. Negras. Fantasmagóricas. Elas fogem do tempo, de sua efemeridade nervosa, a alcançar o eterno, o paradoxo urobóresco de algo que transcende o real. E assim, as palavras só podem vir também poucas, e sob a forma de aforismos, epigramas e poemas, que são justamente formas de, pela língua, transcender a linguagem, e regressar à fonte. Por isso, são sempre histórias sem histórias. Mas que falam de assombros e delicadezas. Andara metamorfoseando-se como canto, música, aqui nessa vida de areia, em que estamos sendo, todos, filhos da mesma terra. Andara, essa música de areia.



O nosso tempo, cada vez mais controlado pela mídia e tecnologia, questiona, nos interstícios, suas problemáticas tanto de espetacularização, quanto de especulação. Afinal, vivemos num mundo de simulacros onde o real se esquia, fugindo aos olhos, como as partículas que subitamente desaparecem nas experiências quânticas mais recentes. É assim que, para falar em literatura enquanto ficção, cada vez mais precisamos questionar a ‘matrix’ social. Ficção é o que não é real, mas e se agora tudo for puro simulacro? *Nada mais é real. Tudo é fingimento, simulação e máscaras*⁷. A morte social de Debord⁸, na sociedade do espetáculo. A maravilha é que a Literatura não espera a resolução de seus problemas metaficcionais, ela continua sendo escrita, transformando-se, indo além do que um dia lhe fora estabelecido como limite. E a arte, como um todo, vem se nutrindo em *efeito reverso*, do que se costumou chamar *efeito perverso da imagem* (Durand, 1998). Pois se a manipulação tecnológica da imagem tem efeito *simulacral* na sociedade, também devemos considerar os modos como vêm se popularizando criação e apropriação, não somente de Imagens, mas da Linguagem em suas diversas formas, mais simples ou complexas. E neste caso, especificamente, da Escrita. Se, com o início dos tempos virtuais, questionava-se a morte da escrita e da leitura, o que acontece é justamente a potencialização do contrário: nunca se escreveu tanto! Portanto, nunca se leu tanto também. Nossos adolescentes – cada vez, mais infantes – estão vivendo um mundo que pede para ser lido, onde se participa teclando. Mas não estamos falando só dos mais jovens, que agora se entretêm com leituras e escrevências cotidianas. O trabalho também exige um nível nunca antes tão alto de domínios sobre a leitura, a interpretação e o registro de dados numéricos e/ou alfabéticos cada vez mais instantâneos.



Temos agora quatro imagens (figuras 2-5). Inscrições antigas na pedra, um monge medieval em sua ‘escrita ilustrada’, um tinteiro para a nova elite burguesa, e uma máquina de

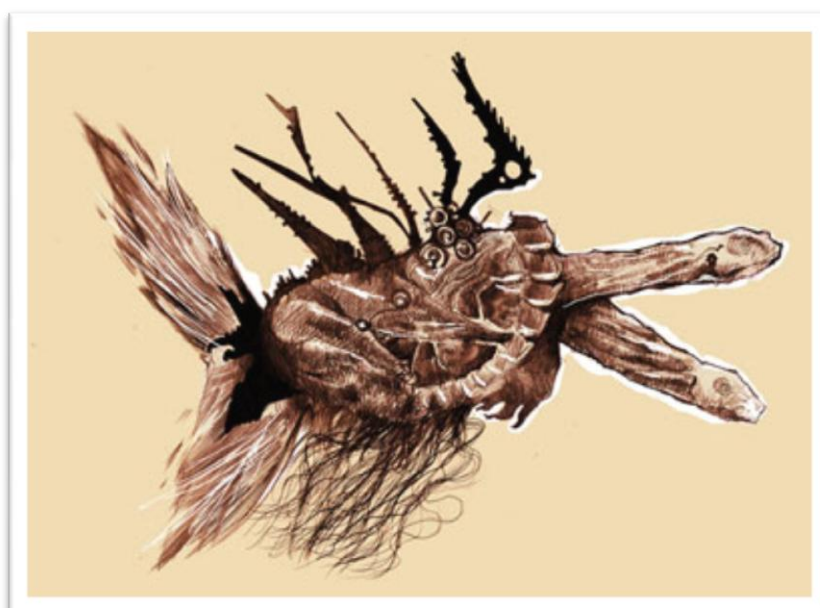
⁷ CAMÊLO, Polyanna. *Imagens em Ficção In: Hipertextus (revista digital)*: n.3, junho de 2009.

⁸ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

escrever para a ociosidade criativa no lar. Percebem? A desmistificação da escrita. Seus acessos cada vez mais democratizados. Seus utensílios tecnológicos sendo industrializados e produzidos em massa, para serem consumidos para serem usados pela massa. A sequência de imagens que escolhemos, não somente ilustra bem o que queremos, mas, sobretudo, faz-nos ver a diferença temporal e material nos caminhos da escrita humana. Que se tornará mais extrema, quando olharmos para duas novas imagens:



Dois reais ambientes de trabalho virtual (figuras 6 e 7). De uma empresa de telemarketing tradicional, e outra com propostas humanizantes. O efeito perverso desse movimento humano rumo à comunicação virtual é claro. Isolamento, e perda da pessoalidade nas relações de trabalho diárias. Isso, associado à lentidão na mudança de paradigma, aumenta ainda mais a desigualdade, agora chamada exclusão digital. Porém, os que chegam ao acesso colorido dos bens disponíveis, conta inevitavelmente, com um *mundo aberto*. Por isso cada vez mais onírico, porque tanto mais livre e pessoal. Assim, podemos chegar ao que se segue, e perguntar: O que é isso?



O que é isto?!⁹(figura 8) *Ceci n'est pas!* Isto é nada. Nada. Não é pra ser algo existente. Mas para fazer existir. O artista, *creador*. Que de já tanto ter dissecado o visível, volta-se ao *onírico*: aquilo que só existe a partir de sua invenção. *Creação*, assim mesmo, com 'e' e não 'i' para realçar o sentido diferente que lhe atribuímos, bem ao estilo do espírito moderno, como bem explicado na oratória de um modernista:

Depois de grande vassalagem à Natureza, a arte libertou-se e cria livre de toda a submissão. É a suprema vitória do espírito humano. A imitação no princípio, a libertação no fim. (...) Assim, será a obra de arte, que a cultura liberta da imitação da natureza, para dar-lhe forma artística, forma espiritual, peculiar, como um organismo novo, vindo da força criadora do homem.

O trecho acima, da conferência de Graça Aranha à Academia Brasileira de Letras, em junho de 1924¹⁰, fala da libertação artística que passa a *criar*, uma nova natureza, puramente estética, onde inclusive as máquinas, tornaram-se organismos originais, distintos e característicos; quando antes eram cópia de algum fato natural, observado. Agora podemos distinguir com mais clareza a diferença entre os termos 'criar' (cuidar/manter) e 'crear' (gerar/dar vida); diferença esta que nos fará optar, sempre que necessário, pelo uso do segundo termo, nesse nosso desenvolver teórico.

O espírito moderno, portanto, já se caracteriza por essa independência de moldes externos. A inspiração que lhes dá vida não vem do mundo exterior, pura e simplesmente. Mas então, vem de onde? Esta sim, a pergunta mais apropriada. E mais difícil também. O imaginário está solto; não só ele: tudo foge ao controle e voa com asas próprias: verbiário, sonário e ideário. O mundo dos significantes léxico-sintáticos, da fonética e da semântica ganham volume, massa e peso, paradoxalmente, num outro, cada vez mais virtual.

E como fica a Literatura por vir? Aberta, para nos dar Andara. Porque cada vez mais, o espaço onírico possível, abre a arte ao acaso, pressentido já pelo *jogo de dados* mallarmeriano, que se então falava da vida, existencialmente, agora pode ser aplicado ao *criar* artístico. Isso percebeu, e teorizou, desde seus precursores mais geniais, Maurice Blanchot, em seu estudo sobre *O livro por vir*. Num dos capítulos finais do mesmo, falamos de um certo *pensamento cantante*, intimamente ligado a uma nova presença da poesia, relacionada com uma outra fala, como a de Andara, uma fala sempre por vir, longe do certo e planejado.

⁹ Ilustração retirada do portfólio virtual de uma empresa de design gráfico. Acessada em julho de 2010, em <http://www.estabelecimento.com.br/>

¹⁰ Extraído de MIGUEL, Jorge (1986, p.10).

*A presença da poesia está por vir: ela vem para além do futuro e não cessa de vir quando está ali. Uma outra dimensão temporal, diferente daquela de que o tempo do mundo nos fez mestres, está em jogo em suas palavras, quando estas põem a descoberto, pela escansão rítmica do ser, o espaço de seu desdobramento. Nada de certo aí se anuncia. Aquele que se apegue à certeza, ou mesmo às formas inferiores de probabilidade, não está caminhando em direção ao 'horizonte', assim como não é companheiro de viagem do pensamento cantante, cujas cinco maneiras de se jogar se jogam na intimidade do acaso.*¹¹

A poesia como presença que vem e não cessa de vir mesmo quando já está ali. Presença em movimento constante, andar-andar-andar-andara. A poesia como espaço para o desdobramento do ser, num outro tempo, não o do mundo, mas o do íntimo, que traz seus anúncios de devir junto a um pensamento cantante, tão belamente associado à viagem: uma viagem ao devir, não é o mesmo que uma viagem a andar? *Viagem a Andara* sendo, portanto, para além da obra *Vicecintina*, metalinguagem da poética do devir. Assim, *o livro por vir* finalmente chega com Andara. Chega e não chegou, porque a poesia sendo sempre espera e devir em constante movimento que conduz a uma dimensão temporal que não a do tempo do mundo, não cessa de/vir. Portanto,

A obra é espera da obra. Somente nessa espera se concentra a atenção impessoal que tem por vias e por lugar o espaço próprio da linguagem. (...) O espaço que não existe mas 'se escande', 'se interioriza', se dissipa e repousa segundo as diversas formas da mobilidade do escrito, exclui o tempo ordinário. (Idem, ibidem)

Esse novo paradigma de escrita, renunciado pelos simbolistas, oníricos e existencialistas por princípio, conduz-nos a novos olhares sobre a Literatura. Olhares que novamente aproximam autor e narrador, bem como leitor e personagem. Não será apenas o texto a ser onírico por suas escolhas intrínsecas de *desnarrativa*; mas, sobretudo, a dimensão em que o livro (que não cessa) de/vir estabelece entre os sujeitos, misturando ficcionalidade e realidade a tal ponto que o limiar inexistente, como em nossos sonhos noturnos, onde os conteúdos de vigília aparecem inerentes aos da criação do Inconsciente. Com essa clara missão individual, onírica, de fazer algo em nós falar do íntimo, será mais fácil aos professores estabelecer novos prazeres pra leitura poética?

Perguntamo-nos isso porque, fato curioso, dificilmente encontramos um professor de literatura que não tenha se deparado com a pergunta sobre a 'utilidade' de sua disciplina¹². Ela é frequente até mesmo entre os nossos alunos/professores dos cursos de letras e pedagogia. *O que pode a Literatura?*¹³ Um homem do século dezoito, conforme lemos em Lichtenberg, estava certo de sua necessidade *alimentar*. E mesmo sem explicá-la

¹¹ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.352.

¹² Talvez, sendo menos disciplinada, possa mais...?!

¹³ In: TODOROV, Tzvetan. *Literatura em Perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. pp. 73-82.

propriamente, não duvidava de sua utilidade. Porém, atualmente, ela parece estar *em perigo*. E agora, justamente quando a leitura e a escritura estão cada vez mais rotineiras (e as profissões imaginativas, mais lucrativas, diga-se na passagem) temos dúvidas sobre seus poderes.

Mas o efeito perverso da modernidade, cujas promessas de facilidades mostram-se sim muitas vezes falaciosas, pode ser visto sob a ótica de sua inevitabilidade de um ponto de vista mais positivo, que chamamos de efeito reverso. Reverso porque não é precisamente o que se intencionava. Não podemos dizer que o desenvolver tecnológico pretendia, por exemplo, ampliar o imaginário e expandir a criatividade, levando a pessoa à libertação dos oníricos individuais. Porque, **o efeito reverso da imagem** é, sobretudo, o efeito reverso do imaginário. Mas as tecnologias e as mídias modernas pretendem sempre um fim calculado, exato e imediato, porque ligado às relações capitalistas e ao controle de mercado. Entretanto, o que não se pode prever são as consequências dessas mudanças virtuais, já sentidas e estudadas em todos os *efeitos perversos* do que agora se chama *sociedade do espetáculo*. O ‘espetáculo’ qualificando um novo mundo de relações virtuais, **creadas** pelas mídias de fins capitalistas, que ampliam tempo e espaço ordinários do mundo, em virtualidades até agora inesgotáveis.

Um **descontrole do imaginário** que nos presenteia seus tesouros. Como a ilustração do *Estabelecimento*, ou como Andara. A humanidade cada vez mais próxima da arte, cada vez mais dominadora de seus meios, tanto mais ousada em lhe conferir a forma de seus próprios sonhos, faz das artes atuais, **arte onírica** por excelência. E sim, ela pode ter uma função. Como em Andara, cuja voz invisível opere reflita do/no artista e estampe em sua arte, a alquimia que vive, enquanto ser em amadurecimento e individuação. Talvez, também por isso (mas, sobretudo, por sua originalidade), os livros de Andara possam ser encontrados em prateleiras diversas¹⁴: literatura brasileira, misticismo, religião, psicologia e poesia. O que é Andara, essa jóia rara? Andaraonde?

¹⁴ Por uma escolha quantitativa que age sobre o resultado qualitativo da pesquisa, optamos por uma busca virtual no conglomerado de sebos nacionais cadastrados no site da Estante Virtual, onde obtivemos o resultado de mais de cinquenta livros encontrados sob o nome do autor, Vicente Cecim, nos mais distantes estados nacionais (última busca realizada, setembro 2010). A busca em sebos, aqui, ajuda nossa premissa, porque não tendo comprado o livro diretamente da editora, os livreiros precisam escolher eles mesmos a categoria do que têm às mãos, partindo somente das informações que o próprio livro, enquanto objeto completo em si mesmo, oferece-lhe. Assim, ao ter os volumes visíveis de Andara nas mãos, pode-se considerar os mesmos genericamente como Literatura Brasileira, ou especificamente, como poesia, misticismo, psicologia ou religião.

Sim, Andara também é uma jóia rara (figura 9), nos dois sentidos, conotativo e denotativo. Como cristal, Andara pode ser encontrado em diversas cores e seus usos místicos envolvem poderes de união com o mundo invisível. Sua história é recente, por isso, não consta nas listas de pedras semi-preciosas. Uma xamã mestiça descendente dos



Choctaw nativo-americanos encontrou o cristal de Andara em 1967. Atualmente, aos 98 anos, ela mantém um site¹⁵, contando a história do achado em suas terras e também vendendo a mesma, que é distribuída das High Sierra Mountains, na Califórnia, a todos os continentes. Sua composição mineral, única, é formada por vários elementos, incluindo ouro, prata, irídio e ródio, entre outros. Essa informação denotativa, sobre o significado de ‘andara’ além de curiosa, aumenta-lhe o poder onírico. O cristal Andara vem sendo relacionado a poderes sobrehumanos semeados na Terra em tempos imemoriáveis que relacionam o nome Andara a uma implosão inter-dimensional¹⁶, que por isso também significa ‘luz de brilho e perfeição’. Além disso, acredita-se que Andara também tenha sido uma colônia lemuriana, o que explica os lemurianos também serem chamados de andarianos. A gnose acredita que a civilização lemuriana existiu há cerca de 60 milhões de anos, e que os lemurianos eram gigantes de 10 metros de altura, que não conheciam a morte como hoje nós a conhecemos. Para o nosso estudo, pouco importa se o fato pode ou não ser comprovado¹⁷. O que nos interessa são os possíveis significados que envolvem a

¹⁵ <http://www.ladynellie.com/index.html> (acessado em Junho de 2010)

¹⁶ *"Andara' is the name we have chosen to identify the Prima Matra Crystals. These crystals are composed primarily of Prima Matra heated to very high temperatures. We have related to you in past transmissions that the 'First Matter' powders coming from Nellie's land were created by an inter-dimensional implosion. The land was originally seeded for Prima Matra by those we call the 'Timewalkers' in conjunction with High Devas mythologically depicted as Unicorns. When the implosion occurred, the 'seed' material was heated, not only to very high levels, but in a contained hyperfield, which is created by two or more dimensions touching. A hyperfield forms a 'no-time' zone, where linear laws of thermodynamics are warped, or in some cases do not apply at all. In was within such a hyperfield that the Prima Matra powders and the Andara crystals were created"*, conforme retirado do site <http://www.spiritmythos.org/TM/divine-fire/andara.htm>, acessado em setembro de 2010. Achamos importante reproduzir na íntegra e no idioma original as informações que circulam em fontes o. consideradas com seriedade em seu meio. Aqui, as palavras são de Tehuti/Thoth, entidade dêitica associada à fundação dos mistérios religiosos das eras antigas, que supostamente, fala a partir de uma outra dimensão para esclarecer mistérios antigos. Não nos aprofundaremos em questionamentos sobre a validade destes discursos, nem sobre as relações mi(s)ticas que se desdobram deles, já que no momento nosso interesse sobre esta fala, centra-se apenas sobre os significados conferidos ao termo Andara.

¹⁷ Sites de gnose publicaram fotografias de uma pirâmide lemuriana submersa no Oceano Pacífico, descoberta recentemente por mergulhadores japoneses. As construções vistas nas fotos encontram-se na costa da Ilha de Okinawa, no Japão. Gigantescas, não são consideradas fruto da erosão do mar, nem obra do acaso. São restos de uma cidade e uma pirâmide dos tempos da Lemúria. Cada bloco tem mais de 8 metros de altura e pesa centenas de toneladas, maiores que os blocos da pirâmide de Queóps, no Egito. Acesso (setembro de 2010): <http://www.gnosisonline.org/antropologia/piramide-lemuriana-no-japao/>

palavra Andara. E que, no caso, são bastante pertinentes à atmosfera onírica e sobrenatural da Andara de Vicente Cecim, essa Andara amazônica, e literária, mas também cheia de mistérios anímicos, como veremos mais adiante, quando chegarmos propriamente à análise da obra. Porque antes, é preciso semearmos o solo de nosso plantio, e assim, refletirmos sobre esse livro de/vir, que, para chegar a nós hoje, como chega, está relacionado aos caminhos da cultura que possibilitaram essa libertação tal do imaginário pessoal de um artista que cria um novo espaço/tempo, de natureza onírica, onde o sobrenatural é natural, e a natureza é viva como na Amazônia: Andara.

Agora, talvez possamos fazer clara nossa tese: a de que, hoje mais que nunca, cada obra literária exige, anagramaticamente, um método de análise único. Porque é onírico o universo donde parte. E a libertação da arte, requer uma análise livre. Fora isso, como falar de sonhos, se não aceitando os seus lábios e prolongando o beijo? *Porque um sonho só pode ser analisado noutro sonho.* Esse, o nosso. Está aqui, nossa língua andarana sonhada.

O labirinto.

Ele é Andara. Andara é onde Santa Maria do Grão começou, como se verá agora nestes jardins, fazendo a floresta se abrir, recuar, e é por Andara que a floresta está voltando.

Toda essa criança.

Andara é o lugar de um mito entrevisto?

Talvez, mas não será só isso talvez.

De qualquer modo, é aí que se enlaçam, se negam, natureza e essa outra coisa inquietante que tem um nome. Civilização.

Toda essa criança escuta

Vicente Cecim,
*Viagem a Andara em
Os jardins e a noite*

TEORIA DA ARTE ONÍRICA



Sobre Andara

*À voz, que nos livros de Andara
quis dar à uma festa triste, aquela que
insiste em submeter a fala ao baile
arquejante da linearidade, a intensidade
de uma revolta que se recusa e inventa
uma outra fala, clara-escuro por escolha,
e se atira por todos os desvãos do
inconsciente, do instinto e beija
o onírico na boca com descarado desprezo
pelas tolices da racionalidade.*

Dedicatória inicial da *Viagem a Andara*.

Quando pela primeira vez nos deparamos com as ficções de Andara, uma pergunta crucial nos atormentou e iluminou por dias: que caminhos a arte percorreu para que hoje seja possível comprar pela internet um livro como este e com ele fazer nossa própria *Viagem a Andara*? Porque, foi realizando uma pesquisa virtual sobre o onírico na literatura que, no final de nosso mestrado, lemos trechos da obra de Vicente Cecim. E assim, compramos o primeiro livro pela internet, e esperamos ele chegar pelo correio para iniciar a *Viagem*. Para responder à pergunta acima, seguimos nossos estudos pelas trilhas óbvias da história da arte, antes de sua morte declarada. E percebemos que desde a origem, transcendência e imanência se encontram nos sonhos individuais, que forjam os coletivos. A humanidade, sonhando, simboliza; e conta histórias de imagens. Mas como a humanidade chegou a algo como Andara? Sua linguagem profundamente reflexiva, paradoxalmente irracional, inventa *uma outra fala*, inconsciente, instintiva e onírica, como alerta, desde a dedicatória, o autor.

A obra do paraense Vicente Cecim é conhecida e reconhecida na região norte do país. Nas outras, infelizmente, poucos ouviram falar de sua *literatura fantasma*, e ainda menos foram os que leram seu livro invisível. Em *Viagem a Andara*, *O Livro Invisível*, Andara, sendo a Amazônia vista com olhos mágicos, ainda é literatura fantástica, mas, à medida que, individualmente, os livros visíveis de Andara vão sendo escritos, deles surge o livro invisível. Então, passa a ser literatura fantasma, segundo o autor, o não-livro, que não é escrito: corpo de um corpo que se sonha, sempre a vir, devir, *livro por vir*, que nos chega invisível.

Porque os livros de Andara foram escritos um a um. Em 1979, com *A asa e a serpente*, Cecim iniciou uma longa obra que até hoje continua sendo escrita. Todos eles são

ambientados em Andara: região-metáfora da vida em que o sobrenatural emerge em epifania. Em 1980, o segundo livro individual de Andara, *Os animais da terra*, recebeu o Prêmio Revelação de Autor da Apca - Associação Paulista de Críticos de Arte. Em 1981, *A noite do Curau*, primeira versão do terceiro livro de Andara, que se transformou em *Os jardins e a noite*, recebeu Menção Especial no Prêmio Plural, no México.

E assim, seguiram sendo escritos por Vicente, até que, finalmente, em 1988, *Viagem a Andara, o Livro Invisível* (Editora Iluminuras, São Paulo) reunindo os sete primeiros livros de Andara, recebeu o Grande Prêmio da Crítica da APCA. Por isso *Viagem a Andara* é um livro escrito com tinta invisível: enquanto texto, tudo o que teremos dele é um título. (...) *Situação dos livros de Andara: condenados à visibilidade para que Viagem a Andara, o livro invisível possa existir como pura ilusão. Andara, a viagem ela mesma, nunca será escrita diretamente.* E por aí se inicia a ficção de Andara, nas primeiras páginas da *Viagem*.

Mas Andara, como o nome indica, não pára. Em 1995, Cecim publicou *Silencioso como o Paraíso* (Iluminuras, São Paulo) reunindo mais quatro livros individuais de Andara. Em 2001, quando a invenção de Andara completou 22 anos, publicou *Ó Serdespanto* (Íman Edições, Lisboa) com dois novos livros de Andara, lançado simultaneamente em Portugal e no Brasil e apontado pela crítica portuguesa como um dos melhores livros do ano. Há ainda *K O escuro da semente*, lançado em Portugal em 2005. Suas obras interrogam os limites e a existência da própria literatura, e insinua, para além da literatura fantástica, o advento dessa sua literatura fantasma.

Apesar de desconhecida do público geral, a obra de Vicente Cecim vem sendo aclamada pela crítica como inventividade poética única na atualidade literária nacional. Léo Gilson Ribeiro¹⁸, fala que *Silencioso como o Paraíso* é um dos mais perfeitos livros surgidos no

¹⁸ A fortuna crítica apresentada aqui e nas páginas seguintes foram retiradas de um site de cultural do Pará, que possui uma sessão dedicada a Vicente Cecim, onde constam dados biográficos e uma fortuna crítica ampla, sempre retirada de notas em jornais. Porque a crítica ainda não se dedicou como nós o fazemos agora a desvendar em leitura a obra de Cecim. O que temos são apenas comentários breves, quando da publicação de algum dos Livros Invisíveis de Andara. Os críticos precisam se posicionar sobre a nova obra e não escondem seu caráter original, captando em síntese a magia por trás da obra inclassificável. Algumas dessas referências aparecem no site sem a data de publicação no jornal de origem, o que tivemos infelizmente que reproduzir aqui, por isso, disponibilizamos o link do site, para maiores esclarecimentos, bem como fonte de pesquisa e leitura das novas críticas sempre em atualização. Os críticos que apreciaram a obra de Cecim, cujos comentários constam na fortuna crítica deste site: Alberto Pucheu, Leo Gilson Ribeiro, Moacir Amâncio, Oscar d'Ambrósio, Carlos Emílio Correa Lima, Antonio Hohlfeldt, Deonísio da Silva, Benedito Nunes, Mário Pontes, Irineu Guimarães, Eduardo Prado Coelho, Regina Louro, Fabrício Carpinejar,

Brasil nos últimos dez anos, imbuído de poesia, encanto e o que Guimarães Rosa chamava de 'peregrinação álmica' (Caderno Cultural *A Tarde*, Bahia) e o compara ao poeta Novalis quando revela que *há um real submerso no homem que a literatura linear, de mera denúncia da disparidade social, não alcança* e quase como o grande visionário Novalis, Vicente Cecim também confirmaria que 'je poetischer, umso wahrer': quanto mais poético, mais verdadeiro (*Jornal da Tarde*, São Paulo). Já Antônio Hohlfeldt (*Correio do Povo*, Rio Grande do Sul) diz que, depois de Guimarães Rosa, o paraense Vicente Cecim é o responsável por um dos mergulhos mais fantásticos e essenciais que a literatura brasileira já realizou sobre o sentido da humanidade.

Também Benedito Nunes já se encantou com os mistérios de Andara. *Uma invenção poética. Que melhor denominação para este texto libertário, insurrecto?* (*Leia Livros*, Brasil) ou ainda, *un récit onirique avec des résonnances archétypiques*. (*Boletim da Association Internationale des Critiques Littéraires*, Paris).

O crítico português Eduardo Prado Coelho (*Público*, Lisboa) fala que *os textos de Andara não só são inclassificáveis, como também oscilam entre uma espécie de deliberada monotonia do ser e o sentido golpeante das cintilações verbais*. E para concluir esse apanhado crítico introdutório (tão necessário quando resolvemos escrever sobre alguém tão pouco lido!) deixemos outra voz portuguesa falar, desta vez sem cortes.

É um livro total, na sua fusão de poesia, prosa, viagem utópica, divagação onírica, pensamento filosófico, reinvenção da palavra e reinvenção do mundo. Uma obra assim pode transformar a vida de quem a lê, se quem a ler estiver disposto a deixar-se transformar; mas, mesmo sem correr o risco dessa entrega, é impossível permanecer indiferente ao poder mágico da palavra de Cecim, palavra livre e vagabunda que cria uma cosmogonia própria, a um tempo estranha e familiar, reconhecível. Chamar-lhe inclassificável é, talvez, cobardia. Há um nome para esta espécie - rara - de acontecimentos, mas é um nome ousado e, nestes tempos de suspeita, pronto a ser banido: estamos perante um livro sagrado. Não importa quem o escreveu: foi escrito por um visionário. (Regina Louro, *Público*, Lisboa)

Ao contrário da trama tradicional, que reproduz ações pela linguagem, nos livros de Andara a linguagem é a ação principal e aponta para um futuro de inconcebíveis e desmesuradas possibilidades tanto da humanidade, como da arte. Por isso, nossa pergunta inicial: como a arte chegou a esse ponto? Que caminhos a arte e o artista percorreu para hoje a publicação de sua imaginação não sofrer limitações? Para hoje, chegarmos numa livraria e pedirmos o *Livro Invisível*?

É de fato com espanto que encaramos inicialmente as ficções de Andara. Sua dificuldade de classificação revela de pronto que se trata de algo genuíno, com luz própria. E nos interroga e deixa perplexos, já que seus livros utilizam todos os recursos literários e fundem todos os gêneros produzidos pela literatura. O resultado será sempre o aplauso irrestrito ou o silêncio medroso, formas opostas de lidar com o impasse de Andara.

Por isso, a melhor classificação é para nós dizer que se trata de **arte onírica**. Sua voz, ou melhor, suas vozes, vêm do íntimo, do inconsciente que o autor deixa falar como quem brinca com o invisível, e aceita seu fluxo, neste caso, mais, muito mais, imaginário que verbal. Se no *Ulisses* de Joyce, como na *Água Viva* de Clarice, é o verbo quem toma a frente e segue um fluxo aparentemente ininterrupto; em Andara é a imagem quem se libera das amarras da racionalidade e toma vida fantasticamente. São oníricas, sim. Ficcionais, mais que reais. Mas a ficção, atualmente, tem tomado a cena, e está além da literatura tradicional. E é preciso repensar seu lugar, bem como sua estética, antes de seguirmos adiante com nossa **Teoria da Individuação Creadora** que culminará em Andara, nosso exemplo magno.

Sobre a Beleza

*Sobre as asas brancas da arte,
sente o homem o que ele é
e esquece-se do que tem...
Torna-se ele um autêntico e puro
EU SOU.*

Huberto Rohden

Eu quero ser Bela e não Boa. Mas quando aos 23 anos decidi me livrar dos meus longos loiros, era justamente o oposto, o que pretendia alcançar. Porém, às vezes, é preciso ir mais a fundo nas palavras, para chegar ao nosso próprio interior. Para dizer a frase como a digo agora, ***Eu quero ser Bela e não Boa***, teremos que restaurar o sentido da Beleza e o da Bondade, para então perceber o estético de um outro modo.

Nossa língua ainda guarda do grego, numa palavra das mais comuns nos dias de hoje, a chave para um sentido perdido, aquele que buscamos revivificar. O que acontece ao lermos em ‘cosméticos’ a raiz ‘cosmos’? Como associar Beleza e Cosmos? Pela identidade. Sim, o Cosmos é Belo, por isso a palavra ‘cosmos’, em grego, adjetiva o universo esteticamente. A beleza, então, passa a ter um sentido filosófico mais amplo, que envolve harmonia celestial. O belo está além do superficial, está na **força invisível** que harmoniza a totalidade. Já o bom, é um critério ético, e não estético. A ética necessita de escolha, pela força individual, pelo sacrifício. Então podemos entender, quando Huberto Rohden, em *Filosofia da Arte*, distingue em palavras opostas os termos ‘bom’ e ‘belo’. *Bom é o homem que está dolorosamente harmonizado com o Infinito. Belo é o homem que está gozozamente harmonizado com o Infinito* (p.50). Assim, há na bondade, luta; e na beleza, entrega à *harmonia univérsica*.

São óbvias as críticas traçadas a respeito da obra de Rohden que versa sobre *a metafísica da verdade revelada na estética da beleza*. O caráter *univérsico* de sua análise requer uma noção também universal de Verdade e de Beleza, que aos olhos *multiculturais* da atualidade, pode parecer tradicional e elitista. Apesar de propor, desde o início, analisar filosoficamente a arte, e não se deixar guiar por nenhuma escola, filosófica nem artística, Rohden parece guiar-se por conceitos clássicos. Deste modo, sua análise linguística dos vocábulos, que se tornam os conceitos fundamentais para o desenvolver de sua ideia, leva-nos ao grego e latim antigos, fazendo-nos percorrer sub-repticiamente a filosofia da

Antiguidade Clássica. Além disso, quando cita, pela primeira vez, exemplos específicos de arte, fala *de uma sinfonia de Beethoven, de uma ópera de Wagner, de uma Ave-Maria de Schubert* (p.44) para depois voltar a ser genérico ao referir-se à pintura e à escultura, sem citar exemplos.

Mas se nos afastarmos das críticas possíveis à obra de Rohden, e nos ativermos à sua noção metafísica da estética, que envolve tanto genialidade quanto talento, chegaremos, partindo da filosofia clássica, à psicologia moderna. E poderemos então, vislumbrar outras possibilidades de Verdade e Estética, a partir de nossa própria **teoria da individuação creadora**, na qual a arte terá para nós um papel culminante, a ser analisado pensada a partir da análise literária do *Livro Invisível*, a *Viagem a Andara*, de Vicente Cecim. Nele, Cecim faz a *Viagem a Andara* ele mesmo, em ato de escrita, forçando o leitor a fazer o mesmo. Andara torna-se então, mais que a Amazônia transfigurada: a grande floresta escura, o íntimo misterioso e ainda universal, que espera em seu tempo a emergência de sua própria voz. Por isso ele dedica o livro à floresta, e prepara para a invenção de uma outra fala, que *se atira por todos os desvãos do inconsciente, do instinto, e beija o onírico na boca com descarado desprezo pelas tolices da racionalidade*. A arte sendo, assim, genuinamente um caminho creador, e não criador¹⁹. É preciso, portanto, entendermos misticamente a noção de estética, e por isso mesmo, valemo-nos da filosofia do professor Huberto Rohden.

Para entendermos ainda melhor a noção mística de Rohden, seguimos a análise que faz da palavra ‘universo’. Em que, lê em UNO, o Infinito Abstrato Universal; e em VERSO, os Finitos Concretos Individuais. O Universo sendo, portanto, o Todo Invisível em suas Partes Visíveis. Se o equivalente grego para universo é ‘cosmos’, ‘belo’; o latino é ‘mundus’, que quer dizer ‘puro’. Ainda guardamos, deste último, a raiz presente na palavra ‘imundo’, que significa ‘sujo’, ‘impuro’. E é aqui que chegamos à função da arte, tanto para os clássicos, como em Rohden: a *grande ‘katharsis’ pela arte integral*. *Katharsis* significa purificação. Então, o mundo é puro; mas a humanidade precisa ser purificada e a arte é um dos caminhos que conduzem à tal purificação. Por isso, os gregos nomearam a *katharsis*, como a sensação de purificação causada pela obra de arte; na época, gerada pelas tragédias que eram encenadas durante os festivais.

¹⁹ Tanto para Rohden, quanto para nós, deve-se entender **criar** enquanto a manifestação da **Essência** em forma de existência; que difere de **criar**, que é apenas a transição de uma existência para outra existência.

A pessoa precisa, para ser pura e bela como o Universo, perceber-se como **verso-do-Uno**. E aí, sim, *sobre as asas brancas da arte, sente o que ela é e esquece-se do que tem... Torna-se ela uma autêntica e pura EU SOU²⁰*. Para gozar da harmonia com o Infinito... Essa percepção será naturalmente encontrada em seu interior, onde está a chave do mistério maior: *conhece-te a ti mesmo* e penetra a floresta!

²⁰ Já citamos, no início desta tese, essa idéia de Rohden, entretanto, aqui alteramos o texto original, porque fizemos a opção por falar em humanidade, no plural, e pessoa ou individualidade, no singular, de modo que falamos sempre no feminino quando falamos da raça humana como um todo, ou de alguém em particular. A língua portuguesa apresenta gêneros mesmo para as coisas que não o possuem na realidade; e os discursos, sempre masculinizados, fazem com que as mulheres escrevam e leiam como homens de modo já inconsciente. Por isso, optamos em nosso discurso, por usos que o mantenham no feminino, mais por uma questão de comodidade pessoal, de mulher que escreve, que por ação política de crítica feminista. Assim, não falamos em 'o homem', para nos referirmos à humanidade como um todo, de modo que trocando essa palavra do texto supracitado, necessitamos fazer as devidas alterações de concordância, às quais nos permitimos por já o ter citado sem alterações neste mesmo trabalho, como citação de abertura. O que difere bastante da situação atual, em que o incluímos como citação no interior de nosso discurso.

Sobre a História da Arte

Para chegarmos mais concretamente ao nosso conceito fundamental, o de Arte Onírica, precisaremos percorrer, infelizmente de modo superficial e generalizado, os principais modos de representação artística da história da arte ocidental. Será preciso reconhecer nossa limitação, já que nossa intenção é chegar ao tempo presente, época áurea da *arte onírica*. E para tal empreitada, não poderemos nos demorar em análises minuciosas, nem limítrofes, de aspectos também relevantes das variedades artísticas de cada época. Além disso, reconhecemos que se a história da arte oriental fosse/pudesse ter sido incluída em nossos estudos, muito provavelmente, desenvolveríamos o conceito de arte onírica em outros termos.

A arte mais antiga de que temos notícia, chega até nós através da natureza dura que as preservou (monólitos, esculturas, pintura em cavernas ou rochas ao ar livre). Essa arte pétrea é tudo o que podemos ver do imaginário da humanidade pré-histórica. Oriunda de uma época anterior à comprovação histórica. Pensar sobre a pré-história é essencialmente um trabalho imaginativo. Imaginamos que tenha vivido em pequenos grupos de caçadores, que quando as encontravam, faziam das cavernas abrigo e refúgio. E é justamente nelas, onde se encontram, preservadas até os dias atuais, a maioria das pinturas pré-históricas conhecidas.

Como interpretar a arte de uma sociedade inconcebível? Primeiramente, é claro, aos que estudam a mesma, que não se tratava de uma arte primitiva, e apesar das limitações técnicas prováveis da época, há riqueza de pigmentos, volume, profundidade e movimento no aproveitamento do relevo da superfície. É de se imaginar que a iluminação deveria ser precária, bem como os modos de trabalho dos ‘artistas rupestres’ que pintavam salões e tetos com maestria. Mas, quem eram os artistas da pré-história? Por que pintavam? A maioria das cenas rupestres retrata animais de grande porte, ou cenas de caça e da vida diária do grupo. É provável que tenha havido uma certa função didática na criação dessas pinturas. A cultura de caça sendo transmitida através de imagens que familiarizavam o caçador e a caça, preparando-o para o encontro fatal. Assim, encontraríamos uma motivação mágico-pedagógica, de caráter psicológico. A proporção, muitas vezes desmedida, desses animais, ressalta o tamanho do medo a ser vencido.

Assim, genericamente, as pinturas pré-históricas (figura 10) retratam a vida exterior: tanto pra um, como pra todos. Caçar era vital à sobrevivência desses homens. E as cenas eram reconhecidas e conhecidas por todos. Mas nem toda arte era assim, tão objetiva. Alguns remanescentes nos mostram imagens de identificação



mais difícil, o que prova a existência pré-histórica do corpo-de-sonho fazendo-se arte através de símbolos menos exatos e, portanto, mais oníricos e abstratos.

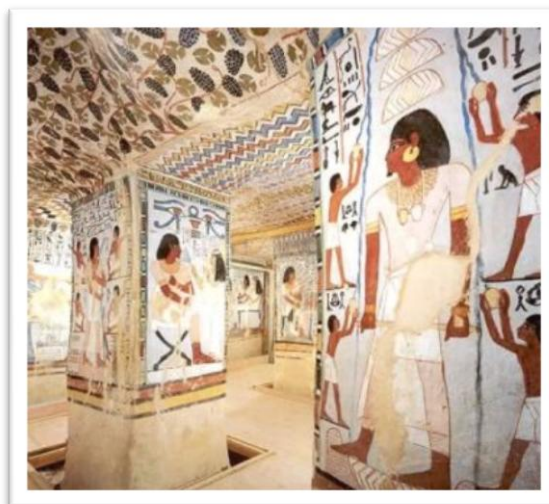
Tendo ou não surgido com finalidades mágico-pedagógicas, a arte faz parte da vida humana desde a idade das pedras, já que as pinturas em cavernas remontam a 15.000 a.C., num tempo ainda pré-histórico; resta-nos apenas indagar, e imaginar, sua função e suas manipulações. Na verdade, a arte que nos ficou desses tempos imemoriáveis, é uma arte pétrea. Foi a pedra quem resistiu ao passar dos anos e guardou consigo as imagens e as formas que hoje tentamos compreender.

Mas, se num determinado momento, podemos marcar o início de um tempo histórico, devemos isso em grande parte, à arte da rocha. Poderíamos até caracterizar a arte antiga como uma arte incrivelmente historiográfica, que chegou ao seu ápice na era faraônica egípcia, que teve início em 3.100 a.C. com a unificação dos dois reinos, do alto e baixo Egito; e encontrou seu declínio final após uma série de invasões, que fizeram o Egito passar a ser governado por outros povos, e assim, tanto influenciar como ser influenciado por culturas estrangeiras; sendo o último período da era faraônica, greco-romano (332 a.C. – 641 d.C.). Nesses mais de três mil anos de história, o Egito antigo contou com trinta e uma dinastias e mais de 50 faraós. E se hoje temos conhecimento disso, é porque, talvez, mais correto seja afirmar o inverso: que realizaram uma historiografia incrivelmente artística.

Esse era um tempo mítico, da representação de verdades cosmogônicas pré-científicas, que ordenavam os mundos visível e invisível através do politeísmo de teocracias imperiais. Assim, a arte era também teocrática. Servia tanto aos deuses quanto aos governantes. Na verdade, os governantes máximos eram personificações de deuses, e os mundos visível e

invisível eram imbricados. Se pensarmos em visível e invisível em termos de vida e morte, percebemos que ambos eram tidos como mundos paralelos, mais que consecutivos. Sendo, pois, graças a esta visão de mundo, e aos modos como a arte a ela se associou, e ao mesmo tempo a tornou possível, que a egiptologia hoje existe, permitindo-nos ter informações tão precisas sobre um tempo tão remoto.

É assim que a arte funerária é responsável por um papel historiográfico sem precedentes nas proporções em que a encontramos no Egito Antigo. Na imagem ao lado (figura 11), podemos ver a riqueza das pinturas da tumba de Sennefer nos arredores do Templo de Luxor. Entretanto, descoberta ainda mais ilustre, foi a da tumba de Tutankhamon, o faraó menino. A tumba foi encontrada intacta



por Howard Carter em 1922, contendo mais de 5.000 peças funerárias, muitas delas em ouro maciço, como o sarcófago e a máscara de Tutankhamon. Tutankhamon torna-se faraó ainda menino, aos nove anos de idade, numa época em que o Egito vivia uma crise, tanto religiosa quanto política, após a morte de seu pai Akhenaton, uma das figuras mais enigmáticas e polêmicas da história do Egito Antigo. Akhenaton foi um faraó revolucionário: fundou e construiu uma nova capital no meio do deserto, conhecida como Amarna, e estabeleceu o monoteísmo durante seu regime. O culto ao Deus do Sol Visível, Aten, fez com que mudasse seu nome para Akhenaten, Glorioso Aten. Foi sobre ele que Freud escreveu quando de sua tese *Moisés e o Monoteísmo*, onde levanta a possibilidade de Moisés ter sido egípcio, e provavelmente, influenciado o próprio Akhenaten. Com sua morte, tanto a capital volta a Thebes, quanto o politeísmo ressurge, ficando Akhenaten e o Período Amarniano marcados na história como heréticos. Uma de suas esposas, Nefertiti, a de maior destaque, é hoje mais conhecida que o próprio Akhenaten, graças a seu famoso busto.

Tutankhamon também teve seu nome modificado. Chamava-se Tutankhaten. Porém, com a morte do pai revolucionário, o filho faraó viu-se obrigado a desfazer a mudança no nome. O governo de seu pai foi de muitas mudanças, incluindo as artísticas, que se antes seguiam a um padrão rígido idealista, no Período Amarniano tornaram-se mais expressionistas, e mesmo intimistas. Cenas de Akhenaten, Nefertiti e suas seis filhas foram frequentemente

trabalhadas em situações familiares nunca antes retratadas da vida de um faraó. O culto a Aten também propiciou mudanças radicais na arquitetura dos templos que passaram a ser construídos com grandes terraços e espaços abertos ao Sol Visível.

Apesar desse breve período de mudanças no padrão artístico do Egito Antigo, que durou cerca de 18 anos, o tempo provável do reinado faraônico de Akhenaten, percebemos que a arte faraônica seguia um padrão facilmente reproduzido pelos artistas-artesãos. Os artesãos trabalhavam para o faraó e, portanto, para os deuses, reproduzindo e perpetuando a cultura vigente, sem acrescentar a esta seus sonhos individuais. Havia técnicas a serem seguidas de modo que não havia nada aproximado à ideia de artista genuíno conforme a conhecemos hoje. Podemos dizer, dessa arte antiga, que ela era antes de tudo coletiva, representava a teocracia nos intentos de perpetuar a vida dos eleitos, num duplo sentido de pós-morte: individual, ao conduzir o morto ao reino dos mortos; e histórico, já que nos serviu de registro, para que hoje possamos saber tantos detalhes de uma era tão remota.

Além da antiga cultura egípcia, outros impérios se estenderam e glorificaram seus deuses e reis em templos, palácios, tumbas, portais, muralhas, torres, ziguratis, estátuas, monólitos. A ourivesaria, a cerâmica, a carpintaria, a pintura, a escultura e a arquitetura eram artes da realeza e seus artesãos trabalhavam coletivamente em oficinas sob a supervisão de um mestre. A arte expressava o poder de quem a ordenava, e atingia proporções monumentais ainda para os dias atuais.

Escolhemos o Egito como exemplo maior da arte mítica teocrática por dois motivos. Primeiro, a duração de seu império, cerca de quatro mil anos de história. Segundo, as obras faraônicas e funerárias nos legaram uma historiografia da arte, da cultura e das políticas do Egito Antigo sem precedentes.

Entretanto, o primeiro milênio antes de Cristo, caracteriza-se pela passagem do *mythos* ao *logos*. Nesse Tempo-Eixo, como o classificou Karl Jasper (2003), *figuras determinantes* foram *decisivas* para essa mudança de perspectiva, caracterizada pela auto-reflexividade, que causou grandes reformas religiosas, pondo em xeque o ritualismo e o tradicionalismo antigo, e acentuando a relação interior com o divino, e a moralização das relações humanas. Assim, surgiram em áreas geográficas distantes, mais ou menos contemporâneos, os grandes profetas de Israel anunciando o messias Jesus, Confúcio na China, Buda na Índia, Zaratustra na Pérsia, e os pré-socráticos, Sócrates mais Platão na Grécia.

A humanidade passou de uma consciência predominantemente cósmica e coletiva, a uma consciência reflexiva de identidade individual. Obviamente, essa passagem não se deu de modo abrupto nas culturas em geral, mas marcam a aparição de uma nova epistemologia, menos mítica, e mais lógica. E é assim que chegaremos à Era Clássica, das artes grega e romana.



O Faravahar (figura 12) é um dos mais conhecidos símbolos do Zoroastrismo. Fundado por Zaratustra, é a representação da alma humana antes do nascimento e depois da morte. Percebemos na imagem a clara opção por uma representação simbólica simplificada e antropomórfica que marcará a decadência do Tempo Mítico e sua passagem a um Tempo Logóico.

Se desde os Impérios Antigos, através mesmo da legitimação religiosa, a relação de parentesco mítico entre os grandes chefes e os deuses havia aproximado aqueles à imagem destes; no panteão grego, já são os deuses representados e imaginados à semelhança dos homens.

O Grande Império Egípcio contou com trinta e uma Dinastias Reais (mais de oitenta Faraós) desenvolvidas num período de mais de três mil anos que é hoje dividido pela Egiptologia em dez períodos históricos. A história do Egito pode ser vista como um exemplo clássico da importância do herdeiro homem na manutenção da Dinastia Real. Quando há falta deste herdeiro, com a morte do Faraó, um novo o substituirá iniciando assim uma nova Dinastia. Esse novo Faraó, poderia ser um parente próximo ou distante, ou mesmo um general eminente, que se case com a viúva ou mesmo a filha do antigo Faraó: era sempre a linhagem nova de um Faraó que fundava uma nova Dinastia. Além disso, nos períodos finais do Império Egípcio, novos conquistadores, como Alexandre o Grande da Macedônia, autodeclaravam-se Faraós. No caso de Alexandre, um oráculo o denominou filho de Amun-Re e assim legitimou seu entronamento.

A mitologia grega também é repleta de histórias de homens filhos de deuses, sendo Hércules um dos mais conhecidos por seus trabalhos heróicos. O que nos interessa aqui, portanto, é a inversão: os gregos não apenas divinizaram homens, mas humanizaram deuses. Sentimentos do caráter humano, como os ciúmes, a inveja, o desejo e a vingança

foram projetados aos deuses de modo que o maior modelo da arte grega é humanidade: sua inteligência e sua harmonia de forma e razão, a que hoje chamamos clássicas.

Racionalismo e Beleza eram ideais da arte grega. A estatuária grega representa, ainda hoje, os mais altos padrões já atingidos por essa arte. O antropomorfismo (representação das formas humanas/*antropo*) ressaltava equilíbrio e movimento. É também na Grécia Antiga onde os artesãos passam a ser conhecidos por suas obras mais ilustres:

Praxíteles – Hermes com Dionísio menino;
Policleto – Doríforo condutor da lança;
Fídias – Zeus Olímpico, Atenéia (também foi quem decorou o *Phaneron*);
Miron – Discóbolo;
Lísipo – Eros a preparar o arco (figura 13), Eros e Psique.



Apesar de a arte grega ter atingido padrões de perfeição invejados ainda nos dias atuais, seus artistas também eram considerados meros artífices. Assim, o artista da Antiguidade, Clássica ou não, era, antes de tudo, construtor, já que o desenvolvimento, tanto da pintura quanto da escultura, dependia de modo estreito do desenvolvimento da arquitetura. Entretanto, *os pintores e escultores gregos, ao contrário dos egípcios, não tiveram que ater-se à aprendizagem e repetição permanente de formas imutáveis fixadas com anterioridade, mas sim, ao tomar como referência o modelo natural, estiveram abertos a um progresso expressivo ilimitado*²¹.

E é assim, que na história da arte ocidental como hoje a estudamos, o artífice executor de formas precedentes deu passagem ao artista com personalidade própria e com vontade de originalidade. Os artistas gregos rivalizavam entre si e escreviam tratados – como o de Policleto sobre as proporções do corpo humano – mas ainda assim, sofriam a velha discriminação contra o trabalho manual e remunerado; o que não acontecia aos músicos e poetas. Plutarco, por exemplo, escreveu: *Gozamos com a obra e desprezamos o autor*. Luciano, estendeu-se mais em enfatizar a dicotomia que põe acima do valor artístico a

²¹ A Arte e o Artista in: História Geral da Arte. Edições Del Prado, 1996. p.49.

depreciação do trabalho, por ser esforço e suor bruto do corpo que transforma a dura matéria, dando-lhe nova forma.

“Ainda que te convertas em um Fídias ou um Policeto e crie muitas obras maravilhosas, todos elogiarão tua obra, é certo, mas nenhum dos que te vêem querá ser como tu; pois seja como seja tua obra seria considerado um artifício, um artesão, um que vive do trabalho das suas mãos.”

Com o declínio de Atenas (Grécia) e a expansão helenística (Roma), desenvolveu-se *um autêntico mercado da arte onde se pagavam somas quantiosas pelas obras-primas e a partir do qual floresceram as coleções particulares*. A comercialização da arte, concomitante à expansão do Império Romano, mantinha o modelo grego ideal de beleza. E era mesmo *moda* entre as famílias patrícias a escolha de seu artista favorito, que geralmente eram gregos, para pagar elevadas quantias por suas obras. Os pátios e os jardins eram decorados com as estátuas desse *coleccionismo*, e a apropriação privada da arte fez a mesma tomar uma dimensão humana e democrática, quando antes ela era destinada à realeza teocrática.

Mas a expansão do Império Romano faz surgir uma classe de guerreiros bem sucedidos, que passam a representar o poder de Roma nas terras conquistadas e adquirem status de patrícios, donos de terras e coletores de impostos para o poder central do Império. Por isso, quando falamos em uma dimensão democrática da arte do período romano, quase sempre ainda grega, temos em mente a origem mesma da palavra, em seu sentido mais de elite democrática que representa o demos/povo, que do povo em si. Já que a maior parte da população era campesina, e continuava pagando seus tributos, a um ou a outro mando.

Numa época onde as fronteiras eram estabelecidas pelas políticas da guerra, era comum tanto a remarcação das mesmas, quanto a troca dos líderes. As guerras de conquista eram o motor do Império Romano que se expandia atribuindo e recebendo influências das culturas dominadas.

Entretanto, a posição do artífice permanece ambivalente, como em toda a Antiguidade. Agora, porém, alguns artistas viviam em condições sócio-econômicas mais opulentas, apesar de não gozar da dignidade intelectual concedida às artes liberais: filosofia, música e poesia. Ao menos, os artistas podiam praticar sua arte com certa liberdade temática, ao contrário dos artesãos pré-clássicos, que aprendiam um padrão pré-estabelecido a ser perpetuado por meio da repetição fiel de formas e conteúdos. Como no exemplo máximo do Egito faraônico, cuja arte manteve-se praticamente inalterada ao longo de milênios.

Podemos perceber, para fins de análise, que quando o artista faz sua arte a mando de uma elite, esta arte tende a ser idealista. A execução de detalhes do cunho pessoal do artista não é vista com interesse, já que o 'autor' desta arte é desvalorizado e permanece oculto, como mero artesão, operário de uma arte idealizada por quem detém o poder e os meios para sua execução; e assim, promove a si mesmo enquanto poder que constrói monumentos ao deleite de seu próprio ócio. É de fato, uma arte idealizada por quem não quer nem suar, sujar ou cansar o próprio corpo: arte feita por artesãos, que executavam obras segundo as ideias do que a idealizava.

As artes plásticas podem ser caracterizadas segundo duas qualidades: um maior realismo ou um maior expressionismo do que representa. Não devemos ler estas qualidades como estilos de época, porque em determinados momentos da história da arte ambos chegaram respectivamente a ser tão intensos que vieram a representar a arte de um tempo específico. Aqui não os utilizamos em seus sentido específicos de estilos de época, e sim com uma qualificação mais geral. Ou seja, tende ao realismo a arte que busca fielmente mimetizar o real que representa; e ao contrário, tende ao expressionismo a arte que está menos preocupada com o referente, e mais com o que deseja expressar disso. Podemos ilustrar bem o que pretendemos com essa caracterização, utilizando para isso dois desenhos de Pablo Picasso, *Galinha com pintos* (figura 14) e *Galo novo* (figura 15).



Observando as imagens, percebemos que enquanto o desenho da galinha a retrata com realismo junto aos seus filhotes, o do galo mostra que o artista preocupava-se mais com expressar a altivez do animal, e por isso ressalta os olhos esbugalhados, o bico hiper-aberto e as esporas agudas. A intenção não é a de representar o galo como numa imagem fotográfica e bem de acordo com o referente real; mas nos fazer ver o que o artista quer

realçar de sua visão pessoal do animal, como este o vê e sente. Mais realismo na galinha, mais expressionismo no galo. Um artista pode, como Picasso, dominar ambas as técnicas, ou apenas uma delas. Inclusive, há quem considere mais difícil dominar a técnica dos traços realistas, devido à necessária perfeição na proporcionalidade, pigmentação e profundidade do desenho. Por isso mesmo, a arte demorou a aceitar como arte novos padrões que não tinham que ser aprendidos a partir do domínio das técnicas clássicas de realismo. Ainda hoje há quem considere a arte moderna fácil, infantil, bruta. E essas caracterizações vêm justamente do fato da mesma ter se libertado dos padrões clássicos que necessitavam ser aprendidos, ou serem frutos de genialidade nata.

A arte antiga, entretanto, como a egípcia, era, sobretudo, linguagem, mensagem a ser comunicada, em registro histórico. E se não era bem realista, tampouco era expressionista, porque não expressava a visão de quem a produzia, já que o executor apenas seguia o padrão de linguagem segundo a mensagem que lhe era ordenado pintar. É necessária certa individualidade do artista para a expressão de sua visão mais poética. O Período Amarniano da história egípcia deixa-nos retratos originais de pinturas incomuns ao padrão de arte egípcia anterior e posterior ao mesmo. Como esta pintura sobre gesso (figura 16), representando um *Grupo de Carpideiras*, no túmulo de Ramose, em Sheikh-abd-el-Qrnah, Tebas. Ramose foi o último vizir do reinado de Amenhotep III, e o primeiro do reinado de Akhenaton. Apesar da pintura pertencer à última fase antes do período em Amarna, ela já apresenta as características particulares a serem adotadas na nova arte egípcia, e distingue-se por sua clareza linear e pelo movimento de figuras mais delgadas e austeras, cujos contornos em negro restringem-se apenas aos olhos. A arte egípcia de Amarna é



conhecida como a mais expressionista e original da arte egípcia, cuja mudança foi incentivada pela revolução religiosa que se estendeu a todos os planos da vida em Amarna. Acredita-se que a individualidade, não somente artística, tenha sido incentivada, já que pela primeira vez na história da arte egípcia, foi-se representado o faraó como pessoa humana, rodeado por suas filhas, em clara demonstração de vida familiar ordinária. Não havendo padrões para serem seguidos ao se criar imagens sem precedentes, é necessário o incentivo à criatividade, e certamente, o reconhecimento de talentos individuais que se destaquem. Talvez, se não tivesse sido de tão breve, e, sobretudo, ao seu fim, mutilado e abandonado da história egípcia, um possível desenvolvimento do Período Amarniano

poderia ter-nos deixado artistas reconhecidos, como o fez, posteriormente a arte greco-romana.

Assim, quando a arte começa a ser praticada mais individualmente, ela tende a ser expressionista, ressaltando as qualidades individuais de quem concebe e cria suas próprias obras. A arte grega, assim como sua sucessora, a romana, tendem, nesse sentido, ao expressionismo. Entretanto, ainda não podemos falar em arte onírica, em seu sentido de expressão de conteúdos do inconsciente individual. Mas se buscarmos sinais oníricos na arte clássica, poderemos encontrá-los na representação de cenas e heróis míticos, tão comuns à arte da Antiguidade. Esse onirismo é, entretanto, coletivo; já que os mitos enquanto sonhos da coletividade, são herdados culturalmente. O artista do Mundo Antigo ainda não tinha desperta a liberdade de representar seus próprios sonhos, seu lado noturno e interior; sua individualidade extrema. Para essa expressão completa e complexa, será necessário um longo caminho de desenvolvimento social da figura e do status do artista, das técnicas de produção da arte e de seu lugar no mercado de consumo. Será necessário um contexto propício, para que o artista tenha finalmente a liberdade necessária para produzir seus sonhos, no que chamamos **Arte Onírica**. Essa arte, cuja gestação dar-se-á na Idade Média; terá seu berço no Renascimento, sua força motriz e matriz na Modernidade, e sua apoteose na atualidade.

A Idade Média continua sendo tratada, em muitos estudos superficiais, como um período de obscurantismo e barbáries. Entretanto, pesquisadores têm redescoberto a riqueza medieval através de traduções de manuscritos que revelam um período de vasta produção intelectual e de efervescência filosófica.

Inicialmente, o domínio da escrita latina era restrito aos monges copistas, responsáveis ora pela tradução, ora pela compilação de originais da filosofia grega e latina da Antiguidade clássica. Entre os séculos V e XII, os redutos da cultura na Europa ocidental estavam reservados aos mosteiros. A atividade monástica de então está bem retratada no romance histórico *O nome da rosa* de Umberto Eco. Portanto, com a caída do Império Romano e o surgimento da Idade Média, a figura do artista sofreu uma regressão, principalmente em se tratando do período inicial da Idade Média. Podemos ressaltar três fatores de importância crucial para a desvalorização da figura do artista neste período: primeiramente, em termos teóricos, a estética cristã, conforme Santo Agostinho e seguindo Platão, continuaram a sobrevalorizar a música e a poesia em detrimento da escultura e da pintura. Também a

liberdade de criação, conquistada pelo artista clássico, sendo substituída pela cópia e repetição de formas estabelecidas anulou a possibilidade de renovação artística. Ainda mais, que a severa moral cristã desses primeiros séculos impossibilitava a criação de um mercado de arte com coleções, encomendas e modas como acontecera durante o Império Romano.

Assim, somente na Alta Idade Média a figura do artesão medieval pode ser dissociada dos mosteiros. Principalmente a partir do Império Carolíngio em que Carlos Magno, inspirado na Roma antiga, assumiu um projeto imperial e universal, o que favoreceu à centralização da arte. Com as mudanças carolíngias, o trabalho artístico dos mosteiros deixou de ser interno, de modo que os mosteiros se converteram em centros de ensino e aperfeiçoamento para artesãos que realizavam trabalhos itinerantes nas cortes e nos feudos, e posteriormente, nas primeiras cidades medievais. Foi graças a esses trabalhos itinerantes que o estilo Românico se desenvolveu e pôde ser internacionalizado durante a Idade Média.

Com o aparecimento das cidades medievais, durante os séculos XII e XIII, tanto a situação do artista-artesão quanto o panorama da arte europeia de então mudaram drasticamente. Durante um certo período de transição, houve alguma rivalidade entre os centros tradicionais de formação artística dos mosteiros e as novas lojas, que a formação das cidades havia possibilitado aparecer. Logo, os artesãos seculares das cidades substituíram definitivamente os monges e os estilos Bizantino e Românico deram lugar ao Gótico. E assim, a construção de mosteiros e igrejas rurais cedeu lugar às grandes catedrais urbanas.



A imagem ao lado (figura 17) é do interior da Basílica de São Marcos. A mais famosa das igrejas de Veneza tem sua história mesclada com a miscelânea da Idade Média. Localizada na Praça de São Marcos (Piazza di San Marco), ao lado do Palácio dos Doges – primeiros magistrados da República veneziana – a basílica é a sede da arquidiocese católica romana de Veneza desde 1807. São Marcos Evangelista foi o único que não conheceu Jesus, mas pregou

seu evangelho a partir do que escutava dos outros evangelistas. A construção, temporária, da primeira igreja no local foi no ano de 828, já no Palácio dos Doges, a partir das supostas relíquias de São Marcos trazidas de Alexandria por mercadores venezianos. Em 832, um novo edifício foi erguido, no local da atual basílica; esta igreja foi incendiada durante uma rebelião em 976, reconstruída em 978 e, mais uma vez, em 1063, o que viria a ser a base do atual edifício.

Apesar de a estrutura básica do edifício ter sido pouco alterada, cada século contribuiu para o seu adorno. Os navios mercadores vindos do oriente, principalmente, no século XIV, traziam colunas, capitéis, frisos e esculturas, muitas delas mais antigas que a própria Basílica. Aos poucos, a alvenaria exterior de tijolos foi recoberta com mármore e outros elementos, além disso, uma nova fachada foi erguida e os domos foram cobertos com estruturas mais altas em madeira, de modo a tornar o conjunto mais harmônico com o novo estilo gótico do Palácio dos Doges. Por dentro, os mosaicos e as pinturas contendo ouro, bronze e uma grande variedade de pedras misturam os estilos bizantino, românico e gótico.

Um exemplo notável de ‘importação’ (saque?) medieval por conquista, para a mesma, são os *Cavalos de São Marcos*, acrescentados em torno de 1254 são obra da Antiguidade Clássica, devem ter adornado o Arco de Trajano, e são atribuídos por Plínio, o velho, ao escultor grego Lísipo. Foram levados a Roma no século II por Trajano. Séculos depois, foram enviados a Veneza pelo Doge Enrico Dandolo como parte do saque de Constantinopla durante a Quarta Cruzada. Precisaram ter suas cabeças removidas para o transporte, o que resultou numa alteração dos originais, já que a eles foram acrescentados adornos nos pescoços para cobrir os cortes necessários. Posteriormente, em 1797, foram retirados por Napoleão, e colocados no Arco do Triunfo em Paris, onde ainda hoje há réplicas destes, sendo finalmente devolvidos em 1815. Na Basílica, em 1990, foram substituídos por réplicas em fibra de vidro, ficando os originais numa sala de exposição por motivos de preservação.

A Basílica de São Marcos tem sua história perpassada pela história da Idade Média e representa a revolução cultural que o período viveu entre influências clássicas resgatadas, traduzidas e copiadas, e o desenvolver da tradição cristã em contato constante com o oriente, e principalmente, com as outras duas vias do monoteísmo, o islamismo e o judaísmo. Do mesmo modo que nenhuma forma de arte era descartada, e a Basílica de São Marcos prova a miscelânea artística que o momento propiciou, o mesmo dava-se com o

saber, num momento em que as Letras passavam a ocupar um lugar privilegiado, antes reservado apenas à imagem.

O surgimento da escrita, em quase todas as civilizações, iniciou-se, invariavelmente, por desenhos, pictogramas e suas combinações. Foi assim com os sumérios, os egípcios e ainda o é, com os chineses, cuja escrita, curiosamente é um caso único: *nascida por volta do segundo milênio a.C., codificada por volta de 1.500 antes de nossa era e constituída em sistema coerente entre 200 a.C. e 200 d.C., é perceptivelmente a mesma que os chineses lêem e escrevem hoje.* (JEAN, Georges. *A Escrita: Memória dos homens*, p.45.).

A escrita pictográfica apresenta uma leitura imagética: nela, imagem e grafia geram a ideia representada, formando assim um ideograma. Além disso, as combinações aumentam as possibilidades de novas ideias. A junção dos pictogramas para ‘montanha’ e ‘fogo’ formam o ideograma ‘vulcão’. O pictograma ‘árvore’ desenhado duas vezes forma o ideograma ‘bosque’; e três vezes, ‘floresta’. E as combinações não são, todas as vezes, assim tão óbvias. Da associação dos pictogramas ‘poder’ e ‘água’ surge o ideograma ‘rio’, por exemplo.

No princípio (da aventura da escrita), portanto, era a imagem (e não o verbo). A arte de representar objetos ou ideias derivou de uma certa *mímesis*. Sendo imagem e texto intrínsecos, a caligrafia dos caracteres era por si só uma arte; e as composições bem elaboradas, verdadeiros poemas visuais cujas imagens significantes remetiam diretamente aos respectivos referentes. Sendo, portanto, esses desenhos da escrita, verdadeiros símbolos mágicos.

A primeira atitude do homem diante da linguagem foi de confiança: o signo e o objeto representado eram a mesma coisa. A escultura era uma cópia do modelo; a forma ritual uma reprodução da realidade, capaz de engendrará-la. Falar era re-criar o objeto aludido. A pronúncia exata das palavras mágicas era uma das primeiras condições para sua eficácia. A necessidade de preservar a linguagem sagrada explica o nascimento da gramática, na Índia védica. Porém, ao cabo dos séculos, os homens perceberam que entre as coisas e seus nomes abria-se um abismo. As ciências da linguagem conquistaram sua autonomia tão logo cessou a crença na identidade entre o objeto e seu signo. A primeira tarefa do pensamento consistiu em fixar um significado preciso e único para os vocábulos; e a gramática se converteu no primeiro degrau da lógica. Mas as palavras são rebeldes à definição. E ainda não cessou a batalha entre a ciência e linguagem. (Octávio Paz, O arco e a lira)

Acredita-se que tenha sido fenício o primeiro alfabeto não-cuneiforme, por volta de 1.200 a.C. Cinco séculos mais tarde, o alfabeto aramaico surge, semelhante em alguns detalhes ao utilizado pelos fenícios. Outro século mais tarde, é a vez do hebraico, que parece originar-se do aramaico. Os três alfabetos tinham em comum o fato de serem compostos

apenas por consoantes e serem lidos da direita para a esquerda. Além disso, o aramaico e o hebraico são as fontes principais da religião cristã, de onde foram traduzidos os textos bíblicos mais antigos.

No Tempo-Eixo, as religiões monoteístas vão surgir e se espalhar, partindo do Mediterrâneo, onde fica a terra santa. Um Deus único, criador e todo-poderoso, irá falar aos seus eleitos e deixará por escrito suas promessas e mandamentos. A adesão ao Deus do deserto, dará ao povo judeu uma consciência endógena, fechada e excludente, de caráter centrípeto. Sua iconoclastia (proibição da representação do divino através de imagens) encontrará compensação nos mistérios da escrita, que velarão os segredos da antiga Cabala, ainda hoje tão misteriosa.

Assim, a escrita quando surge encontra como tarefa o registro e a preservação das escrituras sagradas do Monoteísmo na voz de um Deus todo-poderoso, que falou a alguns eleitos deixando a estes a missão de difundir seus ensinamentos. Não é a toa que a palavra *Escritura*, designa, antes de qualquer coisa, textos sagrados.

Entretanto, contrariamente ao Hebraísmo, porém sucessor deste, o Cristianismo desenvolveu um processo expansivo e cosmopolita. Além disso, veio a ter na pessoa de Jesus Cristo, no que se refere à humanização da divindade, uma imagem corpórea que facilitou e permitiu a representação plástica negada aos judeus. Somente com a Reforma, os cristãos irão protestar contra a idolatria gerada pela permissão do imaginário cristão. O Islamismo, terceiro expoente monoteísta, surgiu depois que Alá ditou a Maomé os primeiros textos do Alcorão, o livro sagrado dos muçulmanos, por volta do ano 650 d.C. Já escritos em língua árabe (cuja origem ainda é incerta, mas há quem diga ter derivado também do alfabeto fenício modificado), o Alcorão é ainda hoje ensinado em sua escrita original, do contrário, parte de sua poética é perdida com a tradução. *A religião muçulmana, ao proibir representar o rosto de Deus ou do Profeta, fez com que a escrita se tornasse o elemento decorativo essencial das mesquitas e de todos os outros monumentos.* O árabe, também é escrito e lido da direita pra esquerda e não possui vogal. Suas 18 letras, associadas a pontos, somam um total de 29 formas gráficas possíveis.

A imagem seguinte (figura 18) é um poema visual dessa escrita prodigiosa que



se presta às mais variadas metamorfoses e registra os vestígios de um tempo em que imagem e palavra fundiam-se perfeitamente. O que não acontece com o alfabeto da escrita fonográfica. Este nos inserirá no famoso triângulo linguístico de Saussure, e criará o abismo de que fala tão poeticamente Octávio Paz.

O abismo entre o signo e o objeto representado teve a enorme contribuição do aparecimento do alfabeto, que, paradoxalmente, marca a possibilidade da circulação e democratização do saber. Para escrever e ler pictogramas é necessário conhecer um grande número de signos, ao passo que o alfabeto funciona amplamente: com cerca de trinta signos, pode-se escrever tudo. O alfabeto cria a escrita fonográfica letra por letra, que permite reproduzir, salvo pequenas alterações feitas por sinais e acentos, todas as línguas faladas. Tanto que seu aperfeiçoamento pela linguística moderna levou à criação do alfabeto linguístico, que possibilita transcrever a pronúncia correta de todas as línguas faladas. Porém, podemos crer que o primeiro momento do aperfeiçoamento da escrita fonográfica foi o período medieval, e contou com os monges tradutores e copistas para o seu florescer.

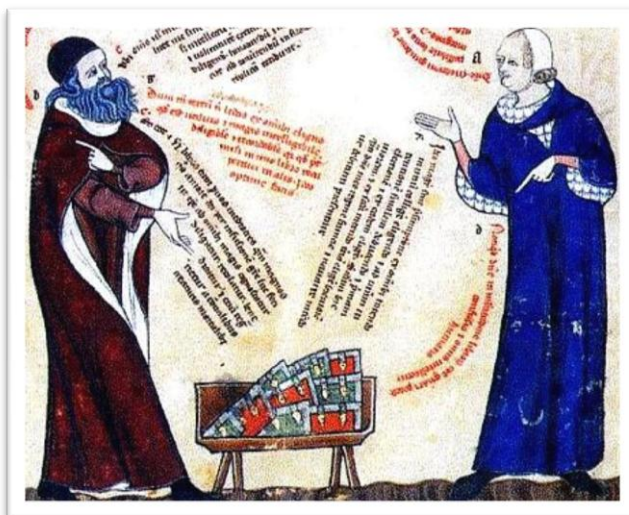
A sabedoria medieval era voltada para o desenvolvimento do espírito e nenhuma forma de saber deveria ser desvalorizada. Foi justamente por essa abertura sem limites às diversas fontes de conhecimento, que a Igreja Católica perseguiu, levando à fogueira, aquelas pessoas que julgava anti-cristãs. Obviamente, o domínio da leitura e da escrita, então majoritariamente em Latim, era privilégio para poucos. Até tempos bem recentes, os nascidos em famílias menos favorecidas, que desejava uma maior instrução, entravam para o sacerdócio, onde teria acesso ao estudo e ao ócio necessário ao pensamento. Na Idade Média, então, os mosteiros já eram reduto da cultura.

Entretanto, com o tempo, os domínios da cultura ultrapassaram os mosteiros e ganharam novos adeptos, pessoas *vulgares* que falavam línguas *vulgares* e começavam a escrever em suas línguas *vulgares*. Talvez, a mais famosa delas, seja Dante Alighieri (1265-1321). Ele é considerado o primeiro e maior poeta da língua italiana por ter ousado escrever com a língua falada. É na Idade Média, portanto, que se estabelecem as línguas nacionais, a partir dos reinos fortes e duradouros, que vieram a formar o que hoje são as Nações. Existia, assim, o latim, herdado do Império Romano; e as línguas vulgares faladas pelo povo, que em cada região tornavam-se únicas devido às misturas específicas pelas quais passavam. De modo que cada língua tem sua história e suas heranças. Quando ainda não se ousava

escrever em outra língua que não o latim, Dante entre outros, como veremos mais adiante, passaram a registrar novas gramáticas.

Os escritos medievais eram sempre iluminados, de modo que ora as palavras eram realçadas pelas imagens, ora o inverso, sendo as imagens realçadas pelas palavras. Letra e imagem compunham um mesmo espaço de modo artesanal e artístico, como na linguagem hermética da Alquimia ou da Cabala. A estética das palavras estava intimamente relacionada à estética das imagens; e as iluminuras, com suas miniaturas, são características deste período justamente por esta singularidade.

A iluminura abaixo (figura 19) retrata o filósofo medieval Ramon Llull, que conversa com seu discípulo Thomas Lê Myésier a respeito de seus livros (detalhe da miniatura 11 do *Breviculum*, perg. 92). Ramon Llull, que está sendo recentemente estudado e traduzido por diversos grupos de estudos medievalistas, nasceu em 1232, e é originário de Palma de Maiorca. Falecido em 1316, foi um dos autores mais prolíficos da Idade Média, tendo escrito cerca de 300 obras sobre educação, retórica, gramática, lógica, ética, botânica, filosofia, teologia, música, astronomia e política; escrevendo inclusive uma autobiografia, *Vida Coetânea*. Na idade aproximada dos trinta anos, converteu-se ao cristianismo, tomando como missão a evangelização, que acreditava ser possível através do amor e do diálogo. Fez diversas viagens ao oriente, onde tentou através da lógica do discurso dialogar com os muçulmanos para os fazer crer na Santíssima Trindade. Chegou a ser preso e quase condenado à morte pelos muçulmanos que tentava converter com seu discurso cristão. Numa destas viagens ao oriente, entre 1301 e 1307, Llull escreveu as seguintes obras²²:



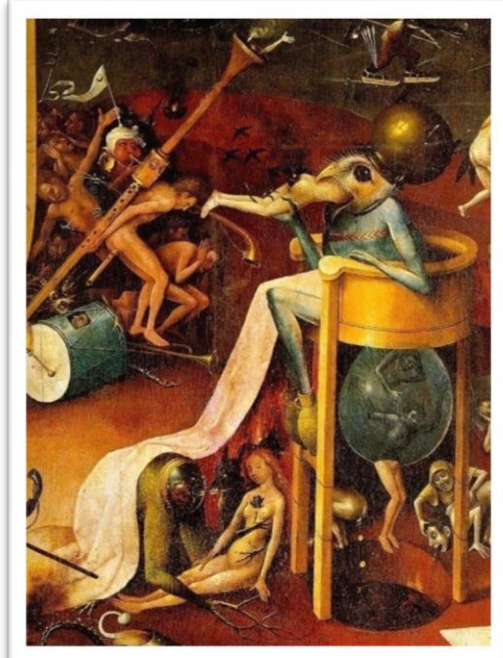
1. *Rhetorica nova*,
2. *Liber de natura*,
3. *Libre què deu hom creure de Déu (Liber quid debet homo de Deo credere)*,
4. *Mil Proverbis*,
5. *Lògica nova*,

²² COSTA, Ricardo da. *Muçulmanos e cristãos no diálogo Luliano* In: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* (UCM), vol. 19 (2002). p. 67-96.

6. *Disputatio fidei et intellectus*,
7. *Liber de lumine*,
8. *Liber de regionibus sanitatis et infirmitatis*,
9. *Ars de jure*,
10. *Liber de intellectu*,
11. *Liber de voluntate*,
12. *Liber de memoria*,
13. *Liber ad probandum aliquos articulos fidei catholicae per syllogisticas rationes* (= *Liber de syllogismis*),
14. *Liber de significatione*,
15. *Liber de consilio*,
16. *De investigatione actuum divinarum rationum*,
17. *Liber de praedestinatione et libero arbitrio*,
18. *Liber de praedicatione* (= *Ars magna praedicationis*),
19. *Liber de ascensu et descensu intellectus*,
20. *Liber de demonstratione per aequiparantiam*,
21. *Liber de fine*,
22. *Liber praedicationis contra judaeos* (= *Liber de erroribus judaeorum*, ou *Liber de Trinitate et Incarnatione*),
23. *Liber de Trinitate et Incarnatione*,
24. *Lectura Artis quae intitulatur Brevis practice Tabulae generalis*,
25. *Ars brevis* (*Art breu*),
26. *Ars brevis juris civilis* (= *Ars brevis quae est de inventione mediorum juris civilis*),
27. *Liber de venatione substantiae, accidentis et compositi*,
28. *Ars generalis ultima*,
29. *Disputatio Raymundi christiani et Hamar saraceni* (= *De fide catholica contra sarracenos*),
30. *Liber de centum signis Dei*,
31. *Liber clericorum* (*Libre de clerecia*) (BONNER, 1989, vol II: 564-569).

O exemplo serve, sobretudo, para mostrar o clima de efervescência intelectual propiciado pela Idade Média enquanto berço formador tanto das línguas nacionais como das primeiras academias e grêmios que possibilitaram o esplendor cultural e artístico do Renascimento. E, portanto, de uma maior liberdade para a expressão da individualidade do artista, antes, quase sempre, sujeito a ser artífice sob os comandos do poder político e/ou religioso de seu tempo. Será aí, no Renascimento, quando encontraremos um dos exemplos mais notáveis de **Arte Onírica**, influenciador dos futuros surrealistas; de Salvador Dali, inclusive. Pertencente a uma família de pintores, o flamengo Jeroen van Aeken, dito Hieronymus Bosch, é tido como o surrealista do século 15. À frente do seu tempo, enquanto artista que exprimiu seu **noturnonírico**, Bosch, em sua arte, não foi compreendido pelos críticos a si contemporâneos nos termos de libertação do imaginário individual do artista, como agora, em retrospecto, percebemo-lo. Numa época em que não se duvidava da imortalidade da alma, em sua vida após a morte terrena, a fantasia podia divagar no possível pós-mundo espiritual, como era o caso na Idade Média. O temor pelos pecados gerava imaginários noturnos povoados por monstros, diabos, danações, e toda sorte de grotesco possível de ser imaginada e representada pela época, como vemos fantasticamente na obra de Bosch.

Observamos que as imagens de Bosch não refletem a realidade externa, superficial, aparente. Ele na verdade, deforma o materialmente visível, como quem vê por trás das máscaras do pecado, o que o espera quando chegar seu julgamento final. Assim, Bosch funde objetos conhecidos do cotidiano, animais e plantas, numa alquimia fantasiosa que gera imagens absurdas ao mundo real cognoscível, mas comuns à fantasia noturna dos sonhos. Sendo, portanto, aproximáveis às loucas imagens do mundo onírico.

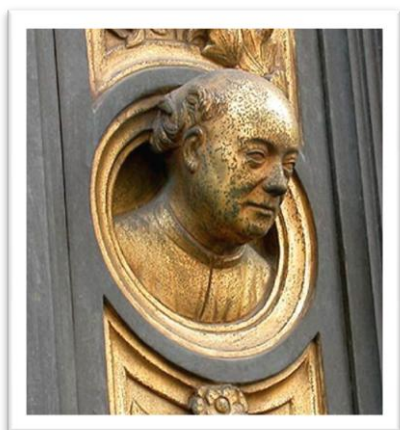


A imagem de Bosch, que escolhemos (figura 20), é um detalhe do painel direito da composição de três painéis que compõem o *Jardim das Delícias*, certamente a obra mais conhecida do pintor. O painel central retrata a vida terrena com suas seduções carnavais e está repleto de figuras humanas nuas, frutas gigantes, animais os mais variados, plantas e lagos, e muita atividade. Já o painel da esquerda retrata o Éden paradisíaco, com a apresentação de Eva e Adão, e uma fonte exótica. O da direita, donde retiramos o detalhe, representa as danações infernais pelas quais quem peca há de passar após ter cedido às tentações da carne em sua vida terrena de prazeres e delícias. Percebemos, entretanto, que Bosch, apesar de representar com liberdade sua imaginação artística, ainda está preso à filosofia medievalista de seu tempo.

Assim, o Renascimento surge. E traz consigo a memória do tempo clássico, onde o artista buscava por si mesmo as formas perfeitas da arte com liberdade de criação para atingir a perfeição estética. De modo que, uma nova imagem do artista passa a ser concebida e propagada pelos tantos manuais de arte escritos no período. É aí, quando temos notícia da primeira autobiografia escrita por um artista²³.

O feito foi realizado por Lorenzo Ghiberti, escultor, arquiteto, pintor e comentarista de arte. Ghiberti encarna adequadamente a figura do novo artista que reflete o ideal universal renascentista. Sua autobiografia consta em seus *Comentarii*, extenso tratado da arte de seu tempo, onde escreve sem modéstia: *poucas são as coisas importantes criadas no nosso país que não tenham sido projetadas e executadas por minha própria mão*.

²³ O Artista Renascentista in: *História Geral da Arte*. Edições del Prado, 1996. p.58.



E assim é o artista novo: livre, não se limitando a seguir ordens, e executor por si mesmo da arte que projeta. Ele teve inclusive a ousadia de incluir seu auto-retrato (figura 21) nas *Portas do Paraíso*²⁴. Assim, saltaremos para o *artista moderno*, cuja nomeação surgiu no próprio Renascimento, num outro tratado sobre a arte nova. Em seu livro *Della Pintura*, escrito em 1436, Leon Battista Alberti chama o novo artista de moderno pela primeira vez. O artista moderno nasce *como ser individualista, 'superior', diferente do resto da sociedade, e cujo trabalho criativo, além de não admitir nenhum tipo de interferências, é um fim em si mesmo*²⁵.

Como podemos ver, foi preciso um longo caminho para que a arte ocidental²⁶ pudesse ser percebida como bem estético particular e vendida como mercadoria; e o artista, reconhecido como gênio inventivo, livre para imprimir em sua arte sua criatividade individual. Daqui em diante, sua liberdade e suas criações não terão limites. E os sonhos individuais terão corpos dos mais diversos materiais e tecnologias, até chegarmos à declaração do *Fim da História da Arte*, como em Hans Belting, quando diz que:

Podemos distinguir uma era da história da arte de todas as épocas anteriores que ainda não possuíam uma imagem fechada do cenário artístico, ou seja, nenhum enquadramento. É esse enquadramento que está em jogo no meu argumento. É como se ao 'desenquadramento' da arte se seguisse uma nova era de abertura, de indeterminação, e também de uma incerteza que se transfere da história da arte para a arte mesma. (p.25)

Para ele, a era da história da arte coincidia com a era do museu. Mas agora, pode a arte atual ser posta e exposta num museu? Certamente que não. Porque o modelo de história da arte com uma lógica inerente, que se descrevia a partir do estilo de sua época e suas transformações, não funciona mais: chegamos a uma era de multiculturalidade, multifuncionalidade, multimídia, e porque não dizer, **multiarte**. E aqui reside, sobretudo, a diferença do artista renascentista para o artista atual e que nos guiará para nossa próxima etapa discursiva: se o primeiro era considerado um gênio, alguém que nascia com um dom superior aos demais humanos demasiadamente humanos; no segundo, encontramos a arte está mais do que nunca ao alcance de qualquer um.

²⁴ Denominação dada por Miguel Ângelo ao segundo par de grandes portas de bronze do Batistério de Florença.

²⁵ Idem à referencia anterior. p.62.

²⁶ Não podemos deixar de ressaltar esse detalhe tão importante, já que nossos conhecimentos limitam nossa análise ao ponto de vista da história do Ocidente.

Entendemos a dificuldade em se falar de democratização da arte, já que o mercado de bens simbólicos apresenta suas falácias e coerções próprias. Entretanto, a contracultura, a arte popular, os artesanatos de feirinhas, os grafites enquanto *street art*, as performances de rua, as publicações e gravações independentes, os videotapes, as instalações, e a disseminação indiscriminada disso tudo e muito mais pela internet, oferecem possibilidades antes inimaginadas para um *contramercado* de arte cada vez mais expansivo. De fato, cada vez mais a arte está em toda parte. Da embalagem de um xampu ou o design de um automóvel, ao figurino de uma superprodução cinematográfica. A arte hoje vai além da tradição, e nos envolve por todos os lados, em toda ‘p-arte’. A arte atual, definitivamente, não cabe num museu, não podendo ser contida. *Desse modo, a duração que existia na presença da arte é substituída por impressões que se ajustam ao caráter fugaz da percepção atual* (Belting, p.21).

E como não chamar esse mix de diferentes técnicas aplicadas nos mais diversos meios, de Arte Onírica? Ainda mais quando pensamos em seu caráter fugaz, que como os nossos próprios sonhos, cuja lembrança guardada, ao despertar, é, sobremaneira, apenas uma impressão borrada do que vivemos ao experimentá-los. Se for possível nomear com uma única palavra o gênero dessa arte tão diversa e dispersa como o é a atual, essa só pode ser o adjetivo que escolhemos para esta tese: **Arte Onírica**.

Sobre a Literatura

*A vida, tal como se oferece a nós, não tem sentido.
Vai para todos os lados, escorre ao acaso
das circunstâncias contraditórias.
É preciso lhe dar um sentido, chamá-la à ordem,
graças à magia da imaginação corretiva ou criativa,
que submete a ordem das coisas à lei do ser personalizado.*

Montaigne

Se fizemos o percurso da História da Arte até a sua morte, percorrendo as artes plásticas, numa tese que versa sobre a Teoria Literária, é porque acreditamos que esta última deve ser compreendida em seu sentido mais amplo de Teoria de Arte Cultural. Já que a Literatura, como hoje a conhecemos comumente, só é estabelecida com plenitude a partir do século dezenove. Sendo assim, a história da imagem materializada é anterior à história da palavra escrita. Compreender a Literatura apenas em seu sentido tradicional é limitá-la a um tempo histórico particular e possivelmente finito, já que as novas tecnologias apontam para o fim do livro, do mesmo modo que acenam à propagação da arte literária, fundida entre outras formas de arte, como é o caso do cinema, que engloba, além do texto dramático, encenação, fotografia, cenário, figurino, desenho, pintura, animação, música, edição, sonoplastia, etc. Entretanto, reconhecemos que para nós, ao partirmos da análise de uma obra puramente literária, como é o caso da *Viagem a Andara*, a palavra escrita ocupa um lugar privilegiado, ao qual agora nos remetemos, tendo em vista alcançarmos seu primeiro grande momento de democratização.

Já no Renascimento, a palavra escrita, destacada pela imprensa como nunca antes desta, faz a verdade ser buscada e compreendida mais em termos de enunciação que de revelação, como o era na Idade Média. O ceticismo da humanidade que renasce moderno provém do deslocamento do vetor fundador da verdade estabelecida, que passa de uma ordem vertical e autoritária (paterna em termos simbólicos), para uma nova ordem horizontal e fraterna.

Quando Maria Rita Kehl, em seu artigo sobre *A constituição literária do sujeito moderno*, fala sobre *a importância dos laços de identificação horizontais (fraternos), como capazes de arregimentar os sujeitos contra a submissão voluntária à tirania do UM*, ela assegura que essa mudança epistemológica é possível apenas graças ao contexto dado no final da Renascença, quando a circulação de ideias e o espaço para a diversidade são possíveis

graças à divulgação da palavra escrita pela imprensa, que acelera o desenvolver diferenciado das línguas nacionais, e individualiza as práticas de leitura. Deslocando assim, *o eixo da verdade transcendental para a opinião individual, que arrasta o sujeito do plano da certeza (submissão à autoridade) ao da inquietação (necessidade de criar 'ideias próprias' sobre o mundo)*.

Esse primeiro momento de democratização da escrita e da leitura individual possibilita o renascimento também da retórica, como força discursiva que convence sem autoritarismo, mas através da argumentação elaborada a partir do desenvolver de ideias individuais a serem compartilhadas com outros iguais. Assim, a fraternidade adquire o sentido de legitimadora de discursos diversos que, ao se construírem mutuamente, vão também contribuindo para o estabelecimento *do eu individual como única fortaleza confiável na qual o sujeito pode se instalar*.

Mas a ideia de Rita Kehl vai além da produção escrita mais ampla, e chega ao que mais nos interessa agora: o surgimento da literatura *como resposta necessária* para a constituição desses novos sujeitos modernos. O sujeito moderno, tendo perdido suas certezas, antes conferidas pelo poder simbólico das religiões nas sociedades tradicionais, encontra-se sozinho, e sem respostas prontas, frente às novas e incertas relações capitalistas das sociedades modernas em formação. É aí que surge o gérmen da individuação, que deve muito aos filósofos empiristas que dessacralizaram a verdade absoluta ao propor, tanto a supremacia do particular sobre os universais, quanto da experiência particular sobre a revelação. Assim, percebemos *um conjunto em evolução, mas sem planejamento, de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares* (Ian Watt, *A Ascensão do Romance*, p.30).

O conceito de individuação, conforme o entendemos hoje, é-nos dado por C. G. Jung. *A individuação, em geral, é o processo de formação e particularização do ser individual e, em especial, é o desenvolvimento do indivíduo psicológico como ser distinto do conjunto, da psicologia coletiva (Tipos Psicológicos, parágrafo 853)*. Para Jung, esse 'processo de diferenciação', enquanto necessidade natural da pessoa, *não é uma peculiaridade procurada, mas que já se encontra fundamentada 'a priori' na disposição natural do sujeito* (Idem, parágrafo 856). Entretanto, percebemos que é necessária também uma certa 'disposição artificial', promovida pelo contexto, para que a pessoa possa então encontrar as condições necessárias ao afloramento e desenvolvimento da *disposição natural*. Como na

semente, que guarda em si todo o potencial necessário a se tornar uma grande árvore, mas só o fará encontrando as condições necessárias para tal desenvolver. Por isso, Auerbach pensa em termos de potencialidade para afirmar que *cada homem leva em si a forma inteira da condição humana*.

Primeiro, a humanidade precisa ficar desamparada das verdades estabelecidas, que ao mesmo tempo em que a assegurava um lugar seguro, a aprisionava à tradição coletivizante. A partir da experiência de desamparo, o sujeito moderno irá buscar novas verdades, tanto na leitura dos textos impressos cada vez mais circulantes, quanto na experiência particular de escritura, que aumentou em proporção igual à dispersão e fragmentação do sujeito, que cada vez mais necessita escrever-se, dizer de si ao outro, e assim, construir uma narrativa onde o eu encontre alguma unidade; e a vida, algum sentido. E assim as línguas foram e vêm se inventando e reinventando, em paralelo à liberação cada vez maior do pensamento.

Assim, quando o romance surge como fruto da expansão e democratização da experiência literária, encontrando seu apogeu no século dezenove, ele vem dar voz a esse desamparo, e ressaltar a diferença e a divergência constituintes dessa nova humanidade, como do novo cenário em que atua. Por isso, concordamos com Rita Kehl quando afirma que *a literatura moderna, mais especificamente o romance realista, tal como o conhecemos há mais de duzentos anos, tenha uma função determinante na constituição dos sujeitos - estes, também, modernos*.

A especificidade ao romance realista se dá na medida em que este ressalta a identidade individual do sujeito, a partir do discurso ficcional. As personalidades individuais adquirem valor empírico nesse novo horizonte fraternal da Idade Moderna. A verdade transcendental cede lugar às verdades particulares. E o romance, principalmente o realista, como já dissemos, vem dar voz a tipos comuns: personagens com nomes próprios e cujas vidas adquirem sentido ao serem descritas por narradores oniscientes que constroem suas personalidades dando-lhes sentido e as submetendo a uma ordem.

É como se, no Romantismo, o sujeito mergulhasse mesmo na angústia de seu desamparo, de quem descobre o íntimo, mas está só. Com mais dúvidas que respostas, inicia-se a criação de novas personagens, sujeitos da ficção com identidades individuais. Antes, as personagens indicavam tipos, figuras histórias ou ideias alegóricas; nada tão particular como no romance realista. Se antes uma personagem fictícia substituíra centenas de outras

semelhantes a que esta representava; agora, nenhuma vida pode ser comparada à de Bentinho, o D. Casmurro, enquanto *ser personalizado*. A teoria da psicanalista Maria Rita Kehl é a de que os romances, tanto sua escritura, quanto suas leituras, tiveram função determinante na constituição dos sujeitos modernos no cenário em que lhes faltavam as certezas universais e/ou transcendentais asseguradas no passado. Sendo assim, levanta a hipótese de uma *constituição literária* desses sujeitos. Já que *o indivíduo como unidade autônoma ainda era uma forma subjetiva embrionária, há pouco mais de dois séculos*.

Finalmente, entendendo a estética enquanto meta para alcançar a harmonia univérsica, e re-integrar os versos-no-Uno; percebemos a arte como corpo-de-sonho individual que materializa a voz inaudível do Inconsciente no papel de guia do ser em seu processo particular de desenvolvimento. Depois de percorrer os caminhos históricos da arte ocidental, pudemos chegar ao domínio democrático da escrita e da leitura individual que auxiliam a humanidade em seu processo próprio de individualização, depois de lhes fornecer, até agora, a função ordenadora e lógica da linguagem, dando nome e confere sentido ao desamparo que causa *temores inimaginados*.

A nossa própria tese, porém, parte da leitura da *Viagem a Andara*. Que livro é esse? Perguntamo-nos com espanto. E mais: que linguagem é essa? quem são essas personagens? o que suas vidas, suas ações, seus pensamentos querem dizer? que geografia ela descreve? em que tempo se situa? E mais ainda, pensando em termos de uma *constituição literária do sujeito* que a escreve, e principalmente dos que nela se inscrevem também enquanto a lêem, que diferenças ela apresenta em relação aos romances que antes constituíram o sujeito moderno? E, por último, como essas diferenças anunciam a constituição de um novo sujeito?

Primeiro, foi preciso recriar a pessoa por uma escrita positivista, visando sua personalidade individual, dando lógica e coerência à suas ações e existência no mundo. Depois, o simbolismo acrescentou que não se podia deixar de lado o fantástico e o maravilhoso, pois também são parte importante da vida humana. Mas a literatura, quando era fantástica em conteúdo, não possuía ainda uma forma também fantástica. Em Cecim, entretanto, percebemos um estilo líquido e transbordante como a própria Amazônia, berço mítico da *literatura fantasma* de Andara, que é também pós-colonial na medida em que ao se libertar do discurso realista imposto pelo colonizador, reconstrói seu imaginário, de seres

amazônicos, em favor próprio²⁷. Lirismo poético em narrativa e drama, *os livros de Andara são um misto de sonho e alegoria, fábula do sacrifício do algoz impessoal, morrendo e renascendo, como num ato de expiação infundável, dos míticos desvãos do inconsciente individual e coletivo. Com a dominância do lado onírico, ganhou por certo o lirismo, que transforma a narrativa numa assombração literária impetuosa*²⁸.

Neste caso o texto será também sujeito, que em sua metamorfose mítica de sonho-se-fazendo-corpo, interioriza-se num núcleo incerto como o cenário de um sonho que tentamos alcançar com a memória turva da manhã seguinte. Um sonho de onde não acordamos. Um sonho que se sonha enquanto se lê e que faz libertar nossas próprias imagens metamorfoseantes. Andara é certamente uma experiência onírica. Por isso, o universo estranho de Andara a ultrapassa.

Em entrevista pro livro *Azougue – 10 anos* (2004), quando questionado sobre Andara, Cecim respondeu: *Posso responder como Flaubert respondeu: Madame Bovary c'est moi. Andara sou eu, me vivendo em sonhos de Escritura de mim mesmo*. Sendo assim, podemos leitores dizer também: Andara sou eu, me vivendo em sonhos de *Escritura-por-Leitura* de mim mesmo. Assim, enquanto o escritor lê a si mesmo ao se escrever em Andara; nós, leitores, escrevemo-nos ao nos ler em Andara. Caminhos aparentemente opostos, mas apenas como lados inversos de um mesmo plano.

A nova literatura constitui o sujeito então a partir do mergulho deste em seu próprio íntimo, não no de um outro, personagem que lhe seja alheio, mas de si-mesmo. Assim, tudo em Andara é vago, para que caibamos nós mesmos em seu território inexplorado... A literatura é fantasma porque nos leva face às nossas próprias imagens fantasmagóricas, às nossas próprias vozes sombrias. Como um portal hipnótico, ou um divã alucinógeno. Literatura que interioriza.

²⁷ Conforme o *Manifesto Curau* (em anexo).

²⁸ Benedito Nunes, apresentação em Belém do Pará, segundo fortuna crítica do autor, previamente citada, retirada do site de cultura do Pará <http://www.culturapara.art.br/vicentececim/dadosbio.htm>

Sobre a Teoria da Individuação Creadora

*Andara às vezes não é nada, não é nada.
É só literatura de viagem
em busca de outras palavras não reveladas
(...) é mais geografia interior,
feita de ossos e sonhos,
a carne, a residência
contendo uns fogos imensos....*

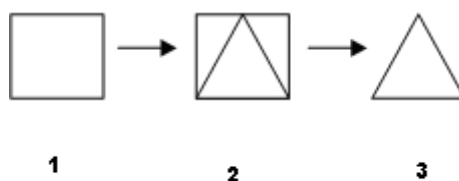
Voz de Andara

O processo de interiorização e individualização do sujeito moderno, ao desenvolver a Imaginação Primária, inverterá a consciência da tradição do mito como uma verdade invisível e incontestável. *Privados do panteão externo*, os mitos passam a atuar *a partir de dentro, como arquétipos do Inconsciente* (Stanley Romaine, in: Campbell, 2001, p.123), *que nos conduziram através da metáfora radical, enquanto consciência do mito arquetípico, até o fenômeno da ironia residual em que a completude conceitual colide com a demanda por uma totalidade existencial*, trazendo-nos assim, *às franjas do sonho, ao lado de baixo, por assim dizer, de nossas projeções míticas* (Idem, p.132). As imagens míticas fazem parte do Imaginário do Inconsciente Coletivo, mas deixam de ser lidas como metáforas radicais, e representar algo externo a nós, porque *de um modo mágico e imediato tocam e despertam nossos centros internos de vida e, portanto, são mantidas, lavadas de significados, para serem reexperimentadas (e não reinterpretadas) como arte*. Os mitos serão inclusive também reinterpretados simbolicamente sob um viés psicológico, como foi o caso do mito de Édipo, primeiro relido por Freud, radicalmente, mas depois pensado por Lacan nos termos do processo de aquisição da linguagem.

Freud leu no mito de Édipo o simbolismo da primeira infância. Quando o bebê vira criança é preciso devolver a mãe ao lado do pai, e encontrar um novo lugar na família, longe do seio morno. Sendo assim, para Freud, Édipo encerra uma verdade abstrata universal: os filhos não querem se afastar da mãe, seu primeiro mundo, e se pudessem, matariam o pai para, ocupando o lugar que era deste, permanecerem seguros junto à posse plena com a mãe. Como se trata de uma tragédia, a história ensina o fim temido para aqueles que não reconhecem a mudança de lugar, cedendo-o (devolvendo-o) ao pai. Mesmo a inocência, não é perdoada. O corte é necessário e inevitável.

Além dessa leitura familiar (de metáfora radical) do mito, Lacan teorizou outra, de simbologia linguística. Antes de adquirir a linguagem, e conhecer cada coisa e seu nome, o bebê vive um mundo indiferenciado. Não há eu, não há outro, não há nada e, portanto, há somente tudo. Tudo é uma só coisa na qual se está inserido. Hanna Segal, em seu livro sobre *Sonho, Fantasia e Arte*, fala-nos de uma *posição esquizoparanóide*, onde predomina a identificação do sujeito com o objeto, como do sujeito com o mundo objetivo, a Mãe lacaniana, que a tudo engloba e incorpora numa equação. Aqui, simbolizaremos esta fase em □ (quadrado vazio). Porque o mesmo em/quadra o que se vê num único plano, numa única imagem, onde o todo é um. Para definir como seria o universo imaginário da criança nesta fase falemos em pensamento concreto. Já que o que existe para ela é o que há diante dela (a coisa sou eu).

Quando da aquisição da linguagem, a criança passa para uma posição depressiva, e percebe gradativamente o mundo diferenciado. Cada coisa é uma coisa, tem um uso e um nome. Entre a criança e o mundo, há agora as palavras, mediadoras. Aqui a criança enfrenta o triângulo saussuriano, do hiato que a separa do mundo objetivo, pela representação do mesmo em códigos convencionados e adquiridos culturalmente, por isso, simbolizaremos esta nova fase em Δ. Para definir como seria o universo imaginário da criança nesta fase falemos em pensamento abstrato. Já que tudo pode ser trazido ao pensamento por meio de signos mediadores (a coisa é o outro mediada signos linguísticos). Mas a coisa, que é o outro, é também luto do outro, já que permite a presença abstrata do concreto ausente.



Assim, teremos na imagem acima (figura 22) uma descrição do processo primário de aquisição da linguagem: 1º a criança no estado pré-linguístico que vê a totalidade do que sua visão enquadra indiferenciadamente, então vai gradativamente adquirindo a linguagem (2), até não conceber outra forma de relação com *o tempo do mundo* senão a triangular (3).

A questão que nos interessa agora é: como recuperar a *Essência* das coisas e estabelecer com elas uma relação novamente concreta, livre da mediação cultural? Quando se diz que é das crianças o Reino de Deus, não se está também dizendo que ‘elas o vivem plenamente’ porque ainda não vivem a vida com mediações exteriores à natureza primária?

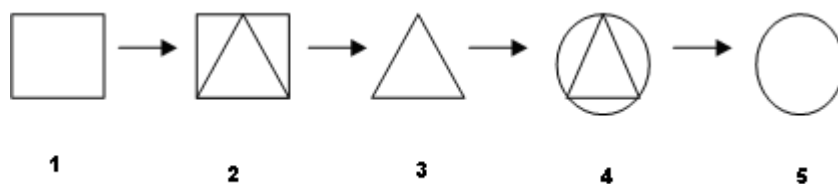
O silêncio que a meditação oriental busca não seria exatamente esse retorno a uma visão de mundo pré-linguístico, e, portanto, desvestido de nossas conceitualizações culturais? O trecho a seguir, de um livro sobre a cultura ‘zen’, fala-nos bem sobre essa perda da aura da Natureza Primária, como chama a percepção infantil num mundo pré-linguístico:

The Primary Nature functions in its purest form in our infancy, when we are held in our mother arms and fed from her breasts. As the baby is sufficient unto itself with the Nature, so even as adults we must be sufficient unto ourselves when the Nature is permitted to work in its own way with no interference from the side of relative consciousness. Unfortunately, as soon as we begin to grow up we are indoctrinated by every means accessible to us. Because of conceptualization, our sense-experience inform us with an incorrect picture of the world. When we see a mountain, we do not see it in its suchness, but we attach to it all kinds of ideas, sometimes purely intellectual, but frequently charged with emotionality. When these envelop the mountain, it is transformed into something monstrous. This is due to our own indoctrination out of our vested interests, whether individual, political, social, economic, or religious. The picture thus formed is a hideous one, crooked and twisted in every possible way. Instead of living in a world presented to the Primary Nature in its nakedness, we live in an artificial, ‘cultured’ one. The pity is that we are not conscious of the fact. (Zen and Japanese Culture, D. T. Suzuki, pp.174-175)

Sendo assim, uma nova fase, após o abismo da linguagem, que nos separa da *Essência* das formas, será reencontrar o silêncio das existências. Mas para isso, é preciso antes a desconstrução das ideias pré-concebidas, para a construção de uma nova visão de mundo, ou melhor, de uma nova inserção no mundo. Em que o indivíduo possa emergir, a partir de seu **corpo-de-sonho**, e alcançar a sublimação, nos estágios da ação criativa, onde o imaginário pessoal possa ser reconstruído a partir do interior, e o exterior possa ser reintegrado e transformado de modo particular em uma nova visão de mundo, própria e intransferível. Essa fase deve necessariamente englobar todas as outras e, por isso, simbolizamo-na em \circ , o *continuum uroboresco*, da serpente que, mordendo a própria calda, afirma que *o todo é o um*²⁹ (figura 23). Assim, completamos o quadro do desenvolvimento pleno da aquisição da linguagem e podemos falar numa evolução das realidades vividas pelo ser em seu amadurecimento nesses termos:



²⁹ A *Viagem a Andara* não termina com o primeiro livro, o invisível, ela continua, e segundo o autor, não tem fim. No segundo livro publicado, *Silencioso como o Paraíso*, outras quatro ficções são acrescentadas à Viagem. A apresentação do livro em sua forma material é em si onírica. Ele não tem frente, pode ser lido a partir de qualquer um dos lados, apresentando a capa repetida, cuja diferença mínima entre ambas consiste apenas na mudança do dizer do místico Angelus Silesius. Numa delas, *a criatura é o seu gosto de brincar*; e na outra, *à divindade agrada o jogo de criar*. O livro se apresenta como brinquedo para o leitor que precisa vira-lo e gira-lo para continuar a ler, já que no meio dele após uma frase enigmática (Aqui se encontram os sonâmbulos) a imagem do úroborus com a inscrição em grego separa os dois lados do livro: é preciso mesmo fechar e tornar a abrir o livro pelo outro lado já que o texto está de cabeça para baixo e nos deparamos com o final da outra parte do livro!



- (1) Fase de Identificação e Indiferenciação
- (2) Fase de Diferenciação
- (3) Fase de Identidade e Luto
- (4) Fase de Individuação
- (5) Fase de Sublimação

A partir da imagem que elaboramos (figura 24) para representar simbolicamente essas *fases*, percebemos que as fases dois e quatro são intermediárias e, por isso, compostas da união dos símbolos anterior e posterior, porque a passagem de uma fase a outra não se dá abruptamente. A fase final, ○, é alcançada por poucos, aqueles que percebem que *a imaginação não é um estado, é a própria existência humana*. A frase é de William Blake, que pré-sentiu o grande conflito entre a razão e a imaginação. A constituição do sujeito moderno que explica seu mundo e a si mesmo através da construção de discursos cada vez mais elaborados e racionais, parece abrir lugar a uma constituição mais individual e de teor imaginário. Já que o discurso é fraterno, e portanto social; e o imaginário, interno e individual. A fase 4, a de Individuação, religará o exterior a partir do interior. Serão justamente as ações individuais, em que o sujeito linguístico, e por isso cultural, liberta-se das ideologias que envolvem os discursos apre(e)ndidos; para formular o seu próprio discurso, que o guiará em suas ações.

Para simplificar as nomenclaturas dessa nossa teoria, e, mais que isso, para a aproximar de Andara, associaremos suas fases à mitologia pré-colombiana, conforme nos-la guarda Barbosa Lessa em seu deleitoso estudo dos karaí-guarani, *Era de Aré* (1993). Apesar de terem se desenvolvido na outra extremidade do que veio a ser o Brasil – posto que a Amazônia está ao norte, e os descendentes de *Tamandaré* ocupavam o Cone Sul – naqueles tempos, tudo era uma só natureza sem demarcações que não fossem as da ocupação temporária de cada *taba*. Pois bem, quem conhece a importância de *Kaiuá* (comunicação) sabe de sua relação com a cordialidade e a concórdia, fundamentos para *Cuaá-Porã*, o entendimento bonito. *Que se traduz por uma máxima que todo mundo conhece mas muitas vezes esquece: ‘conversando a gente se entende’* (p.33). *Tamandaré* (ou apenas *Aré*), que deu nome a uma das mais belas praias de Pernambuco, foi o único, na região do planalto sul, a sobreviver ao *Iporú*, dilúvio indígena. Já dos *guaianás*, que tinham

à beira-mar *Krindjijimbé*, os picos de serra – hoje litoral sudeste do Brasil – sobreviveram muitos. Aré conseguiu chegar ao *Krindjijimbé*, graças à ajuda das saracuras, que depois pediram ajuda aos biguás, para arrastarem a jangada de Aré até lá. Os guaianás fugiram todos, assustados ao ver Aré, numa jangada, sendo arrastado pelos biguás em vôo. Com a exceção de uma moça guaianá, que nadou até ele e com ele fugiu. Tiveram filhos e netos e deram origem aos *karaí-guaranis*.

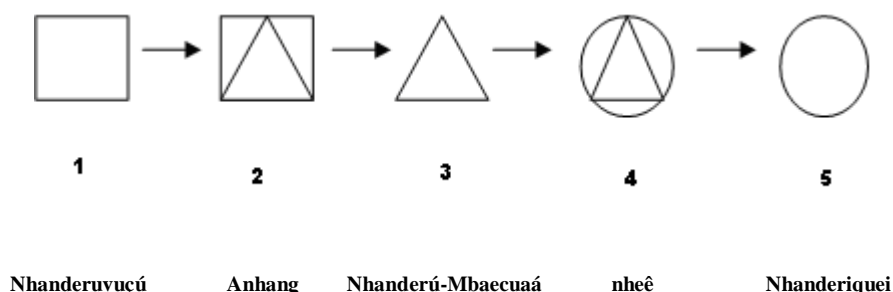
A cosmogonia relatada por Lessa é, simbolicamente, aplicável às nossas ideias. Servindo-nos de canto mágico, leremos na íntegra a criação do mundo segundo a *tetãheê* (fala geral/tradição):

No princípio havia só Nhandervuçu, Nosso Pai Grande. Nosso Pai Criador. O Pai Primeiro. E de Nhandervuçu saiu a atração dos corpos, o Anhang dos anhangs, a Alma das almas, que era a força de Si mesmo. Mas viu Nhandervuçu que, assim, só de atração, eram os corpos monotonamente imutáveis, previsíveis, formados de um vazio sem nuances; e que Sua própria eternidade, marcada de isolamento e certeza, jamais conheceria o sobressalto do acaso, o instigar da dúvida e o estímulo da descoberta. Então criou Nhandervuçu a repulsão dos corpos, que sai da inquietação da incerteza. E assim surgiu o gêmeo oposto de Si mesmo. Nosso Pai, o outro. O que leva o conhecimento. Nhanderú-Mbaecuaá. O Conhecedor. (p.17)
(...) Mas, para que as coisas pudessem existir em sua plenitude, foi ainda preciso criar o dom da Palavra, o Kaiuá. Pois uma coisa só vive quando há um nome que lhe dê sentido. (p.18)
(...) Foi Nhandervuçu o planejador e criador do universo, mas não o obreiro de seus pormenores. Nem muito menos seu redentor. Quedou-se no alto de Sua inacessível morada – o Ibá –, observando com Mbaecuaá a trajetória dos fatos. Observando e prevendo; mas intervindo, não. (...) Jogadas nesse ambiente, as criaturas. Cada uma trazendo em seu corpo e em seu espírito a síntese do todo. Cada ser pendendo entre a bonança e a tempestade. São dons divinos a Unidade e a Coerência. Dotes humanos: mutação e incoerência. Mas não quis Nhandervuçu manter-se eternamente alheio ao ser humano e suas vicissitudes. No ventre de Nhandecí gerou o Herói, Nhanderiquei, e deu-lhe a missão de cuidar bem dos homens. Nhandervuçu, o Criador. Mbaecuaá, o Conhecedor. Nhanderiquei, o Transformador. Nhanderiquei ia explicar aos homens como fazer da pobre terra uma sã Terra-sem-Males. (pp.21-22)

Temos assim, um novo triângulo, não linguístico (Sdo, Ste, Ref), nem psicanalítico (Mãe, Filho, Pai), nem cristão (Pai, Filho, Espírito Santo). Mas que poderá ser aproximado a todos eles: Nhandervuçu, Nhanderú-Mbaecuaá, Nhanderiquei. Reconhecemos que um estudo das diferenças específicas entre estas trilogias também renderia uma pesquisa singular, entretanto, nossa proposta para agora não nos permite adentrar nessas nuances. Nos interessa aqui a diferenciação intrínseca à cosmogonia indígena, a que nos faz entender as especificidades de Nhandervuçu/□, enquanto Pai Maior, e portanto, o Todo Indiferenciado, ao qual aproximamos para simbolizar a primeira fase de nossa Teoria da Individuação Creadora. De Nhanderú-Mbaecuaá/Δ, como o conhecedor, que elabora a identificação de cada ser pelo conhecimento de sua qualidade específica. E Nhanderiquei/○, o redentor que unificará os reinos visível e invisível, fazendo presente a

Ibi-Maraê, Terra-sem-Males. O Cristo diz ser das crianças o Reino de Deus, será porque elas naturalmente vivem o presente sagrado? The Primary Nature in its suchness?

Para as fases intermediárias, que nos conduzirão ao nascimento do Herói sublime, utilizaremos o caminho da individualização pela alma, implícito na cosmogonia indígena aqui resgatada: da Anhang à *nheê*. Da Alma das almas, à alma individual: *nheê*, a Anhang em cada ser. Já que é pela Anhang que Nhanderuvuçu expande-se para se diferenciar; de modo que será pela ligação com sua *nheê* (que tanto significa alma, quanto *fala*) que a pessoa visível (filha de Nhancedí, a Mãe Terra) chegará à sua origem invisível, Nhanderuvuçu, o Pai Maior. Assim, teríamos uma Teoria da Individuação Creadora com signos autóctones (figura 25):



Ao menos para os que não estão familiarizados com os estudos comparativos iniciados por Claude-Levi Strauss, e aprofundados por Joseph Campbell, seguindo a linha junguiana arquetípica de pensamento, sobre o caráter repetitivo do coração do todo; pode ser curiosa a aproximação entre as cosmogonias, a partir da tríade central, encontrada também na mitologia bramânica em Brahma, Vishnu e Shiva; respectivamente, criador, mantenedor e destruidor do/no universo. Além, é claro, da semelhança entre Nhanderiquei e o Cristo, redentores do mundo. Se o mundo invisível existe, e com ele um mistério de criação (Anhang) do qual fazemos todos parte (*nheê*), ele pode, e vem sendo, desde tempos imemoriáveis, intuído a partir do íntimo.

O fato de *nheê* significar duplamente alma e fala, leva-nos à meditação profunda sobre a importância da linguagem no processo de individualização, que culmina com o nascimento do Herói divino. Daí Kaiuá ter tamanha importância, tanto para a *tetãheê* (fala de um povo/tradição), quanto para a *nheê* individual. A linguagem diferencia os seres do mundo, porque possibilita a distinção das qualidades pelos nomes específicos. Ela também permite a criação da própria cosmogonia, fazendo nascer os mitos simbolizantes da Ideia Maior intuída para ordenar e ressacralizar a essência invisível do ser no tempo do mundo visível.

As antigas e novas fontes de conhecimento intuitivo não vêm somente da tetãheê. Para atingir o continuum: tanto sonho, quanto o mito serão *locus* privilegiados. Os mitos, enquanto sonhos da coletividade, do mesmo modo que os sonhos do sono individual, devem ser lidos simbólica e pluralmente no campo finito das imanências. Sua natureza repetitiva e *unheimlich* (estranha, em termo usado por Freud) formam um corpo-de-sonho-coletivo, cujas representações imago-culturais (e transculturais) remetem à *autopoiésis*³⁰ como *processo-do-ser-devir* dos sujeitos individuais. Os mitos são simultaneamente perguntas e respostas às ansiedades inimagináveis, e de modo natural deixam-nos frente ao oráculo délfico: NOSCE TE IPSUM (“conhece-te a ti mesmo”). No fim, tudo parece nos levar a Nhanderiquei, à compreensão de si mesmo. Por isso, percebemos cada vez mais, principalmente depois da psicologia e agora da psicanálise, um novo renascimento, não do ‘homem’, mas sim do *numinous* (Anhang) na humanidade.

Sendo assim, o Onírico, enquanto gênero emergente, resulta da constituição não mais do *sujeito moderno*, mas de um *sujeito interior*. Como diz Andara, feito de ossos, mas também de sonhos; tendo na carne, a residência sagrada de fogos imensos, em busca da chama que os a(s)cenderá.

³⁰ Utilizamos o termo conforme em Eliane Accioly Fonseca (1998), em sua tese *corpo-de-sonho* sobre arte e psicanálise. Para ela, como para nós, o sujeito-processualidade é autopoiético. Ele habitará os intervalos em que múltiplas formas de realidade se entrecruzam, se tecendo, experimentando a continuidade de ser nesses vários entrecruzamentos (p.29). Para tal, é preciso se fazer corpo-para-os-sonhos, autopoética. *Passar para o sítio da poética, em seus múltiplos aspectos, não é apenas escrever/ouvir poeticamente. É a renúncia às garantias e às referências do saber constituído. Isso não ocorre de repente e nunca se conclui. É aprendizagem de cada instante, apenas intuída: a aprendizagem do não-saber. Viver em estado de risco. Ora, o brincar, o criar e o inventar são estados de risco. Aqui, a criança que brinca, o cientista inventor e o artista se encontram, embora se diferenciem perfeitamente* (p.39).

Sobre a desrealização da Arte

A literatura fantasma de Andara, suas tantas imagens e vozes oníricas são no fundo uma só: a voz do invisível, a imagem do irreal. O mundo imaginário em cena e encenando. Para ler Andara é preciso ir traçando mapas, dobrando as páginas, como quem quebra galhos pelo caminho, para retornar depois, menos perdidos. Tudo são cores confusas, sons difusos. Nas ficções de Andara não há o perigo do humano da obra substituir a estrita fruição estética. Seu caráter autoreflexivo expõe o que noutros romances é transparência delicada e traiçoeira. Para entendermos melhor essa *transparência* que aliena a fruição estética, transcreveremos um exemplo didático de metáfora sobre a recepção da obra de arte, que nos é dado por Ortega y Gasset, em *A desumanização da Arte*:

Imagine o leitor que estamos olhando um jardim através do vidro de uma janela. Nossos olhos se acomodarão de maneira que o raio da visão penetre o vidro, sem deter-se nele, e vá fixar-se nas flores e folhagens. Como a meta da visão é o jardim e até ele é lançado o raio visual, não veremos o vidro, nosso olhar passará através dele, sem percebê-lo. Quanto mais puro seja o vidro, menos o veremos. Porém logo, fazendo um esforço, podemos prescindir do jardim e, retraindo o raio ocular, detê-lo no vidro. Então o jardim desaparece aos nossos olhos e dele só vemos uma massa de cores confusas que parece grudada no vidro. Portanto, ver o jardim e ver o vidro da janela são duas operações incompatíveis: uma exclui a outra e requerem acomodações oculares diferentes (p.27).

Podemos dizer que a transparência alienante do romance quando o mesmo surge, serve melhor ao propósito de constituir o sujeito moderno, ordenando através da narrativa, o que estava disperso, fragmentado e sem sentido, ou no termo de Huberto Rohden, sua *harmonia univérsica*. Era a pessoa quem interessava, não o vidro que a circundava. A arte como pura mimesis do real que representava. Agora, porém, a situação mudou. E andamos mais atrás do que está por trás do pensamento, que do que diz o pensamento mesmo. O vidro. É ele quem mais interessa no momento. E se *o caso é que o objeto artístico só é artístico na medida em que não é real*, como nos diz Ortega y Gasset, então Andara é pura fruição estética.

Essas ideias de Ortega y Gasset, entretanto, têm já quase um século desde que foram escritas pela primeira vez. Eram a tentativa de compreender, sem julgar, a nova arte de então. Tendo sido esta muito criticada pela tradição, acostumada que era esta a uma arte realista, em que o conteúdo humano era visível, ordenado e compreendido apenas com a simples leitura. Isso porque, *durante o século 19, os artistas procederam demasiado impuramente. Reduziram ao mínimo os elementos estritamente estéticos e faziam a obra consistir, quase inteiramente, na ficção de realidades humanas*. Assim, *Romantismo e*

Naturalismo, vistos da altura de hoje, aproximam-se e descobrem a sua comum raiz realista (p.28).

A desumanização da arte é o que faz dela uma arte mais artística, seguindo as ideias de Ortega y Gasset; que analisando a nova arte do século 20, previa: *chegar-se-á a um ponto em que o conteúdo humano da obra será tão escasso que quase não se verá* (p.29). Mas, além da característica de desumanização da arte do século 20, Ortega y Gasset destacou outras tendências conexas entre si. Para ele essa arte tende também *a evitar as formas vivas; a fazer com que a obra de arte não seja senão obra de arte; a considerar a arte como jogo, e nada mais; a uma essencial ironia; a eludir toda falsidade, e, portanto, a uma escrupulosa realização*; sendo assim, *a arte, segundo os artistas jovens, é uma coisa sem transcendência alguma.*

Devemos encarar essas características como de rebeldia estética. A arte cansada de ser mimesis e dar sentido à humanidade, buscava então sua emancipação e seu sentido próprio. À arte interessava a arte mesma e não a constituição de algum sujeito humano. E precisou ser radical para se *desrealizar*, mais que se desumanizar. Foi Guillermo de Torre, quem disse que *quando Ortega y Gasset alude à desumanização, ele não se reporta à categoria negativa antropológica e, sim, à desrealização, que seria uma outra forma de dizer que a arte não mais ‘representa’ as coisas*³¹. E nada melhor para ilustrar essa ideia de emancipação da estética por sua desrealização que a conhecida ideia de Magritte, na pintura menos conhecida que a do charuto: *Ceci n'est pas une pomme* (figura 26). Ora essa, mas como não? E é o que então? Pergunta o apreciador da arte realista, acostumado que estava a ver seu mundo tão vividamente representado pela arte, que agora quer ser outra coisa... *arte artística*, nos termos de Ortega.



Mas as experiências de vanguarda do século vinte não serviram apenas para dar à arte seu lugar privilegiado dissociado ao real quotidiano do mundo moderno tumultuado, e consequentemente a se emancipar de alguma função constituinte; ela possibilitou ao artista (e consequentemente alcançou o receptor) fugir ao racional, descobrir novas formas discursivas, mesmo as contraditórias. Evitar as formas vivas é o mesmo que aprender a

³¹ Las Ideas Estéticas de Ortega, in: *El Fiel de la Balanza*, 1970.

jogar com o imaginário. É ver a partir de dentro. Não o que está fora, ao alcance dos nossos olhos externos. Do ponto de vista do real, se tentar copiar este, será sempre falsa. Por isso a ironia, porque já não interessa mais o mundo visível. A não ser pra brincar com ele e assim *criar* a partir de seu próprio mundo imaginário. Não mais o representar para lhe dar sentido. O sentido muda de direção. Antes era centrípeto, vinha do ordenamento do exterior, para dar conforto ao interior. Era social, cultural, moderno. Agora, o sentido que se busca é centrífugo, ele parte de dentro pra preencher o externo, que por sua vez vai se tornando mais e mais plural e *multicultural* na medida em que privilegia o desenvolver de mundos individualizados e se prepara para as diferenças, ao menos teoricamente por enquanto. Por isso, a emergência dos Estudos Culturais, e dos Pós-Coloniais, ambos como movimentos pós-psicanálise. Novos arranjos, novos jogos, novos sujeitos.

Se repensarmos as tendências da arte de vanguarda, e tentarmos compará-las com a arte onírica de Andara, veremos, entretanto, várias mudanças; e apenas um ponto em comum. O principal permanece ainda. Começemos por ele então. Sim, as ficções de Andara também desumanizam a arte, já que não pretendem que seja apenas representação/realização. Mas não acreditamos que ela se pretenda apenas ‘obra de arte’. Não. Andara quer mais. Ela guarda um segredo, que nos chama desde o princípio da *Viagem*. Ela também não evita as formas vivas. Mas as desrealiza, alquimizando-as, num processo comum ao imaginário do onirismo noturno. Assim, ela é um jogo surreal, sobre o real. Partindo dele para além dele. Mas não é *um jogo e nada mais*. Andara é tudo mais. Porque depois do jogo vem o que emergirá dele. O segredo ao nosso alcance será o que desvendarmos a partir de nós mesmos, por isso Andara deseja algo mais e vai além da ironia, valendo-se do mistério essencial. Não teme a falsificação, porque aceita o paradoxo, de que o real é imaginário, e o imaginário é real. Assumindo, definitivamente uma função transcendente. Para esclarecermos nossa comparação, das tendências da arte de vanguarda para o século 20, com a Andara do século 21, criamos a tabela abaixo:

<u>A Arte de Vanguarda para o século 20 tende a:</u>	<u>As ficções de Andara apontam para:</u>
Desumanização da arte	Desumanização da arte
evitar às formas vivas	alquimizar as formas vivas
a fazer com que obra de arte não seja senão obra de arte	ser obra de arte com um segredo que incita para além da fruição puramente
considerar a arte como jogo e nada mais	considerar a arte como jogo e <i>muito</i> mais
a uma essencial ironia	um mistério essencial
a eludir toda falsidade	aceitar o paradoxo entre o real e o imaginário
a ser coisa sem transcendência	conduzir à transcendência pela individualização

A tabela serve apenas para visualizar as diferenças. Mas é mesmo na obra de Andara que poderemos analisar o que chamaremos de arte onírica, de uma imaginação sem limites, que conduz à individualização, como *criação* do mundo particular, alcançado a partir do íntimo do verso que se percebe verso-do-Uno. O que, é claro, exigirá de nós a imersão em nossos próprios sonhos, em **onirocrítica**.

O termo ‘onirocrítica’ não é novo, apenas o seu uso, já que o encontramos como subtítulo de uma obra sobre interpretação de sonhos datada do século II, *A chave dos sonhos*, de Artemidoro de Daldis, que, por sua vez, cita autores ainda mais antigos que se preocuparam com os sonhos enquanto chave para verdades veladas. Entre eles, Nicóstrato de Éfeso, Paníasis de Halicarnasso, Apolodoro de Telmessos, Febo de Antióquia, Dênis de Heliópolis, Alexandre de Mindos, Anitrando de Telmessos, Gemino de Tiro e Demétrio de Falero. A onirocrítica foi a arte da interpretação dos sonhos, importantíssima na antiguidade, gerando uma classe de profissionais respeitados que transmitiam de pai a filho seus conhecimentos, como é o caso de Artemidoro. Não foi preciso chegar aos originais, até porque aqui, falamos em sonhos num sentido conotativo mais amplo que apenas o das fantasias noturnas. Letra oculta de tinta invisível: sonhos enquanto berço do inconsciente, que sob diversas formas deseja fazer-se corpo, corpo-de-sonho. Sendo assim, pouco nos interessa o trabalho dos intérpretes dos sonhos noturnos. Depois de já o termos utilizando no sentido de um novo método para a crítica de arte, aqui especificamente a literária, descobrimos o termo e seu significado antigo, nos estudos de Michel Foucault sobre *Ética, Sexualidade e Política*, num escrito de 1983, dedicado inteiramente ao método de onirocrítica em Artemidoro.

O pouco de que falamos, sobre nosso interesse na antiga onirocrítica, restringe-se às perguntas que faziam para chegar às chaves dos sonhos. *Como fazer para compor um sonho em elementos e estabelecer o sentido diagnóstico do sonho? Como fazer para interpretar o todo a partir dos seus elementos e levar em conta esse todo na decifração de cada elemento?* (p.165). Essas são questões pertinentes também à onirocrítica conforme aqui a (re)teorizamos.

Diferentemente do sentido de *oniromancia*, em que se busca presságios do futuro, velados em sonhos noturnos, a onirocrítica, enquanto método de análise literária – mais que de crítica – não pretende um discurso em busca de verdades escondidas. Ela é sim um caminho de leitura possível. Porque o Livro Invisível necessita, antes de qualquer

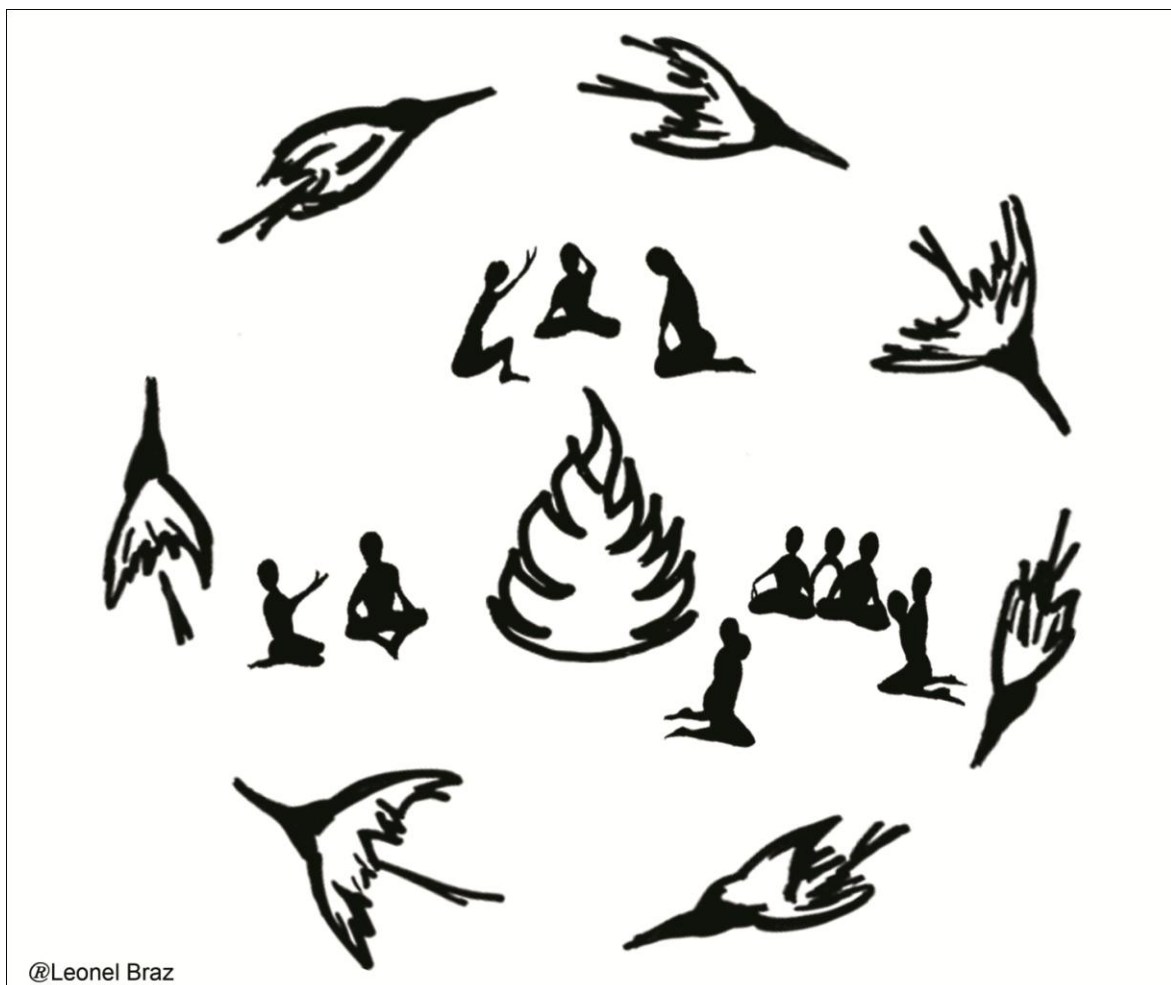
teorização, ser lido. E para tal, é preciso partir de seus elementos dispersos nos livros visíveis, para depois ir se recompondo o todo, em busca de sentidos possíveis que nos façam compreender Andara. Aqui, as dificuldades frente ao caminho analítico é invertido: consideramos mais fácil tecer comentários breves sobre a originalidade da escritura andarana, que de fato, partir pra sua leitura, livro por livro, percorrendo o caminho percorrido por Vicente, que se quer pessoa, que ‘vê e sente’ por Andara. A criação de Andara, suas primeiras sete histórias, editadas todas juntas no primeiro volume do Livro Invisível, sobre o qual agora nos debruçamos.

Esta, sendo, portanto, nossa maior proposta, ao mesmo tempo prática e teórica: ler Andara em onirocrítica. Pra tal jornada, foi-nos imprescindível, antes, pensar seu lugar na historiografia da arte ocidental, mesmo que superficialmente, correndo todos os riscos que envolvem as generalizações tão necessárias às conceitualizações. Por isso, onirocrítica é misto de teoria literária e análise literária. Nossa tese estando dividida em duas partes, esta primeira sendo a que aqui se finaliza, a teoria que nos conduz, agora, à prática do que chamamos onirocrítica: nossa leitura de Andara.

Porque uma língua sonhada precisa de *uma outra*, também sonhada, na tentativa de chegar ao seu âmago, através de uma leitura muito próxima ao método de *alucinação paranóica* dalineano, porque para ele, como em Andara, o natural é sobrenatural e esconde, para os que quiserem fechar os olhos para ver a partir do íntimos, verdades ocultas, que precisam ser tocadas pelo *fantasma* para nos descortinarem um outro mundo, mundo a devir, onde o fantástico nasce do íntimo de quem se atira aos desvãos do inconsciente.

E a primeira história visível de Andara começará justamente trazendo à vida um morto, para o meio de uma praça, num lugar que ainda não é Andara, mas se tornará, na medida em que nos deixarmos alucinar por sua música e seus mistérios.

PRÁTICA DE ANÁLISE EM ONIROCRÍTICA



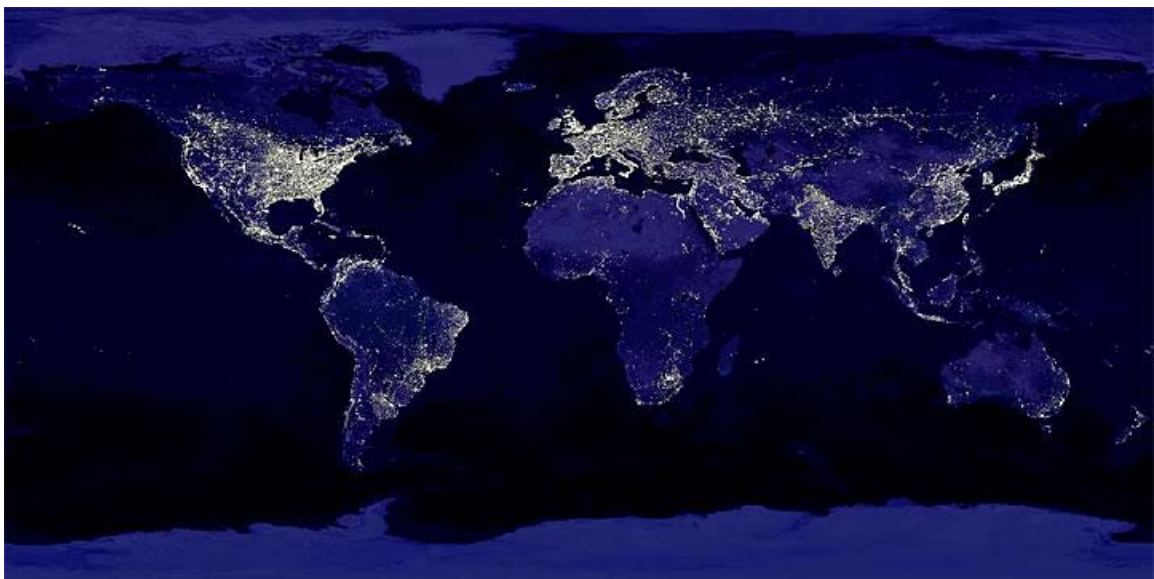
A serpente emplumada

*O dia é o dia de hoje.
Ao passo que a noite
é milenária...*

Mario Quintana

Um cientista que crê, e deseja pesquisar e teorizar a cerca do Divino, deve encontrar, na linguagem do discurso científico, meios legitimados para tal. O que deve ser difícil, dada à não comprovação, pelos meios materiais de que dispomos, da existência de Deus, e sua harmonia cósmica. Para a estética, entretanto, isso não deveria ser um problema. Deus existe na arte, não há como evitar esta verdade. A arte não se vale apenas do que é provável e ‘comprovável’. Ao contrário, sempre buscando inspiração no noturno milenar, a arte se aproxima dos sonhos, desde tempos imemoriais. Facilmente encontramos, como *leit-motivs* frequentes à arte, o mistério de Deus e da Morte, envolvidos pela Noite biológica.

Falamos assim em *noite biológica* porque, há algum tempo, mas com uma velocidade incrível, tem-se perdido a vivência fenomenológica da noite. Basta olharmos o *mapa da luz* (figura 27) para perceberemos que apesar da história recente da iluminação elétrica, a noite não é mais a mesma de algumas poucas gerações anteriores, que já não existe *escura* em grande parte do globo.



Não apenas há cidades que não dormem, como há *Las Vegas*, a cidade projetada para ser vivida à noite. Durante o dia, Las Vegas chega a ser feia, com letreiros apagados e suas estruturas metálicas de suporte à mostra como ossos desnudos cuja carne é a luz, que os esconde colorindo as fachadas animadas. Onde, ainda, a noite é escura? Quem ainda acompanha o movimento das estrelas e anda gatuno no breu após o ocaso?

O desenvolvimento da vida moderna estendeu o dia pela noite adentro. Há quem trabalhe à noite, e durma de dia. Há quem trabalhe dia e noite. No mundo ‘civilizado’, o que se pode fazer de dia, pode-se fazer também à noite. De modo que a noite está se tornando parte do dia. Se antes gozar a noite era um símbolo de privilégio social dos que tendo o poder, tinham também os meios raros e caros de iluminar a escuridão, agora a noite é, sobretudo, dos trabalhadores que dormem mal, ou mal dormem.

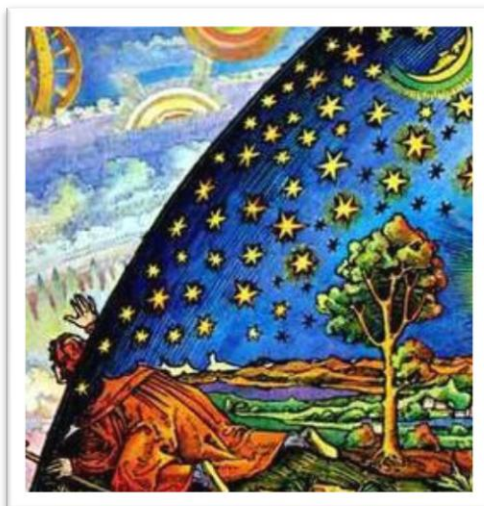
A vida noturna como uma opção democraticamente acessível a todos, como um horário em que pessoas comuns podem dedicar-se às suas atividades normais, com uma ou outra exceção, é uma invenção relativamente moderna. Até menos de dois séculos atrás, a noite ainda era um tempo de terrores, de maus presságios e de violência, uma área onde não se devia penetrar, onde criminosos, duendes e todas as outras forças das trevas reinavam, um tempo em que os cidadãos respeitadores da lei aferrolhavam suas portas e se agrupavam em torno do fogo com apenas uma vela para iluminar-lhes o caminho para a cama. (Alvarez, Noite, p.27).

Pensar sobre uma vida noturna democrática nos faria problematizar questões sociais menos aparentes e mais profundas, que nos conduziriam por um caminho que talvez não nos conduzisse aonde queremos chegar. Obviamente, a democracia tem suas falácias; tanto quanto a modernidade tem suas promessas não cumpridas e deveras perversas. Ainda hoje, o Governo do Brasil ainda tem projetos como o que promete *luz para todos*. E facilmente encontramos mais perigo nas ruas claras da noite urbana que na noite densa das áreas rurais. Assim, escaparemos à análise político-sociológica da questão noite clara, para voltarmos às impressões da noite escura sobre a psique humana.

Tal empreitada, não pode ser realizada hoje para nós, sem uma certa meditação imaginativa sobre o fenômeno. Será preciso imaginar a noite como parte da vida diurna. Sim, acordava-se cedo, e se vivia o dia até o momento em que ele terminava. O sol se punha e a noite chegava. Ela vem pra esconder o mundo visível, transformá-lo em sombras. Ao mesmo tempo, faz ver o infinito que, por sua vez, o dia oculta.

A noite faz surgir pensamentos diferentes dos que se tem durante o dia. O dia serve para o sustento do corpo, para realizar as tarefas da matéria, para comandar a vida terrena.

Mas a noite, não. A noite vem para que esqueçamos do que é efêmero e corriqueiro, para pensarmos em questões metafísicas. Há um infinito sobre nós que só se descortina com a noite (figura 28). A noite ilumina o Cosmos, na mesma medida que escurece a Terra. Na noite, vemos mais alto e mais longe, se olharmos para cima. Como na imagem, é preciso ultrapassar a visão clara/atmosférica para ver além, e só a falta de luz permite-nos tal salto ótico.



É desse olhar noturno que surgem outros mundos imaginários. O escuro liberta as imagens criativas. Olhando pra cima, vendo outras luzes de mundos inalcançáveis, resta-nos povoá-los com as cores e as formas dos seres de nossa imaginação, e assim, inevitavelmente, projetar nela o que temos guardado em nosso interior mais escuro. Deste modo, o universo infinito da noite escura guia a pessoa ao próprio íntimo. Se de dia racionalizamos e vivemos para o exterior, a noite se reserva para a vida introspectiva, que resulta ser mais paradoxal e perturbadora. Pois, quando a razão dorme, os monstros despertam (figura 29), já dizia com bem mais que só palavras, Goya.

Todas as pessoas quando dormem, e têm a razão parcialmente anestesiada, enfrentam seus pesadelos mais terríveis. Os sonhos são comuns a toda humanidade. São comuns também a alguns animais, é o que se acredita.

Aquela que não tema o sono de sua razão, encarará seus monstros, e os perceberá como contraparte de sua mesma face. Essa voz noturna, cheia de imagens sombrias, ela vem, e traz com ela o horror. O horror que temos do que não conhecemos, nem vemos. E que retorna quando adormecemos. Por isso, Andara é como um sonho. Porque ela não teme o invisível, pelo contrário, ela se fundamenta sobre ele. E já inicia, desde o primeiro livro da Viagem a Andara, afirmando sua crença no início invisível e no final invisível da humana carne visível. Assim, temos as duas primeiras páginas da Viagem, no livro *A asa e a serpente*:

*Nós somos homens invisíveis.
Depois de nascidos, visíveis.
Entre o início invisível e o invisível final, nós
somos os homens visíveis.
Aproveitemos para ver-nos*

*E então ir escrevendo outros livros, nestes jardins,
todas essas asas, para que um livro vá se fazendo
Mas não em si. Dele não se verá nem sombra das
palavras no papel.
Viagem a Andara.
O não-livro. Não existe, não existe
Literatura fantasma.
Não foi escrito.
Enquanto texto, tudo o que teremos dele é um
título.*

*E a pergunta seguinte é:
E o que são livros, os livros que se escreve
Livros de Andara.
Livros-miragens. Pois uma vez escrita, da vida só
resta a alucinação literária.*

*Situação dos livros de Andara: condenados à
visibilidade para que Viagem de Andara, o livro invisível
possa existir como pura ilusão.*

*Andara, a viagem ela mesma. nunca será escrita
diretamente.*

E ela está começando assim

Para analisar uma obra literária como a de Vicente Cecim é necessário que criemos novos meios de análise. Mais do que isso, novas formas metodológicas. Não podemos utilizar as regras para citações em trabalhos acadêmicos, conforme as seguimos até aqui e as seguiremos ao citar outros textos que não os de Andara. Porque noutros textos, principalmente os teóricos, a forma dos parágrafos não é trabalhada como arte. São as

palavras aquilo que importa, não a diagramação delas na folha. Elas podem assim, ser copiadas de um lado para outro, como de uma forma para outra. Mas não as palavras de Andara. Elas são tatuadas ao branco do papel, cada qual em seu espaço. As obras de Andara criam uma nova sintaxe, uma nova semântica e, principalmente, novas pontuação e paragrafação.

Assim, para não perdermos parte da poesia visível na grafia original de Andara, precisaremos fugir às normas tradicionais de citação, ao optarmos por transcrever os trechos a serem analisados de modo a buscar a maior semelhança possível à forma como aparecem nos livros visíveis, para que se possa perceber também a diagramação do texto. Na maioria das páginas da Viagem, há mais espaço em branco que texto. O artifício, além de aproximar a prosa ao poema, faz crer que há muito não dito a ser dito no vazio. Como se o espaço branco precisasse ser preenchido pelo leitor. Pelos pensamentos que as palavras misteriosas de Andara fazem surgir neste. *Nós somos homens invisíveis*. É a primeira frase da narrativa de Andara. *Entre o início invisível e o invisível final, nós somos os homens visíveis*. Pelo material o imaterial se manifesta. O invisível torna-se visível, a asa vira serpente. Somos condenados à visibilidade para que Deus, o supremo invisível, possa existir como pura ilusão. A Viagem visível não é conhecida como ela mesma, diretamente, ela se dá por um somatório de experiências, como alucinações de nossa visibilidade alienante. Já que nos oculta a origem e o final invisíveis.

Não é somente nós que somos invisíveis. A *Viagem a Andara* tem como subtítulo, *o Livro Invisível*. Porque a viagem mesma não existe. É Literatura Fantasma. E isto tem duas explicações, uma racional, de justificativa editorial; e outra, irracional, onírica.

A primeira. É que os livros que compõe a *Viagem a Andara* foram escritos isoladamente, ao longo dos anos, sem que o próprio autor imaginasse que um dia seria preciso reuni-los todos num único livro para que fizesse jus a um formato comercializável, padronizado. E assim, muitos anos depois, os sete primeiros livros de Andara viraram o livro *Viagem a Andara*: um livro invisível, já que *enquanto texto, tudo o que temos dele é um título*. Por isso, ele é *o não-livro*. *Não foi escrito*.

A segunda explicação para Andara ser literatura fantasma, chega-nos como resposta à pergunta que aparece na capa do livro invisível (a saber, a edição da *Iluminuras* dos sete primeiros livros de Andara publicada em 1988): *Tu escreves um livro com tinta invisível*,

por que fazes isto? A pergunta nos apresenta a um tu também invisível, que escreve o livro não escrito pelo autor. Quem o fez? Há um ‘tu’, imaginado pelo autor, para saber mais de Andara que ele próprio, seu criador. Um ‘tu’ que completa os seus mistérios, e os torna ainda mais profundos e enigmáticos. Não seria essa escrita invisível *a letra do Inconsciente?*

A letra do Inconsciente tem sua presença mágica em Andara. Por isso mesmo, Andara não tem fim e continua sendo escrita ilimitadamente. Andarandarandara... Uma andança que não se completa. Por isso, a ‘andar’ se acrescenta outro ‘a’, que seria ele mesmo o início de uma nova caminhada. Assim, a palavra ‘andara’, lugar imaginário da Amazônia de geografia onírica de Cecim, torna-se palavra urobóresca. Seu ‘a’ final a cauda que o ‘a’ inicial morde dando à palavra sonoridade cíclica.

Andara é morte. Morte de cada passo que fica para trás. De cada palavra dita, e mais ainda, cada palavra não dita. Morte das letras no papel, morte do branco da folha que esconde vozes invisíveis. Porque escrever é reduzir, é escolher para chegar ao mínimo perfeito. Tornando significativa cada palavra. Em literatura não existe sinônimos. Cada palavra é única e diferente e se aplica perfeitamente a determinado contexto. Assim pois, escrever é mais destruição, que criação. Há muito o que destruir para tornar o texto enxuto. *Por que estas palavras e não outras para contar pela primeira vez a vocês a história?* Quem é o narrador de Andara que nos faz essa pergunta, colocando-nos diretamente na narrativa? Esse caráter autoreflexivo da obra de arte está presente em Andara, mas não apenas isto: ele faz parte da trama, do drama que é Andara.

Agora passo a narrar, sem fôlego, às vezes alegre, às vezes triste, todo o conteúdo de um dos meus sonos.

Um dos mais reais.

Pelo menos nele caberá toda a realidade de um rumor de mundo que se pretende ignorar. Estes das luzes e das sombras. Tudo se dá aqui, e não lá, onde se prosta, aspirando e expulsando com um pontapé no cu o vapor dos venenos cotidianos, o leitor impossível de tocar de outro modo, à traição. Com estas mãos. As mesmas que revelarão uma última porção de terra fértil na palma, depois que o último homem houver passado, distraído, olhando os pés que vão porque querem ir, como os olhos vão porque querem ir neste texto que fala de uma tarde dada ao acaso.

O morto voltou numa tarde, então começo por essa tarde. Também retornam os guinchos e os animais que fazem uma careta cômica para a origem do bem e do mal. E esta é a mesma história. Como verão. Eu falo do tecido fino onde a vida dá sentido à vida.

Esse é o relato.

Nele vocês verão apenas dois focinhos humanos.

O meu e o do sargento Nazareno.

Os outros estarão velados pela noite de uma fábula detestável. Mas, ao mesmo tempo, é uma atmosfera limite o que me leva a esconder as identidades das suas carnes e a intenção de dar a vocês um jogo e um ingrediente do susto infantil. A porta que abrimos para o sótão, enquanto avançamos no escuro para descobrir, dentro de um baú, os cabelos verdes de uma avó sem memória.

A memória.

Certamente que o narrador, não sendo o autor, pode dizer que irá narrar sem fôlego a história que virá. Mas isso também é ficção. Porque o autor que escreve trabalha arduamente sobre sua escritura. Um trabalho que inclusive, se houver possibilidade será refeito. Como se a sensação de ‘destruição’ sobre a obra permanecesse. Alguns autores afirmam, mesmo, que depois de publicada uma obra, não tornam a percorrer suas páginas, já que serão invadidos pela vontade de contínuo trabalho sobre o texto, e não mais podendo fazê-lo, sentir-se-ão incomodados. Desejam fazer alterações, cortes, novos arranjos. Mas Cecim os fez. Duas vezes já teve essa oportunidade. Primeiro, quando juntou os sete primeiros livros visíveis de Andara na edição da editora *Iluminuras*, criando *A Viagem a Andara, o Livro Invisível*. Fez inclusive uma nova introdução, a que tenta explicar a situação dos livros de Andara. E outra vez mais, quando há alguns anos, surgiu uma nova edição para os primeiro sete livros de Andara em dois volumes. Os primeiros sete livros de Andara, reunidos no volume único de 1988, são: 1) *A asa e a serpente*; 2) *Os animais da terra*; 3) *Os jardins e a noite*; 4) *Terra de sombra e de não*; 5) *Diante de ti só verás o Atlântico*; 6) *O sereno*; 7) *As armas submersas*. Em 2004, os sete são separados e com o título do livro inicial *A asa e a serpente*, são reunidos os primeiros três livros; enquanto que o segundo volume, recebendo o título do quarto livro visível de Andara, *Terra de sombra e de não*, reúne os quatro seguintes. Além da mudança em volumes, houve também alterações no texto. Ele foi mais enxuto. Vejamos como isso aconteceu, em parte, observando o trecho acima, tirado do volume único, em comparação com o da editora *Cejup*, após sofrer as modificações mais recentes:

Agora passo a narrar,

sem fôlego,

às vezes alegre, às vezes triste,

todo o conteúdo de um dos meus sonhos.

Um dos mais reais

Tudo se dá aqui, entre luzes e sombras.

E não lá, onde respira o vapor dos venenos cotidianos o leitor impossível de tocar de outro modo, à

*tradição. Com estas mãos. As mesmas que revelarão uma
última porção de terra fértil na palma,
depois que o último homem houver passado,
distraindo,
olhando os pés que vão porque querem ir como os
olhos vão porque querem ir neste texto que fala de uma
tarde dada ao acaso.
O morto voltou numa tarde. Então começo por
essa tarde.
Também voltam os guinchos e os animais que
fazem uma careta cômica para a origem do bem e do mal.
Eu falo do tecido fino onde a vida dá sentido à
vida.
Nele, vocês verão apenas dois focinhos humanos.
O meu e o do sargento Nazareno.
Os outros estarão velados pela noite de uma fábula
detestável.
Mas ao mesmo tempo é uma atmosfera limite o que
me leva a esconder as identidades das suas carnes e a
intenção de dar a vocês um jogo e um ingrediente do susto
infantil*

O editor de texto conta com uma ferramenta muito útil ao trabalho matemático sobre ele. A função de contar palavras dá-nos, além do número de palavras, o número de caracteres (contando ou não os espaços entre eles), e também o número de parágrafos e de linhas do texto. Assim, podemos comparar melhor, mesmo que apenas quantitativamente, a mudança sofrida pelo texto, a partir da tabela abaixo:

	Texto 1	Texto 2	Diferença
Palavras	266	200	-66
Parágrafos-finalizados	9	12	+3
Parágrafos-cortados	9	18	+8
Linhas	29	28	-1

O texto 1 sendo a versão em volume único dos 7 primeiros livros de Andara, publicado pela editora *Iluminuras* em 1988, e o texto 2 sendo a versão em dois volumes publicados em 2004 pela *Cejup*; podemos observar o trabalho de corte que o autor realiza quando tem a oportunidade de reescrever e modificar, sua obra. Ele poderia a aumentar. Mas para dizer mais, dizer o novo, ele não precisa trabalhar sobre um texto já escrito, ele escreve outro, como vem, inclusive fazendo³². O trabalho sobre o texto já escrito é um trabalho de corte e

³² Em 2008, durante a realização deste trabalho, o autor publicou, pela editora *Tessituras*, mais um volume para o *Livro Invisível*, que é o todo que vem sendo escrito através dos livros visíveis: *Desnutrir a pedra* é a

de morte. De redução, que aumenta o mistério, como aumenta o espaço em branco entre o texto de tinta negra. E de fato, nesse único trecho, foram cortadas sessenta e seis palavras. Observamos que o texto que o texto novo está disperso num número maior de parágrafos e linhas. Como se tivesse sido esticado sobre a folha branca, para que mais do branco encontrasse espaço à frente. O número de parágrafos foi aumentado, apesar do número de linhas ter quase permanecido o mesmo, e ter de verdade, diminuído em uma unidade. Entretanto, no novo texto, encontramos dificuldade em identificar os parágrafos. Por isso, criamos duas categorias na tabela: a dos parágrafos finalizados e a dos parágrafos cortados. Os parágrafos finalizados, nem sempre o são pelo óbvio ‘ponto final’ do parágrafo, que é muitas vezes omitido. Por isso, temos como medida o espaço e a letra maiúscula no início de cada novo parágrafo. Para o segundo trecho, porém, foi preciso ater-nos principalmente à letra maiúscula de cada novo parágrafo, já que o espaço-paragrafal foi utilizado como forma de criar parágrafos-poemas, onde o corpo de um parágrafo é separado em linhas distintas, todas iniciadas com o espaço-paragrafal, mas não com a letra maiúscula que indica um novo parágrafo. Chamamos esses parágrafos de parágrafos-cortados para os identificar em nossa análise.

Os textos de Andara caminham à transformação da forma tradicional da prosa em prosa-cortada e estendida para ser *poemizada*: mesmo com tantas palavras a menos, no trecho analisado, o número de linhas permaneceu quase o mesmo.

A partir da análise breve, e de simples amostragem, podemos analisar o modo como o autor trabalha as escrituras de Andara. A intenção não é a de esclarecer, ao contrário, parece mais que seja obscurecer seu conteúdo, envolvê-lo em mistérios e pequenos enigmas, que se tornarão parte da trama, ou, como antes dissemos, do drama. A linguagem de Andara é dramática, mas não no sentido de comoção pelo superficial, ao estilo novelesco. É drama teatral onde o leitor é envolvido para que viva uma *katharsis* literária, e, portanto, mais lenta e suavizada. Como nos sonhos, que vão de uma forma misteriosa moldando-nos e transformando-nos intimamente sem que, na grande maioria das vezes, percebamos isso.

Andara são as palavras que não param, a voz dentro de cada um, dizendo que quer viajar, para respirar novos ares que não *o vapor dos venenos cotidianos*. Porque não há outro modo de tocar o leitor senão fazendo-o delirar as miragens de Andara para despertar suas

obra mais recente do autor que continua escrevendo. De modo que até findarmos esta tese, outro volume pode já ter sido publicado.

próprias fantasias e quem sabe adentrar o mundo imaginário. Cecim, em seus *livros-miragens*, como chama os livros visíveis de Andara, inaugura uma literatura mística, e busca também *a grande síntese*³³ já que vê a arte como *a face exterior do mistério do infinito que se agita na alma humana*.

E assim retornamos à função purificadora da arte, tanto para os clássicos, como em Rohden, como vimos anteriormente: a *grande 'katharsis' pela arte integral*. A *harmonia univérsica* do *verso-do-Uno* que precisa passar pela morte, como a serpente que se descama e renasce nova, e é matéria que rasteja. Mas o título individual do primeiro livro-miragem de Andara acrescenta ao simbolismo terrestre da serpente, o volátil da asa. Assim, renova, a seu modo amazônico e fantástico, um velho mito olmeca, o da *Serpente Emplumada*. A civilização olmeca desenvolveu-se onde hoje é o México, em séculos ainda anteriores a 1200 a.C. Tendo existido até pouco menos de meio século a.C., quando se acredita ter sido abandonada La Venta; sítio arqueológico situado no atual estado mexicano de Tabasco. Além das quatro cabeças gigantes, que são sem dúvida os mais famosos artefactos monumentais de La Venta³⁴; e da mais antiga pirâmide conhecida da Mesoamérica, a Grande Pirâmide, que mede 33 metros de altura; La Venta possui ainda a representação da Serpente Emplumada mais antiga, conhecida como Monumento 19 (figura 30).



A cultura olmeca é considerada origem das culturas mesoamericanas posteriores, tendo inclusive sua mitologia influenciado o desenvolvimento social, bem como a visão de mundo dessas culturas pré-colombianas. Quanto ao mito específico da serpente emplumada, posteriormente foi conhecida como *Kukulkán*, pelos maias; *Gukumatz* pelos quichés e *Quetzalcoatl*, pelos toltecas. Suas significações foram muitas, era tida como inventora dos livros e do calendário, doadora do milho à humanidade, fora associada a Vênus, sendo também símbolo de morte e ressurreição.

³³ Pietro Ubaldi, filósofo e místico italiano, em seu livro mais conhecido *A Grande Síntese: síntese e solução dos problemas da ciência e do espírito*.

³⁴ Até hoje foram encontradas 17 cabeças desse tipo, 4 delas em La Venta, designadas oficialmente Monumentos 1 a 4.

A primeira história de Andara, entretanto, apesar do título, não imagina, diretamente, uma serpente emplumada. Mas utiliza de sua imagem paradoxal complementar em um simbolismo mais profundo, que retornará noutros livros miragens de Andara, principalmente em *E veio o tempo das aves* apresentada no volume *Silencioso como o Paraíso*. Nesta história, o encontro e os diálogos do *homem da terra* com o *homem do ar*, em Andara, tornam claro o desejo de despertar a asa que há no ‘homem’ da terra, para que alcance seu passado volátil esquecido. Trazendo-nos, novamente, ao início de *A asa e a serpente*, que apresenta ‘o início e o final invisível do homem visível’.

Numa cosmogonia mítica serpentina, que vê na morte do ser terrestre, o renascimento que empluma a serpente lhe conferindo asas, a morte é personagem. Como de fato o é, neste primeiro livro-miragem, que trata da aparição da assombração militar do Sargento Nazareno, cruel em vida, na praça de Santa Maria do Grão. O narrador da história foi o assassino do cruel sargento, que retorna depois de morto, e adormece tendo trazido o seu caixão. Adormece em pé, na praça, chamando a atenção e despertando o medo de todos. Duas velhas têm pesadelos com ele. Para uma delas, ele é um esfaqueador de aves; para a outra, um incendiário de florestas. Pássaros caem e se transformam em areia. O sargento fala, pede que beijem sua mão esquerda, a que não mata. O tempo passa, ninguém toma coragem. Trazem um louco, o único louco de Santa Maria do Grão. Um menino o traz pela mão. O louco quase beija a mão direita, a errada, mas o narrador, assassino do sargento em vida, corre e, a tempo, puxa o louco. O sargento olha para o narrador, que é também personagem nesta história, e este rapidamente lhe beija a mão correta, salvando o louco.

Um dia o fantasma diz: *é preciso amar os mortos como se ama os vivos*. E conta a história de um outro que virá depois dele. O outro morto fora enterrado ainda vivo, e desenterrado por um casal, um velho e uma mulher. Que lhe darão de comer uma sopa e mostrarão a ele um filho morto, guardado num quarto. E o mandarão embora. O morto ofereceu ao casal peles de animal como gratidão, mas eles não as aceitarão sem os respectivos corpos. O morto sairá e andarás pelas ruas sem entender. A história termina e o sargento volta ao seu sono morto. Durante toda essa noite gritos vêm da floresta para assustar as crianças, que vão para as redes dos adultos e não dormem mais até amanhecer. *É preciso amar os vivos como se ama os mortos*, ele diz com uma diferença pela inversão. Todos os fins de tarde, Nazareno conduz uma melodia arcaica com um tambor que soa lento, e que guardava no caixão. A música fala de seu passado de exterminador. Depois fala novamente:

- *Eu fui aquele que veio antes. Os animais desta floresta ao redor de Santa Maria do Grão fugiram de mim gritando, eu queimava o sol todas as manhãs com um olhar de incendiário do horizonte e as noites eram minhas amantes num leito de cinzas. Um dia, todo homem crê num dia, arranquei a pele da noite, desapareceu, para espanto de todas as coisas vivas, que fugiram para o fim da terra. Fui buscá-las. Com uma rede tecida com a pele da minha última noite neste jardim de delitos. Joguei tudo do alto. As coisas caíram assim, como estão vindo em toda parte. Não dei ordem a nada.*

E faz um relato cosmogônico, caótico, de um incendiário da floresta. Ele queimava tudo mais que o sol durante o dia, e à noite, dormia num leito de cinzas. Quando deu fim a noite, arrancando-lhe a pele, todas as coisas vivas fugiram para o fim da terra. De onde foram pescadas, e então lançadas pro alto, pra caírem assim, por toda parte, desordenadamente.

Fazendo um paralelo com a cosmogonia karaí-guarani, o morto funciona como um *Nhanderú*, o escolhido para ser porta-voz dos mistérios de Nhanderiquei, o herói civilizador. Porque, terminada a obra de criação de Nhanderuvuçu, não havia ainda completado *uma perfeita e justa distribuição dos bens da natureza*. Cada aspecto da natureza precisando ainda ser civilizado e domesticado. *Ao lado de matas fartas, altiplanos áridos. Naquele rio a fartura do pirarucu gigante, nesta rocha do mar só a escassez de algum siri perdido. Aqui a carícia de uma brisa amena, no pantanal um calorão febril. O suceder da seca e a tempestade* (LESSA, p.21). Para isso, Nhanderuvuçu, o criador, criou Mbaecuaá, o conhecedor. E para não ficar alheio à sua criação, gerou, no ventre da Mãe Terra, Nhanderiquei, dando-lhe a missão de cuidar da humanidade e de todas as criaturas, irmãos em Anhang. Como as pessoas comuns não podiam enxergar nem ouvir o Herói, ser único em sua espécie, *não sendo deus nem homem*, Nhanderiquei selecionou aquelas capazes de *aprender e entoar o canto mágico*. Deste estes tempos mágicos, onde estas terras ainda não eram unificadas, muito menos Brasil, com frequência diversas tribos passavam vários anos sem contar com um Nhanderú/pajé entre seus membros, ninguém capaz de celebrar com eficiência os grandes ritos, ninguém inspirado o suficiente para *se desligar da realidade material e sentir, com menor ou maior grau de intensidade, o mundo imaterial* (idem, p.61).

Na cidade de Santa Maria do Grão, onde aparece o morto, Nhanderiquei não era mais visto/sentido/ouvido. Todos cegos, em suas rotinas de coisas fatigadas, até que o morto

aparece como Nhanderú, com seu próprio canto mágico, falando em enigmas sobre o mundo invisível. Depois de seu relato sobre os mistérios de ancestralidade do morto, envoltos em destruição e criação, ele passará dois anos mudo. Nada fala, mas segue tocando um tambor. Até que numa noite, o narrador rouba-lhe e destrói o tambor. Pela manhã, o morto mete a mão no caixão, ri, e tira dele uma corneta. O fantasma toca com violência, todos se agitam na praça, o morto chama o louco, fala com ele. E o louco passa a dar ordens com violência. Um toque de corneta, um grito de loucura. Uma parada militar tem início. Ninguém podia sair de suas posições. Cagavam e mijavam ali mesmo. Pássaros voltaram a cair. Abandonando as instruções do morto, o louco deu início ao tumulto ao meio-dia. Fez velhas treparem umas nas outras. Homens deitarem-se uns sobre os outros, abraçados, criando uma máquina de matar com seus corpos, rolando por cima de meninos, cachorros e aleijados. À noite, os mortos começaram a ser queimados. Algum tempo depois, o morto desperta e grita enigmas. São quatro falas enigmáticas na sequência:

- Passem lentos os que vieram antes por aqui. A luz pela metade que te cobre toca a esperança acuada em sua toca, mais forte que o animal atrelado à fraternidade da carga nos horizontes de sangue, ouvindo que aquilo treme. Cinzas e essa voz sem a tua voz. Há desespero nos relógios parados. Falta de ar no próximo minuto. Uma cauda atravessa a alegria. Faz retornar os dias de delírio sem inscrições no ferro. As aves perdem a memória das belezas da carne onde a noite é vermelha. Árvores se dobram nos sonhos. Escurece os teus pés. Venenos murmuram um nome na areia. Os homens esqueceram a tua voz onde deixaste um espelho. Os minerais profundos, as águas da terra, gritam à distância numa língua morta. No vento passam os prisioneiros do infinito, as maldições do pó. À noite virão os que temem a noite. Escurece os teus pés.

Ler pela primeira vez uma história como esta, misto de caos e relato cosmogônico. Ou ainda antes: pegar na mão um livro, que se diz invisível, e que questiona um ‘tu’ também invisível, que escreve com tinta invisível, logo na capa; é uma experiência inusitada. A recepção da obra tem ingredientes de brincadeira e sonho, que parecem querer nos levar por delírios sem sentido. Delírios em busca de um sentido. Um sentido que não está pronto, mas que se apronta. Que não tem pressa, mas que corre pelas palavras, ossos finos, em Andara. É preciso seguir lendo, é preciso acreditar que algo está se dizendo em ali. Seguir com curiosidade a loucura do morto que retorna pra falar enigmas.

O morto vem de Andara. Andara, nesta primeira história ainda é mito sonhado, mais que espaço real da ficção andarana. A ação se passa na cidade, em Santa Maria do Grão. Belém

era assim conhecida, antes de se tornar simples Belém. Era Santa Maria do Grão, depois virou Santa Maria de Belém do Grão Pará, para então ser chamada apenas Belém. Porta de entrada principal para o Norte do país. Um norte enigmático, que permaneceu indígena, e manteve suas florestas, ao contrário do sul dos descendentes de Aré. Como a grande Amazônia. Refúgio de negros fugidios, de tribos escondidas, de aventureiros destemidos, e colonos estrangeiros ambiciosos. E dos animais da terra, nome do próximo livro de Andara. Santa Maria do Grão é passado que se faz presente literário. E assim se fazendo, em se trazendo, Santa Maria do Grão é um passado que retorna, como o morto que a ela também retorna. O morto traz a noite, e vem da floresta que cerca a cidade. Ele vem de Andara, que é escura, verde, onírica e cheia de vida selvagem. O morto incendiava o sol, e era amante das noites. Depois da primeira fala, e entre cada uma delas, há um sono silencioso do morto. No volume completo dos sete primeiros livros de Andara, esse sono era de dois anos. Mas foi modificado, cabalisticamente, para sete nos volumes divididos da Cejup. Sete anos mudo, pra morte trazer novamente a noite. Com a noite, os mistérios mais profundos e, por isso mesmo, tão oníricos:

Novo despertar novos gritos.

- Álcool das ruínas. Passo perdido. Não há a quem agradecer.

Esvazia os bolsos e tudo isso que se volta para te ver passar. Carne queimada, apetite sem remorso. Não foi tarde demais quando cegaste quem te torturou com um olhar feliz. Murmuro na casa do teu ouvido. Passam à tua porta inválidos de cinco continentes que te trazem um espelho gelado e esses gestos sem sentido com os quais queres partir. Rumor de ramos quebrados. Vozes sem marcas de passos, agora estamos juntos. Não acendam as luzes para o nome que odiamos. Faz entrar quem te ama à noite, há matança nas ilhas. Com um movimento de paixão convulsiva as ervas rapidamente morrem, os pés esmagam a ave distraída. Nenhum homem saberá de ti, do instante em que chamaste o fogo ausente. Espera o amanhecer para enlouquecer mais calmo. Andaremos em círculo para achar a tua sombra deitada junto a um muro. Eu recuso a piedade por nós dois. Afundaremos como os navios, derramando no mar o sangue das vítimas. Dançam na outra margem, podes ver sem os olhos. Onde quer que se encontrem o teu mistério, os venenos do ar, respira sem medo. Adiante te espera um rosto de areia. Relógios de pedra afundam em nosso sono. No negro que se segue às luzes que se apagam, no movimento das águas frias, nos lábios que beijam a palavra mais cruel do idioma, há incêndios nas florestas, animais que buscam a aventura, rigorosos e desesperados, enquanto queimamos esta cabeleira ao vento estremecidos de beleza.

O morto, pra ser morto, foi antes assassinado por quem narra essa história de asa e serpente. Era um general cruel. E foi assassinado. E voltou, com seu caixão e seus enigmas pra contar novas histórias. Histórias dentro de histórias. E falar inclusive de outro morto, que veio/virá depois dele e foi enterrado ainda vivo. Mas para entender as personagens de Andara, seu tempo e seu espaço, é preciso pensar simbólica e misticamente. Não há escapatória. É preciso voltar à noite, ao silêncio profundo, morrer para renascer e desvendar segredos. *Ver sem os olhos*. Essa nova linguagem que Andara inaugura, já havia sido anunciada: o volume único da *Iluminuras* é dedicado a ela. À voz que se recusa à linearidade arquejante, e que inventa essa outra fala onde beija o onírico. Alucinação ou esquizofrenia literária, os dizeres enigmáticos do personagem que precisou nascer morto, dão-nos a impressão de quem lê, e assim vislumbra, um sonho alheio: toda a fragmentação, todo aparente ‘desnexo’, simbolismo e loucura; tudo nos faz sentir invasores de uma alteridade onírica alucinante. Um sonho que nos faz sonhar os nossos próprios sonhos com alguma diferença. Não é isso que quer Andara? Fazer-nos adentrar os nossos próprios sonhos? Não temer a noite, e escurecer nossos pés? Afundar nossos relógios de pedra em nosso sono? Mais sete anos mudo, em sono profundo e

Desperta outra vez para murmurar de olhos fechados,

Derrama um sangue mais doce. Vem averiguar as tuas mãos cheias de terra. O teu aborrecimento com explosões subterrâneas, com esquinas em todo o corpo. Este corpo nu que atravessa veloz uma luz. Queres o milagre dos desastres sem mortos entre o teu ódio e a alegria dos gritos em repouso quando olhas para trás o passo dado ao acaso e ao medo, com grandes animais de asas. Há gemidos no ferro em brasa, aparições no horizonte. Entre a lua e os homens, nosso acordo é ser um animal à meia-noite onde faço as minhas necessidades de estar vivo, com cristais de uma cadência invisível, com muros de carne onde ferimos nossos nomes quando estamos à sombra. Passam nuvens de sal. Quando estás só, na hora da estrela em que nasceste em bandos selvagens. Um homem entre os homens. É a vida esta anunciação sem rancores, esta revolta de pedra.

Os outros continuam adormecidos. Só eu o escuto mais uma vez:

- Incendeia o curral de um deus. Ventos selvagens percorrem toda a terra e buscam a carne escura da tua eternidade. Bebe os teus lábios partidos. Tudo o que deve sangrar. Temos os delitos do sono, golfos de luz para resistir à noite. Uma alucinação com mortos que acenam adeus. Passam velozes os anos de paixão sem esperar por ti. Teus cabelos crescem em direção ao mar. Mostra o prazer encontrado num minuto vermelho, o espelho de uma hora que não se pode olhar. Eu passo dentro de ti com patas suaves, fantasma do lodo, por entre os homens que dormem com um rosto de pedra. Beberemos os teus suores noturnos,

arderemos sob um sol tombado. Nós somos os animais da terra sentados juntos a um fogo azul, aqueles a quem tu chamaste revoada no verão.

Um animal à meia-noite. Um animal vindo de Andara. Ainda para nós desconhecida, misteriosa e inalcançável. Dela vem o morto que assusta a todos, e traz enigmas para a cidade. A carne do homem eterno também é escura. O morto fala como morto em todas as pessoas. Seus enigmas sendo simbólicos pretendem a alquimia por trás de suas palavras insanas. Somos pedra para o morto. Pessoas de pedra, mãos de terra. Mas em nós está o segredo a ser ressuscitado: ele passa dentro de nós com patas suaves, o morto que há em nós. Fomos nós também quem o assassinamos, a exemplo do narrador? Somos a revoada no verão. E mesmo em nosso sono, cometemos os delitos de luz que resistem à escuridão total, ao silêncio total, à total entrega do não-ser. E o morto volta a dormir, para que depois dos enigmas, comecem os esquecimentos:

No meio da noite, alguém despertava com um gosto de ausência na boca. Bebia água, cuspiu, abria a janela e olhava para as estrelas. Não sabia mais por que nome chamar aquelas luzes. E elas recuavam para o fundo do céu, negando-se à memória.

Depois um outro queria contar a um sentimento vago de parente deitado no escuro do quarto o que estava acontecendo. As palavras se perdiam, extraviadas como as estrelas.

E nem um gosto amargo ficava sob o céu da boca, nada.

Na troca de um passo, alguém já não sabia para onde. E o que era aquilo de casas que fora uma rua.

Eles começavam a ficar parados, encostavam-se numa parede e esperavam. Não sabiam pelo que esperavam. As ruas foram ficando cheias daqueles corpos sem movimento, uns olhos mortos, as mãos caídas ao lado da única coisa que ainda se sabia. A carne. A carne não precisava de memória. Continuava pulsando, pulsava. E até quanto esquecimento a carne poderia resistir, esse era o limite de um segredo.

Um gesto de levar um copo de água à boca ficava interrompido. E o que era água água. E para quê. Nem havia mais perguntas.

Mas os que não haviam sido tocados, os que recordavam que estamos todos aqui para essas marchas militares loucas, para esses toques de corneta soprada por um fantasma, esses recolham os esquecidos nas ruas e os levavam para as suas casas, deitavam nas camas, faziam compressas de fogo e aplicavam nas frentes geladas. Mulheres velhas torciam os terços e os lábios. Cabeceiras de leitos de onde o passado não queria mais se aproximar, passos antigos saíam pela porta e não voltavam

A memória. Ela nos dá a identidade, faz-nos construir nossa própria ficção, linearizar, ordenar e racionalizar nosso passado histórico, pessoal e social. Tece nosso mundo como um romance lógico. Mas Andara quer mudar isso, inaugurar os rumos de um novo romance, mudar os tempos da história, no modo de contá-la. É a memória quem nos guia. Ela nos incita a fazer o corriqueiro, cria nossos hábitos, guia nossos passos. Olhamos no espelho, e lembramos quem somos, de onde viemos, o que fazemos e pretendemos. Somos feitos de memória. Mas é à noite que ela falha. Nossos sonhos vêm em fragmentos. De alguns deles lutamos para lembrar; e de outros, para esquecer. Mesmo assim, sonhar é esquecer-se, para quem está acordado; do mesmo modo que acordar é esquecer-se para quem está sonhando³⁵. Por isso, como dizia Calderón, a vida é sonho. O que nos faz lembrar do segredo da borboleta: lembra ela que um dia fora lagarta? Saberá a lagarta de suas futuras asas borboletas? É preciso esquecer a pedra, para lembrar a leveza. É preciso esquecer as palavras, para ver sem passado nem presente, e apenas ser no mundo: as pessoas como outros animais da terra. Mas o narrador não perdeu a memória, e nos narra o que seria um dia na vida do homem sem memória:

Um dia na vida do homem sem memória, diz a imaginação. Seria assim.

Acordo.

Não ficou para trás um sonho, não houve despertar. Não há o que lembrar.

Não saberei onde estiveram os meus pés, andando pelo quarto, ainda na penumbra. Santa Maria do Grão dorme. Agora pela sala. E então já estou saindo para a rua. E o que é rua, mas não houve rua quando o homem sem memória volta para o seu quarto.

Tropeçar.

³⁵ Já falamos de como o cinema se apodera do efeito reverso da imagem para criar novos mundos e levar a arte gráfica/digital a nos fazer penetrar em novas realidades imateriais, que se nos mostram tão reais à tela. Mas se antes usamos da trilogia *Matrix* como exemplo de questionamento sobre o que é o real, agora nos recordamos de uma estréia recente, *A Origem*. O filme fala sobre como nos sonhos está a origem de nossas ideias, e conta a história de um grupo especializado em roubar ideias alheias, entrando em seus sonhos a partir de um plano que envolve toda uma equipe de químico, arquiteto e desenvolvimento de realidade virtual. No filme, roubar sonhos é rotina para eles, que se deparam com uma situação mais difícil: inserir uma ideia na mente de outrem, não mais a roubar, mas injetar uma nova idéia no sonhador. O filme, literalmente, filma sonhos, e mais que isso, sonhos dentro de sonhos. Numa das cenas, em que a equipe busca por um químico perito para a nova aventura, este está em seu laboratório, onde ganha a vida fazendo pessoas dormirem. Pessoas que diariamente o procuram para dormir e viver uma outra vida, a que para eles agora se apresenta como mais real que a desperta. Eles sonham para acordar, diz. O cinema vem se tornando cada vez mais, arte onírica por excelência, sendo sua tecnologia capaz de (re)criar sonhos e transferi-los como nunca antes se poderia imaginar. Chegaremos a um tempo em que a análise onírica será feita a partir de imagens? O analisando não precisando mais narrar seus sonhos, e sim, criando-os para os apresentar ao analista? Será o futuro da onirocrítica de Artemidoro, que os analistas tornem-se não apenas escutadores, mas, sobretudo, espectadores?

Cair. Levantar os olhos. Nunca mais será como antes. E as ruas. Talvez a mesma rua novamente. Um primeiro passo e depois um segundo primeiro passo. Por esta página se passa diante do sargento Nazareno, que dorme, a cabeça enfaixada com gazes que as mulheres ataram. E quem é este fantasma? No próximo passo eu não passei por ninguém. Não há a pergunta.

Rever os parentes, rever os amigos, o homem sem memória não quer rever a terra em que nasceu. Disso está livre. Como está livre do assunto da noite anterior, da mulher que passa ao seu lado tocada pelo luar, sob os monumentos que espiam a vida na praça de Santa Maria do Grão. Houve um prazer na véspera. Não há véspera agora. Não houve a noite de ontem. Não é comigo que ela fala. Eu não fiz nada ontem. Não conheço este nariz no espelho do quarto, quando estou de volta. Não houve volta.

Mais tarde ainda, andando pelas ruas, escuto:

- Não fui o sargento Nazareno. Não morri e voltei numa tarde. Há apenas um morto nesta praça, não houve um homem antes. Não se sabe depois. E a próxima palavra, se ela está atrás, então não haverá mais nada a dizer.

Sem memória há paralisia. O homem que não lembra, não tem linguagem, e não tendo linguagem não pensa. Porque, já dizia Lacan, *somos seres de linguagem*: com ela nos fazemos, pensamos o mundo e, mais ainda, com ela nos pensamos e construímos. O homem sem memória não fez nada ontem e não tem nada a fazer amanhã. Ele vive um agora sem palavras, num silêncio estático de pedra. O que nos faz lembrar um poema de Quintana, *A grande noite*, em que o poeta diz que *morrer é simplesmente esquecer as palavras, e conhecer Deus talvez, sem o terror da palavra Deus*. O texto, porém, conduz o leitor à perda da própria memória. Ou ao menos, à imaginação da perda da própria memória. E se eu também me esquecesse? Quem seria? Andara traz a morte, a morte da memória dos vapores cotidianos, que nos impede de ver sem os olhos, e habitar a noite escura que há em nós. Depois da descrição de um dia na vida de um homem sem memória, o narrador fala de dois finais falsos para se escolher. Não matar o sargento uma segunda vez, e esquecer seu passado de homem brutal, para que ele também possa perseguir sua felicidade, como morto que é. Ou matá-lo novamente, para que os que fiquem possam perseguir sua felicidade como vivos que são. Reunidos na praça, enquanto o morto dorme, aguardam a madrugada, a nuvem de asas brancas e as serpentes que vêm descendo sobre Santa Maria do Grão. E assim termina *A asa e a serpente*, primeira história da *Viagem a Andara*, conforme sua edição no volume da *Iluminuras* que reúne as primeiras sete histórias visíveis.

Além do morto como personagem principal, assassinado pelo narrador, que o criou já morto, precisando, assim, antes o matar; a morte tem na história um destaque importante: chega mesmo a ser banalizada, no episódio da parada militar que cria uma máquina humana de matar corpos. A imagem que pareceria grotesca é narrada sem sobressaltos, antes do morto falar seus enigmas. A matança dura toda uma tarde e, à noite, os mortos são queimados. As histórias de Andara não tratam de pessoas, histórias individuais. É simbolismo puro. E assim sendo, não há apego por parte do leitor com esta ou aquela vida. São todas vidas sem nome, pessoas que passam, e morrem com a mesma naturalidade. Não há pena, não há apego à vida, nem horror diante da morte. Para iniciar a Viagem, é preciso repensar a morte. Perder o medo diante dela, e saber que o morto vive, e volta com ensinamentos mágicos. Afinal, somos todos animais de terra, destinados a morrer um dia, inevitavelmente. Mas Andara não é só morte, senão morte como transformação, como estágio necessário ao nascimento de uma nova vida. Por isso, Andara é Viagem, viagem na vida, fora e dentro de cada um.

*Esta viagem a Andara. E aonde mais?
Na vida.
Andara é perto e longe. Andara está dentro de ti. E
fora. E dentro de mim.
Diz a voz*

Os sonâmbulos da Terra

- *Embora a ave mais bela
seja aquela que se recusa a voar*

Os animais da terra

Quando lemos Andara pensamos: Como o artista chegou a produzir algo assim? A escrever, mais do lado de lá, que do de cá? A vender loucuras individuais tão míticas e oníricas, e por isso mesmo, falar às outras individualidades, como quem diz: busquem suas próprias asas!? A arte está se tornando cada vez mais onírica, mais sem amarras, sem normas, sem forma definida, metamorfoseante... Mais que nunca os sonhos encontram os corpos de que necessitam para reconstruir o mito a partir de dentro, onde ele é latente.

A segunda história de Andara, *Os animais da terra*, começa já com inúmeras vozes, as vozes da terra, que não cessam e são tantas, como diz a história. Uma delas, ainda na primeira página, diz que a história poderia ter duas epígrafes:

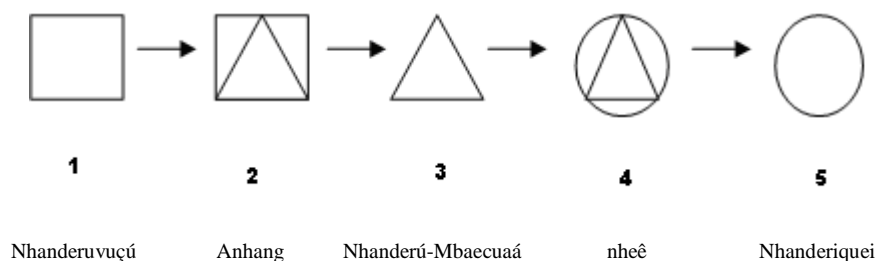
*Ali onde os anjos supremos, a mosca e a alma são semelhantes. Eckhart
que saiba abrir a porta para ir brincar. Cortázar*

Mistura de mística e ficção, as vozes de Andara são justamente isso. O fim das distâncias, não somente entre os seres e a divindade, mas principalmente, entre o real e a ficção. Dessa fusão, nasce o onírico individual, e se estabelece o território do *Imaginário*, onde o brincar se estabelece como jogo criativo.

*O brincar é mais que um devaneio. No brincar normal vários aspectos da vida e seus conflitos podem se expressar. Diferentemente de um devaneio, ele também leva em conta a realidade dos materiais com que se brinca, e é assim um processo de aprendizagem e domínio da realidade. Nesse sentido a arte é mais próxima do brincar do que de um sonho ou de um devaneio, mas é mais do que brincar tão-somente. (Segal: *Sonho, Fantasia e Arte*, p.118)*

A experiência de criação estética, conforme a apresentamos simbolicamente na introdução deste trabalho, é resultado de um processo psicológico que possibilita no artista o ingresso ao mundo imaginário/individual, que está enraizado na fantasia inconsciente profunda. Mas não se trata de um ingresso esquizofrênico, pelo contrário, é mais uma *elaboração* que uma *alienação*. Portanto, se a arte é brincadeira, é uma brincadeira com a qual se *trabalha*

para se elaborar (consciente ou inconscientemente) a expressão e/ou resolução de um conflito interno. Criar para dar forma significativa ao imaginário individual. Assim, recapitulamos nosso esquema da **Teoria da Individuação Creadora**:



- (1) Fase de Identificação e Indiferenciação
- (2) Fase de Diferenciação
- (3) Fase de Identidade e Luto
- (4) Fase de Individuação
- (5) Fase Sublimação

Com isso, vemos a pessoa recém-nascida (1) em sua fase de identidade indiferenciada vivendo uma realidade virtual, em Si-mesma (Nhandervuçu), que vai se tornando concreta, na medida em que se expande em direção ao que precisa ser tocado, engolido ou chupado. Seus dois únicos modos de apreensão aquém-memória da realidade são: a Virtualidade Absoluta em Si-mesma, já que em sua fase pré-linguística não possui registros de pensamento ordenado/conceitos/língua; e a Concretude no Absoluto em torno de Si-mesma, em que se materializa em comunhão com o todo material do qual faz parte, Anhang ainda não compreendido, ou seja, sem o conhecimento, que é Língua por excelência.

Já a criança (2), atravessada pela linguagem verbal em aquisição, ingressa ao mundo do aprendizado (Nhanderú-Mbaecuaá) de uma realidade também ideológica, passando a viver entre o inimaginado – porque ainda não verbalizado ou articulado em forma discursiva racionalizada e racionalizante – e o questionado, refletido e decifrado pelo pensamento.

A pessoa adulta (3), por sua vez, já tendo transformado suas ansiedades inimagináveis em ansiedades reprimidas, está presa ao triângulo e à mediação das palavras em seu relacionamento com um real que é puro verbo e pensamento alienante. Seguirá sonâmbula, vivendo uma realidade linguística que é mais luto, que presença mágica do referente. A não ser que desenvolva sua própria nheê, dando início a uma fase de individuação (4) ela poderá despertar de sua escravidão letárgica para vislumbrar novos significados, desta vez,

imaginados e, portanto pessoais e não apenas adquiridos pela língua-e-cultura formadora. Acreditamos que o processo se completará justamente quando esta puder dar nova forma significativa ao real imaginário e pessoal elaborado em seu processo de individuação. Essa nova forma significativa (5) será, portanto, novos saberes/nova linguagem, que não a língua/cultura geral, e dará expressão simbólica ao nascimento heróico (Nhanderiquei/Nhanderú) do ser integral.

Por isso, a sabedoria e a memória são perigosas. Sendo a memória personagem em Andara. Onde ela não está, há que haver os esquecimentos. A humanidade precisa esquecer o que aprendeu. O necessário silenciar: *a voz do silêncio*³⁶. Porque uma pessoa sem memória é alguém sem fala, que retorna ao estado indiferenciado, da identificação de si com o todo que o circunda. E assim, pára, param ação e pensamentos seus, para (re)tornar a ser nada. E assim sendo, identificar-se como verso-do-Uno. Mas antes dos esquecimentos, para se perceber a identidade entre os anjos, as moscas e cada alma, é preciso se abrir uma porta infantil e penetrar no imaginário. Esse é o caminho a que Andara nos conduz: ela brinca conosco, como brinca (com) o autor, cuja *intenção é despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produz o ímpeto de criar* (Freud citado por Segal, p.94). **O caminho do Imaginário** é inicialmente um caminho de muitas vozes. As vozes necessárias à nossa abertura ao paradoxo. As vozes da quebra da razão discursiva com a qual nos acostumamos a pensar, e mais ainda, a nos pensar. E as vozes de Andara não cessam, elas vêm no vento e estão em toda parte.

As vozes da terra não cessam. São tantas. Falam várias línguas. Sobre homens condenados ao trabalho escravo numa plantação de urtigas. Sobre insetos, peixes e aves na grande orgia da vida fecundando a mulher do opressor. O cruel cego Dias. O nascimento luminoso do deus vermelho. Há uma investigação. Araújo, um policial, aparece como narrador nessa segunda história visível de Andara, e investiga a morte do Coronel Victor Nunes Sombra, a partir da correspondência deste com um administrador seu, Dias, que cuida da plantação de urtigas. A plantação se estende a perder a vista. Os homens que trabalham na plantação são escravos, com gestos cegos, trabalham adormecidos. Um deles desperta, no início da narrativa, mas o cego Dias guarda, presos num espelho, duplos seus, que vigiam tudo.

³⁶ *Quem quiser ouvir a voz de Nâda, o som Insonoro, e compreendê-la, tem de aprender a natureza de Dhârana*. H. P. Blavatsky em *A voz do Silêncio*, p.45. Nâda, é a voz do silêncio, Som Espiritual; e Dhâranâ, *a intensa e perfeita concentração da mente em algum objeto interior, acompanhada de abstração completa de tudo o que é pertinente ao universo externo, o mundo dos sentidos* (em nota de A. J. Hamerster).

E os homens deixam a plantação à noite, se dirigem para as casas arrastando os pés. As ruínas. E nelas estão as camas, onde, aí, comichões, insetos vêm correr pela pele. Tens as tuas unhas ainda e elas servem para arranhar as feridas, e como isso arde. Eles falam em voz alta enquanto dormem. Agora começam a sonhar, e também começam os vôos de Caminá, e a mulher do cego voa atravessando a noite de parede a parede, as penas dela descem no ar e fazem, das camas, ninhos onde eles se contorcem.

Na plantação os gestos não escolhem mais uma direção, porque também são cegos. Os homens fazem o que o cego mandou, um dia. Plantam urtigas. E como elas também crescem sozinhas, este mundo todo arde.

De repente, porém, um deles está vivo outra vez, Não quero, diz.

Olha em torno como se visse a plantação pela primeira vez.

Então joga-se no chão e se dobra para trás quer morder a extremidade da sua espinha dorsal.

E se coça. E quando coça onde há humor no seu corpo, ri, rolando na terra por entre as urtigas novas que acabaram de plantar.

Os outros homens não se dão logo conta do que está acontecendo.

Depois, começam a ficar parados, ouvindo como ri o outro. O que despertou. Talvez aí tudo possa mudar. Mas o homem caído pressente ao seu lado um dos duplos do cego.

Empalidece. Ergue-se. E os gestos lentos retornam. Todos outra vez plantam. E já passou.

O cenário de escravos inconscientes, e os duplos do cego, lembra-nos novamente a fantasiosa trilogia *Matrix*, em que a humanidade precisa despertar de sua condição de escrava sonâmbula vigiada. Mas em *Matrix* a humanidade dorme um sono tranquilo, enquanto sua energia serve de fonte às máquinas que conquistaram o mundo após uma guerra mundial entre esta e a inteligência artificial por ela criada. Não somente tranquilo, mas principalmente ‘onírico’, já que sonha vivendo vidas que não vive. Lá, é preciso que as pessoas despertem para perceber que são aprisionadas por plantios, sendo cultivadas como alimento num grande campo, em que se colhe energia humana. Quando isso acontece, são rejeitadas pelo sistema. E expelidas pelas máquinas, para que morram, podendo, entretanto, ser resgatadas e reabilitadas pelo exército dos que já estão livres da *Matrix*, e vivem em Zion, a última cidade humana, localizada no centro da terra.

Em Andara, entretanto, a crueldade é tamanha que termina de certo modo banalizada. São, de fato, apenas homens os que estão condenados ao trabalho escravo numa plantação de urtigas. Suas feridas ardem e coçam, e eles se contorcem em suas camas, onde dormem

falando, enquanto insetos lhes percorrem a carne exposta. Só mesmo um cego para comandar tamanha insanidade. O opressor é sempre cego à realidade da alma. Nesse cenário repressor, há ainda a mulher do cego, Caminá. Ela é uma mulher-pássaro, e é também a única mulher desta história. Por isso mesmo, os escravos tentam capturá-la quando foge de casa, onde o marido a mantém presa, amarrada, no centro da mesma.

O narrador é o investigador Araújo. Devido ao seu trabalho, ele se mantém escondido e só sabe o que pode observar de seu ponto de vista, que também é o do leitor que o acompanha tanto na investigação quanto na história, que terminam sendo uma mesma coisa. Araújo ora observa a plantação e a casa do administrador Dias, o cego; ora lê as cartas trocadas entre este e o patrão, o Coronel Victor Nunes Sombra, antes da morte deste último. São doze cartas num total. Onze do cego para o patrão, e uma deste para aquele. Na primeira carta ao coronel, Dias avisa já ter enviado as peles dos animais. E assim, a narrativa segue como uma investigação, entrecortando as observações e a leitura das cartas. Depois da primeira carta, o narrador vai olhar para dentro da casa do cego por um buraco na parede. Ao seu lado sempre está um animal, que este sente, mas não vê. O cego não gosta de ninguém olhando Caminá, e martela os buracos da casa sempre que o observador aparece, ou solta seus duplos para que afastem o intruso.

Em sua segunda carta, o cego pergunta se o coronel recebeu umas fitas que o cego gravou de um de seus homens, o doidinho, que tem febre e conta uma história semelhante a esta, inclusive com os personagens com os mesmos nomes. Uma história dentro de outra história. Ou o doidinho em suas febres vê o futuro e assim mistura os tempos, e assim, as histórias, que parecem ser uma só, ora narrada pelo investigador, ora para este, através das febres do doidinho, pelo cego que na verdade a conta para o falecido patrão antes de este falecer. Assim, o narrador, quase sempre o investigador, é substituído pelo doidinho, cuja narrativa nos chega através das fitas, escutadas agora pelo investigador. É o doidinho quem relatará o episódio fantástico da luz em Caminá.

O cego mantinha a mulher amarrada no centro da casa. E a luz começou a atravessar as paredes e avançou pelo terreno até tocar as árvores.

Fui olhar.

Vi Caminá pelo buraco. Ela havia soltado as asas da corda mas não o resto do corpo, e fazia com elas movimentos lentos.

A luz saía das ramagens que a mulher do cego tinha também no ventre, como estas que vieram cobrir a

minha carne branca. Em mim o lugar começou a arder, como se as urtigas estivessem também ali.

Fiquei olhando. E a luz aumentava. Até que ela estendeu uma das asas e a ponta dessa asa veio cobrir o lugar por onde eu olhava, e pude respirar o cheiro doce que a asa dela tinha. E fiquei tonto. E comecei a cantar baixinho e a olhar uma estrela.

Nem vi quando a serpente veio rastejando, saindo de entre as árvores e subiu pelas minhas pernas.

E entrou na minha cabeça, pelo ouvido, e que voz era aquela, era a minha voz dizendo coisas que eu nunca ouvira antes, e não entendia, e a luz já estava atingindo as ruínas, agora, indo travessar as paredes das casas dos homens para iluminar o rosto dos adormecidos. Começaram também a falar dormindo, e diziam as mesmas coisas que eu dizia. E as vozes, todas juntas, enchiam o ar, vinham se misturar na luz.

Vi os pássaros da noite.

Vieram e ficaram voando dentro da luz, no meio das vozes.

Atraídos, pousaram no telhado da casa do cego. E os outros também nas ruínas.

E vieram, depois, os que andam de rastros, por entre as palavras que haviam caído no chão. Grunhiam baixo.

A terra foi ficando leve debaixo dos meus pés.

Não vi nuvens de sal.

Mas depois as nuvens estavam lá, paradas, no alto, e a luz se refletia nelas.

Os homens foram saindo das casas. E andavam na luz. Os olhos fechados. E eu entre eles.

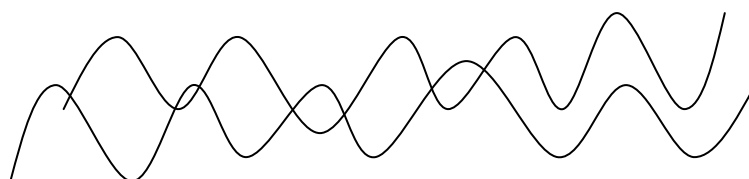
Mais tarde não vi mais homens, nem insetos nem vegetais. E a vida, agora, era uma só coisa. E tudo ficava na luz que vinha da mulher do cego numa única maneira de estarmos todos juntos, com as estrelas se deixando iluminar pela luz. E a lua, quase tocando a copa das árvores, se cobriu de várias figuras, e uma delas era a porta da casa onde eu nasci, agora em ruínas, em Andara, ali onde Santa Maria do Grão já vai mesmo indo para a floresta. O bairro esquecido de Andara. Mas Andara é mais. Foi onde o cego Dias me achou andando pelas ruas e me disse onde moras menino e falou com meu pai e me comprou dele e me trouxe para cá onde só há a floresta, memória com que a luz vinha se encontrar, se fundir, se enlaçar para me mostrar que a vida podia ser uma coisa mais secreta e mais bela

Agora Andara nos é apresentada como bairro esquecido de Santa Maria do Grão. É de lá que vem o doidinho. Das ruínas de Santa Maria do Grão. Onde a floresta e a cidade se encontram, uma se tornado a outra. A serpente aparece, para entrar no ouvido do doidinho-menino, e o fazer falar em vozes desconhecidas. Conduzirão essas vozes ao nascimento de suas asas? Certamente não se trata de uma mera serpente, e sim de um ofídio onírico, nascida no mundo do Imaginário, onde ela tem poderes para ser mais que um animal da terra. Para fazer mais do que aquilo que se espera de uma serpente. Isso é arte onírica, é alquimia de imagens deslizando em símbolos que se complementam, sobretudo pelo

paradoxo. A serpente que entra, na cabeça do doidinho, vem rastejando, da floresta, e sobe por suas pernas, sem que ele a tenha visto. Mas então como a pôde narrar? Como ele pode saber, para contar, o que não viu? Há em Andara um saber invisível. Um saber de asas por serpentes. Um saber de vozes que se ouve. Algumas vezes, noutras histórias de Andara, elas virão no vento, aéreas. Mas agora, elas estão dentro da cabeça do doidinho, onde a serpente se instalou sorrateiramente. As mesmas vozes que falavam nos escravos adormecidos e iluminados pela luz que de Caminá que se espalhava. Caminá a mulher-pássaro ilumina tudo para com sua luz integrar homens, insetos e vegetais: a única maneira de estarem todos juntos.

Caminá, a mulher, anuncia Andara: e suas alquimias oníricas. Caminá nos traz a floresta, e com ela antecipa o céu de Andara. Caminá é o feminino alado de Andara, mas ainda está presa ao mundo macho opressor. Isso, porém, não a limita. Seu poder é sobrenatural. Ou melhor, é naturalmente mágico, porque vem da floresta, onde o natural e o sobrenatural encontram espaço para coexistir. Os nomes de Caminá e Andara compartilham de um sentido comum: o de quem pretende chegar a algum lugar, porque ambas seguem uma direção e caminham, em círculos, sobre si mesmas: andarandarandarandara...

A história contada pelo doidinho, enviada gravada em fitas para o coronel, segue-se em outras fitas, de mais falas em outras febres. São histórias que se misturam. Se a história em primeiro plano é o real da ficção, então a história que o doidinho conta, é invenção. E Intriga o cego, já que na história do doidinho há também um cego chamado Dias que tem uma mulher de nome Caminá. O artifício palimpsestico de entrelaçar duas histórias, dá-nos dois pontos de vista distintos: o do observador que é também um investigador, e o do doidinho, que fala de si como criança, mas que na verdade não mais é uma. Um tem como métodos os racionais e passíveis de comprovação. O outro, a insanidade das febres. Ambos narram uma mesma história. Um em análise minuciosa, montando as peças a partir de suas partes materiais. O outro em sua loucura febril, imaginária. Mas falam de uma mesma coisa. Uma mesma história em dois planos paralelos, porém curvos, que se encontram nalguns pontos (figura 31).



A narrativa de Andara é mesmo composta de curvas paralelas que ora se aproximam ora se distanciam, mas que caminham lado a lado e sempre se encontram. Seus encontros escrevem o livro invisível, conectam as histórias formando uma outra história, a que não foi escrita diretamente. Mas vai-se escrevendo, e conectando-se através da utilização de símbolos constantes. Que vão se tornando mais claros a partir do desenvolver das novas histórias e de seus novos usos. Como será o caso das nuvens de sal. As nuvens brancas de sal que percorrem frequentemente o céu de Andara. Estarão presentes em várias das histórias. Passando sobre elas. E se nós somos *o sal da terra*, elas são o sal no céu. E nos remetem aos *sabores do sol*, do livro de Iziel das mãos brancas, noutro volume de Andara: *Silencioso como o Paraíso*. Na história que, aumentada para *Silencioso como o Paraíso após a expulsão das criaturas humanas*, dá nome ao livro, dois personagens Azael e Iziel, contam as histórias de seus respectivos livros, *Iziel e a terra sem luz* e *Os sabores do sol*. E serão mais *duas histórias também se alternando dentro do Paraíso* e dentro da história de ambos, que é narrada pelo narrador que nada sabe delas, como diz ao narrá-las. Assim, na continuidade da leitura dos volumes visíveis de Andara e suas novas histórias, perceberemos que Andara vai aprimorando suas técnicas e levando ao extremo esse jogo de criar e brincar com a forma, as palavras. E assim, a ficção vai sendo questionada em seu próprio corpo e se vão perdendo os limiares entre o imaginário e o real da obra, tanto quanto os limites do início e do fim da história invisível. Andara vai se contando em círculos e o Uróborus, imagem utilizada, como separador central do volume de *Silencioso como o Paraíso*, que a partir daí precisa ser fechado, virado e invertido para que a leitura se siga em sua outra face, também um novo começo, com novas histórias.

As novas cartas do cego ao coronel avisam e depois perguntam do carregamento enviado. Se lembrarmos da primeira carta, pensaremos ser o carregamento das peles dos animais, entretanto não teremos clareza sobre isso ao longo da história. Ainda mais quando o mistério é aumentado pela atividade da plantação: que tipo de trabalho fazem escravos numa plantação de urtigas? Esse trabalho é um mistério que nos envolve durante toda a história e que permanece insolúvel ao término da mesma, como a própria investigação, já que nada se descobre a respeito da morte do coronel Victor Nunes Sombra. Ao longo das tantas cartas, o cego fala também, sempre, das alucinações do doidinho e segue mandando as fitas que grava. O doidinho em sua história, *fala de si como um menino. Não é, foi um homem forte. Agora está mesmo abatido, fraco como um menino*. E é pelos olhos, ou melhor, pela voz desse menino, que saberemos do relato da fecundação de Caminá. O

vento é um personagem e tenta levar Caminá. Os escravos buscam pegá-la. Mas ela some. Até que o cego, com seus duplos, a encontra, leva de volta e a marra no centro da casa. Aí o menino, resolvido a salvar Caminá, inventa uma mentira sobre uma água que cura cegueira. Para que o cego, indo em busca dessa água, deixe a casa descuidada e o menino possa se aproximar da mesma para presenciar o que será o nascimento do deus vermelho através da fecundação de Caminá pelos animais da terra. O vento, porém, traz sempre o cego de volta a tempo de impedir o fenômeno mágico da aproximação dos seres que fecundarão a mulher-pássaro presa à casa do cego administrador de escravos numa uma plantação de urtigas no meio da floresta. Na segunda saída do cego em busca da água que cura, os peixes *cobrem o todo o corpo da mulher do cego* com seus lábios gelados *e a envolvem em vegetação marinha*. E outra vez, ela emite luz, que agora sai por entre as suas pernas.

E ela recebia a todos.

Eram cardumes inteiros, ficavam nadando na luz, e uns, mergulhando no ventre dela, tontos, sumiam, e tudo se move na casa do cego. Dentro dela há agora uma só coisa verde, úmida, como um sonho de viver no interior de uma sombra.

O cego não pretende deixar a mulher sozinha. Ele vai sendo guiado pelo doidinho, que num determinado momento é substituído por uma árvore que toma o seu lugar para que ele possa voltar sozinho à casa do cego e presenciar a fecundação de Caminá. E como os duplos do cego se perderam na floresta após a queda do espelho deste, ele não pode ver através dos olhos dos duplos, e, portanto, não percebe a presença árvore ao seu lado. Porém, sempre o vento vem, e o leva de volta à casa. Mas ele retorna sua busca pela água e, assim, em sua terceira saída, Caminá é fecundada pelos insetos, os que rastejam e os que voam, fazendo a terra andar, chegar à casa onde está Caminá e a luz que emana.

A árvore tomou outra vez o meu lugar ao lado do cego Dias, que ficou lavando os olhos na água.

Me atirei para a casa dele.

Mal podia andar, entretanto.

Um rumor foi fazendo a terra tremer.

Leve. E depois mais forte.

Os pés queriam ir, mas a terra escorria embaixo deles.

Não era o vento que voltava, era uma areia viva o que eu estava pisando. Todos, também indo para a casa do cego, um rio veloz correndo no chão, os insetos estavam se atirando uns por sobre os outros, ferindo-se, empurrando as pedras, um som fino enchia o ar e levantei os olhos para

ver que outros, os que tinham asas, estendiam também um lençol vivo por cima de mim, por sobre as paredes da casa do cego, quando cheguei, arrastado por eles como fazem com o que acham, atravessados pela luz. Era a luz de Caminá.

Os insetos entravam na luz.

Da quarta vez, a floresta ficou vazia. Vieram todos. Os animais e as aves. Na quinta saída do cego em direção à água que cura cegueira, são os vegetais que buscam a casa.

É toda a floresta que vai, que se inclina. Trepadeiras se arrastam pela terra. Raízes se arrancam do chão. E tudo, lá, entra pela porta aberta. Entra na luz que sai da mulher do cego, quer entrar por onde a luz nasce e os galhos ferem a carne. Das coxas de Caminá sai um sangue vivo.

Na sexta e última saída do cego, todos juntos voltam a fecundar o corpo aberto de Caminá. Junto aos bichos, desta vez, estavam também os homens escravos da plantação, *entre insetos e asas*. Aí, somente aí o doidinho entra pela primeira vez na casa, e sai de sua posição de observador através de um buraco na parede para ver o nascimento do filho de Caminá, deus vermelho, com crista de galo selvagem.

Estava só, num ninho feito com as penas dela. O filho.

Mal nascera. E já se levantava para as paredes com uma crista de galo selvagem e um olhar severo. Era belo aquilo.

Doeu meus olhos vê-lo.

O filho. Da mulher do cego e de tudo o que veio tocá-la cada vez que eu levei o cego para lavar os olhos na água. E há o vento, que agora está voltando e ouço do lado de fora da casa.

Então o filho de Caminá bate as asas. Quer brincar quando me vê. E há um menino que o cego manda embora e que não vai, e faz para ele uma careta de dentro de mim. O filho de Caminá ri. E quer também abrir a porta para ir brincar.

Na floresta o cego procura um caminho para voltar.

Lá fora há uma festa.

Junto ao deus vermelho, animal da terra, me sento para esperar

Assim termina a segunda história visível de Andara. *Os animais da terra*, todos eles, incluindo os vegetais, fazem nascer um deus vermelho com crista de galo. Um deus que quer brincar. A imagem que nos ocorre é a de Abraxás (figura 32), cujo nome aparece talhado em muitos amuletos gnósticos. Para os gnósticos, membros das muitas seitas



secretas, desde a Antiguidade, o verdadeiro caminho espiritual é o *conhecimento* e não a fé ou as ações. Daí o nome 'gnose', do grego, significar *sabedoria*. Abraxás era mais do que um deus comum: era o Senhor do Primeiro Céu e do ciclo do Renascimento, Morte e Ressurreição. Escrevendo-se seu nome em grego e substituindo as letras por seus equivalentes numéricos obteremos a soma de 365, número de dias do ano solar. Embora as gematrias de Abraxás, tanto em grego quanto em hebraico, totalizem 365, ele não é propriamente um deus ou uma energia astrológica. Estando além da astrologia, ele representa numericamente o tempo como uma prisão, e principalmente a necessidade de quebra dos ciclos criados pelo demiurgo, e que aprisionam a matéria. Abraxás está acima de Sacras, um dos nomes do demiurgo, segundo as crenças gnósticas, identificado também com Saturno, o Senhor dos Ciclos, porque ele corresponde à libertação da força original de Deus nos versos-do-Uno, oculta e presente em cada átomo, sendo assim, verdadeiramente onipresente. Abraxás é o deus total, e vai além do demiurgo criador, o bom deus cristão do Gênesis. Abraxás é também o destruidor, e, portanto, o mal e a morte. Se Deus é tudo, não pode ser somente o que é bom, e ético; como dissemos na introdução, utilizando a teoria de Huberto Rodhen, *dolorosamente harmonizado com o universo*. Deve ser, sobretudo, belo e *gozadamente harmonizado com o universo*. A crença gnóstica tem um verdadeiro panteão de seres e entidades, quase todas "não-nascidas", uma mitologia própria, e entre eles, o sempre mal compreendido Abraxás, aquele que nos força à busca da Gnose, e, segundo Jung, "o criador e destruidor de seu próprio mundo, ao mesmo tempo o deus e o destino do homem". Assim, Abraxás é aquele que desmascara a farsa do demiurgo, o criador invejoso do Gênesis.

A epistemologia está em constante movimento: é preciso repensar nossos mitos fundadores, transformar suas interpretações, para adaptá-los ao novo tempo, aos novos conhecimentos. De modo que as palavras venham curiosamente adentrando novos universos e sendo reutilizadas em novos contextos, quase sempre mantendo a linha invisível que as une. Foi assim que descobrimos que a *Utopia*, ilha de Morus, chamava-se Abraxa, antes de ser conquistada por Utopus, que além de se tornar seu rei e dar-lhe o nome, *elevou homens ignorantes e rústicos a um grau de cultura e de civilização que nenhum outro povo parece ter alcançado atualmente*.

Nos *Sete Sermões aos Mortos*, Jung também fala de Abraxás. Abraxas já foi considerado um deus egípcio e um demônio. Dizem ainda da possibilidade de ser a origem da palavra abracadabra. De modo que, para abrir as portas desconhecidas para um mundo de mistérios, é preciso conhecer os opostos, para se libertar de suas forças. Em termos de personalidade, estas forças foram muito bem estudadas por Jung noutro livro, *Tipos Psicológicos*. Assim, a ideia de Abraxás encerra em si, psicologia e mitologia.

Na literatura, Abraxás foi retomado por Hermann Hesse no livro *Demian*. O livro apresenta-nos a trajetória de um rapaz chamado Sinclair, que vive atormentado pela falta de respostas às perguntas que faz sobre a existência. Ele questiona o bem e o mal, reflete sobre as convenções sociais e levanta discussões sobre o mundo ideal e real. Tudo sob um cenário conservador de uma época envolta de ordens, regras e tradicionalismos. Mesmo assim, ele está sempre envolvido numa aura de descobertas e experiências fascinantes. Em seu caminho ele diz: *Não creio ser um homem que saiba. Tenho sido sempre um homem que busca, mas já agora não busco mais nas estrelas e nos livros: começo a ouvir os ensinamentos que meu sangue murmura em mim*. E estes dizeres fazem a ponte de que precisamos para religar a história a essa nossa história de Andara, que também busca o que ainda não se sabe. O caminhar sendo mais importante que o objetivo final, sobretudo quando este é sempre um mistério. Os ensinamentos do sangue que murmura em cada vida são os ensinamentos de Andara, que caminha para fazer-se ouvir pelo sangue, pelo sangue vivo do deus com crista de galo que nascerá quando os animais da terra (*versos-do-Uno*) comungarem e juntos se tornarem *Universo*.

À semelhança dos livros de Andara, *Demian* é o registro de restabelecendo do contato com a divindade interior, com o eu mais profundo. As páginas da história estão cobertas de ensinamentos e mensagens que atestam a intenção do autor em espiritualizar o leitor. *Hoje sei muito bem que nada na vida repugna tanto ao homem do que seguir pelo caminho que o conduz a si mesmo*.

Demian acaba sendo o alter-ego de Sinclair, seu ideal e seu ídolo. Pertence, claramente, ao mundo das sombras - e à dualidade entre os dois mundos, o imaginário (pessoal) e o real (social). É no último que Sinclair está inserido. Mas sua busca o conduzirá justamente à síntese representada por Abraxás, a divindade que reúne em si o Deus e o Demônio, o Bem e o Mal. E, portanto, os mundos real e imaginário.

O tema retoma nosso último trabalho sobre *Poesia e Alquimia*, ao nos apresentar o verdadeiro processo psicológico por trás da *Opus Magnum*, onde nós somos o metal bruto, e em nós mesmos está a Pedra Filosofal, a que se precisa desnutrir, para já abrir o caminho ao mais recente livro visível de Andara, *oÓ Desnutrir da pedra*. Podemos reinterpretar os três principais estágios da alquimia segundo princípios mais humanos. Assim, a *nigredo* ou *putrefactio* representa a fase de purificação completa através da individuação que necessita da morte para o renascimento. A morte que em Andara é desmistificada, liberta do horror em que geralmente a envolvemos, para que possa vir a ser sentida como parte da vida que não se acaba e retorna como no morto da primeira história que aparece na praça de Santa Maria do Grão em *A asa e a serpente*. A *albedo*, segunda fase, é o branqueamento, a espiritualização, a iluminação da nova pessoa que renasce da morte anterior. E finalmente, a *rubedo*, a fase onde a pessoa é unificada com deus, a limitada no ilimitado.

Ainda em Demian, temos um trecho que nos remete à entrega necessária às vozes de Andara. Nele, Pistorius ensina a Sinclair o caminho para Abraxás, o caminho da individuação:

- Afirmaste certa vez – disse-me um dia – que a música te agradava por ser totalmente destituída de moralidade. Estás certo. Mas o que importa é que também tu não sejas moralista. Não há por que te compares com os demais, e se a natureza te criou para morcego, não debes aspirar a ser avestruz. Às vezes te consideras por demais esquisito e te reprovos por seguires caminhos diversos dos da maioria. Deixa-te disso. Contempla o fogo, as nuvens e quando surgirem presságios e as vozes soarem em tua alma abandona-te a elas sem perguntares se isso convém ou é do gosto do senhor teu pai ou do professor ou de algum bom deus qualquer. Com isso só conseguimos perder-nos, entrar na escala burguesa e fossilizar-nos. Meu caro Sinclair, nosso deus se chama Abraxás e é deus e demônio a um só tempo; sintetiza em si o mundo luminoso e obscuro. Abraxás nada tem a opor a qualquer de teus pensamentos e qualquer de teus sonhos. Não te esqueças disso. Mas abandonar-te-á quando chegares a ser normal ou irrepreensível. Abandonar-te-á em busca de outro cadinho onde possa cozer seus pensamentos.

É claro que existem muitas mais diferenças entre as obras de Hermann Hesse e as de Vicente Cecim. A comparação que estabelecemos aqui, através do mito de Abraxás, é mais conteudística que formal. Hermann Hesse escreveu romances tradicionais. Daquelles que contribuíram para *a constituição literária do sujeito moderno*. Seus personagens têm identidades. Histórias criadas a partir da ficção, e por ela articuladas como discurso que centraliza a pessoa como ser no mundo. Já em Andara, não somente a forma de narrativa é diversa, e dispersa, mas também, seus personagens são símbolos, e não buscam estabelecer a identidade do sujeito. As personagens muitas vezes têm somente seus nomes, e nada se revela de seu passado pessoal.

O que têm em comum, entretanto, é a crença no nascimento de uma nova pessoa. Alguém que precisa sair do ovo, que é o mundo, serpentino, e nascer com asas, para voar à integração com o deus total. Nas palavras de Hesse, ainda em *Demian*, *a ave sai do ovo. O ovo é o mundo. Quem quiser nascer tem que destruir um mundo. A ave voa para Deus. E o deus se chama Abraxás.*

Mas como em Andara há, sobretudo, mistério, ficamos com a primeira citação deste segundo livro, *Os animais da terra*, que diz que *a ave mais bela é a que se recusa a voar.* Por que será?

Cega os teus olhos para ver



*A estranha ave que cega os homens.
Não proteja os seus olhos.
A liberdade é uma noite escura?*

Os jardins e a noite

Uma escritura para dentro, é isso que é a obra de Vicente Cecim. Literatura feita de ossos, a frase fina que desenha a folha; e sonhos, a água escura em que mergulha. As infinitas maneiras de ler Andara, literatura onírica, vão se apresentando ao leitor na abertura do terceiro livro visível de Andara, *Os jardins e a noite*, que relata os mistérios de *uma estranha ave que cega os homens*. A história começa com um neologismo que se torna sinônimo para Andara: o *labirantro*. Andara enquanto labirinto do humano, que ainda não é o *umanoh* (outro neologismo que nascerá noutra obra de Andara), mas será, no desenvolver da obra.

O labirantro.

Ele é Andara. Andara é onde Santa Maria do Grão começou, como se verá agora nestes jardins, fazendo a floresta se abrir, recuar, e é por Andara que a floresta está voltando.

Toda essa criança.

Andara é o lugar de um mito entrevisto?

Talvez, mas não será só isso talvez.

De qualquer modo, é aí que se enlaçam, se negam, natureza e essa outra coisa inquietante que tem um nome. Civilização.

Toda essa criança escuta

Escutará também o que não é Andara?

Andara é a viagem fora de si e deverá continuar sendo isso, um gesto sem gesto, estará em outra parte.

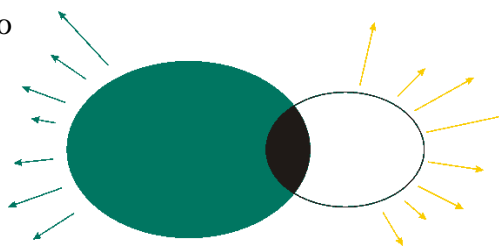
Isso ficará em branco. A vertigem. Tira a terra de sob os nossos pés e no entanto não a perderemos de vista.

Os olhos que antes leram o livro do sargento Nazareno e o livro do cego Dias, assim também eles liam um livro que não estavam lendo.

Talvez agora não sem surpresa saibam ou já sabiam? Que sob livros há não-livros.

Viagem a Andara, o livro invisível

A escolha de Santa Maria do Grão, como espaço da civilização na geografia de Andara, remete-nos a um tempo passado, e portanto mítico, de nosso período colonial. Como se pudéssemos voltar lá, para refazer a história nas direções perdidas e oprimidas. A voz do norte do país. Reduto último da floresta. Andara sendo onde Santa Maria do Grão começou, onde a floresta se abriu e recuou para a chegada de exploradores e colonos. E se ela também está em ruínas, é porque a civilização, tão inquieta quanto inquietante, espalhou-se. Na imagem abaixo (figura 33) tentamos representar esse espaço mítico-geográfico da floresta (área verde), cujas setas verdes representam sua extensão que se prolonga à esquerda; de Santa Maria do Grão (área branca), cujas setas amarelas representam o avanço da civilização e seu potencial diurno, à direita; e de Andara (área negra). Andara está no centro, e como *labirinto* é o lugar de interseção onde as vozes da floresta e da civilização se enlaçam e se negam. Será por Andara que a civilização retornará à floresta, fazendo agora o caminho inverso.



Andara foi a primeira parte da cidade que apareceu. Depois a cidade foi aumentando e hoje Andara é um lugar quase esquecido, uma lembrança para afogados, ficou lá na margem de um rio, há águas fundas, lentas, elas passam. Andara é um amontoado de casas que dão portas e janelas para a floresta. Você sai de casa e mal saiu já está sendo rondado por dentes, olhos.

Mas um retorno à floresta tem aqui vários sentidos. O sentido biológico e social, da vida que precisa reencontrar seu equilíbrio, e que nos remete a uma visão ecocrítica sobre a obra de Cecim. E o sentido psicológico, de libertação do imaginário, como alquimia da pessoa que procura sua individuação e busca seu espaço simbólico no mundo social. Os dois sentidos têm em Andara um mesmo médium. A geografia Amazônica de Andara restaura o *encantamento do humano*, na medida em que tece novamente os fios que religam a Polis e o Cosmos através da região mítica de Andara. Enquanto Chiavenato nos apresenta *O massacre da Natureza*, é Nancy Unger quem para nós discerne sobre a crise, pondo a responsabilidade de transformação profunda de nosso relacionamento com o planeta Terra, na transformação subjetiva de cada ser humano. *Para que esta transformação ocorra é preciso reencontrar a capacidade humana de maravilhar-se, de encantar-se, de vivenciar a presença do extraordinário no ordinário.*

Mas se a arte teve sempre esse papel fundamental de despertar nas pessoas o sentido de maravilhar-se, ela nem sempre veio acompanhada de encantamento pelo mundo natural/Nhandecí. A arte quando surge, majestática, ora nas pinturas de cavernas escuras, ora nas arquiteturas grandiosas do passado, tem clara a função de fazer-se notar por quem a vê. Hoje em dia, entretanto, está cada vez mais difícil dizer o que é arte, e há quem distinga entre Arte e arte. Para nós, pouco importa a distinção, entre arte com ‘a’ maiúsculo ou com ‘a’ minúsculo. Até porque, o poder do discurso está sobre a cultura simbólica, tanto quanto sobre a vida política e social. Agora a arte está em toda parte: do design de uma embalagem à vitrine de uma loja, da arquitetura de uma praça ao papel de parede da sala de estar; da calçada na orla à escultura da estante do escritório. A arte da decoração de interiores, a arte dos jardins e *halls* de entrada, a arte dos *bonsais*, a arte da fotografia, a arte da gastronomia, a arte do design de automóveis, a arte da estilística de moda, a arte das propagandas, a arte das embalagens. Há arte nas ruas, nas residências, nos escritórios, e arte nos corpos. Arte nos céus (figura 34), para quem ver?³⁷ A arte não só está cada vez mais democratizada, como está em toda parte. A vida cotidiana está cada vez mais artística, isso se pensarmos nos tempos pré-modernos, em que arte era luxo. Quando agora, é sustentável o lixo virar artefato, e por que não, arte.



Após a modernidade, maravilhar-se com a arte está se tornando cada vez mais difícil. As roupas, as casas, os móveis, tudo está mais colorido, mais desenhado. Agora a arte é também descartável, feita para embalar mercadorias, e assim, vai e vem em nossos dias. Dois exemplos não podemos deixar de citar: (a) a fotografia digital, que vem formando a todos como bons fotógrafos e modelos. Porque, se antes era preciso contratar um profissional para se ter uma fotografia pessoal artística, agora, basta escolher e se necessário editar uma das tantas fotos que se bate de si mesmo e dos demais para se ter uma fotografia ‘perfeita’. O número de programas de compartilhamento de fotos on-line prova-nos a difusão da arte fotográfica. Podemos pensar inclusive, que nessa Idade Mídia em que vivemos, está-se constituindo o sujeito moderno com suas próprias imagens. E

³⁷ Fotografia do avião da turnê da banda de rock *Iron Maiden* (2009). Disponível em <http://ironmaiden.forum-livre.com/maiden-world-f3/veja-novas-fotos-do-aviao-do-iron-maiden-t193.htm>

assim, articulando-se uma narrativa visual de si mesmo, em que a memória natural se mistura de tal forma à memória artificial que o *sujeito-mídia* é construído por um registro de imagens e vídeos cujos momentos capturados são geralmente felizes e esteticamente organizados.

O outro exemplo é (b) a música. Nem todos estão se tornando cantores, isso é certo. E, apesar do número de bandas e produções independentes estar aumentando incrivelmente, são poucos os que conseguem lucrar com essas produções. Entretanto, a música está também em toda parte. Os aparelhos que tocam músicas no formato mp3 possibilitam que mais e mais pessoas caminhem suas rotas diárias dando trilha sonora a seus momentos. Caminhar na praia, passear num parque, viajar pela estrada, namorar num barco e mesmo acampar no mato, ouvindo música não torna a vida também mais poética? Não traz arte à paisagem? Ao momento? Como se fossemos os protagonistas daquelas lindas cenas que o cinema sempre mostrou com o fundo musical perfeito?

É verdade, o som e a imagem estão cada vez mais propagados. E a literatura? As megalivrarias e as centenas de sites de venda de livros, incluindo os sebos virtuais, devem nos dar já uma resposta positiva a esse respeito. A literatura também está em toda parte, principalmente se não fizermos a distinção entre Literatura e literatura, como não fizemos com a arte. O que é literatura? Serão somente os livros estudados pelo cânone? Será então tudo que se escreve? Um bilhete é literatura? Não existe literatura científica? Terá que existir então literatura literária, é isso? Fazermos estas questões não solucionará o problema. Ele não será resolvido nem se tentarmos responder a elas. É claro que nem tudo que se vale de princípios artísticos é arte; tanto quanto, nem tudo que se escreve é literatura. Quem ou o que definirá a questão? Essa sim é a pergunta crucial.

Talvez ela não deva ser definida. Talvez de nada adiante tentar fechar a questão. Melhor que fique aberta, já que a obra de arte o está, e o tempo altera nossa percepção e muitas vezes, nosso julgamento, tanto da história, quanto da arte. Então, para que julgar?

Em *Mímesis: Desafio ao Pensamento*, para revisar o termo antes duplamente estudado (confrontado consecutivamente à modernidade e à vida), Luiz Costa Lima parte da indagação do lugar onde a *mímesis* é repensada. Fazendo-nos indagar a ‘questão maior’: *que certeza podemos ter de conhecer?* (p.13) Primeiramente, seguimos a compreensão de que *o juízo não pode apresentar-se inerente à faculdade do entendimento*. Sim, porque o

juízo kantiano é identificado por algo que esteja ou não sob uma determinada regra. E como tratamos de *mímesis* em seu sentido restrito, “como fenômeno estético, i.e. da arte enquanto atividade autonômica” (p.26), temos desde logo que pensar a *mímesis* enquanto “impulso para a identidade subjetiva” e caminharmos por sentidos diversos e desgarrados, de modo que a *mímesis* possa libertar-se de seu ostracismo pejorativo e tornar-se visibilidade, ou melhor, possibilidade de novas visibilidades, distintas. Como utopia, enquanto impulso para o desejo. Desejo à imaginação, mais exatamente.

Neste sentido, tanto as utopias são obras de arte, da imaginação criadora, quanto às obras de arte, são também utopias da imaginação *criadora*. Estas e aquelas encontram seu lugar nas mentes imaginativas, as que criam e as que sonham o mito adiante. Assim, *mímesis* e *utopia* são visibilidades. E quando a *mímesis* ultrapassa a mera representação do real, a utopia lhe exemplifica e explica. Por que na utopia está claro o papel do ‘mundo real’: base da qual se parte para novas fundações, novas cidades, novas relações; novos muros também. Neste caso, a *mímesis*, a obra, e a utopia, sonham, sobretudo, a vida adiante. E é assim que a utopia é transformada em mito. Porque o impulso utópico gera o *mito edênico*. E é gerado por ele.

Seguindo o caminho inverso da construção dos Ideais, constatamos que as bases destes últimos são sustentadas pelos mitos de origem. Estes mitos alimentam nossas referências de conduta que abrangem desde as coisas mais simples do nosso cotidiano: os mitos organizam a estrutura social; e a epistemologia dos referenciais de valores, da noção de normal e patológico, de lei e castigo, guarda indisfarçáveis relações com os mitos de origem. (Paulo Roberto Ceccarelli³⁸)

O artista não almeja somente compreender o mundo em que vive. Ele deseja que seja diferente, e lhe imagina novos significantes. Dar corpo aos seus sonhos, à sua subjetividade, para que esta possa ser acrescentada ao corpo-social. Em termos psicanalíticos, passamos dos processos primários, aos secundários; tentando criar um estado de ‘ordem’ no caos, materializando visibilidade, ao invisível e inalcançável mundo Imaginário. Esta ordem pode dar-se por recalcamento, como vem estudando a psicologia. Enquanto obras que dão representação às pulsões.

Ceccarelli é psiquiatra. E estuda neste artigo as ‘bases mitológicas da noção de normalidade’. Sua ideia aproxima *juízo* e entendimento, lançando a justificativa dessa ideologia em sustentações mitológicas. Que certeza podemos ter ao julgar? Reconhecer a subjetividade mítica inerente à subjetivação, tanto quanto à linguagem e à teorização, não

³⁸ in Latin American Journal of Fundamental Psychopathology on Line
<http://fundamentalpsychopathology.org/br/revista-artigos-texto.php?id=12>

deve ser motivo de temor, como o é para os que se preocupam com fixar um estado de ordem ao caos que persista e se estabeleça como verdadeiro e único. O fundamentalismo da visão de mundo cartesiana vem sendo bombardeado e em breve cederá lugar ao novo paradigma de *pluralidade intercultural* que já se forma no campo das teorias, principalmente as culturais. A simbolização é necessária, mas mais ainda o é o reconhecimento do paradoxo que inventa sempre *uma outra fala, clara-escuro por escolha, e se atira por todos os desvãos do inconsciente, do instinto, e beija o onírico na boca com descarado desprezo pelas tolices da racionalidade*. São novamente as palavras da dedicatória de Andara. Vozes da floresta simbólica.

Sem o simbólico, estamos no Caos, na psicose - o que não significa, evidentemente, que não exista aí alguma forma de organização, por mais inquietante que esta possa nos parecer. Entretanto, tratar um determinado arranjo simbólico como único, equivale a esquecer que os elementos que utilizamos para organizar o caos são sempre mitológicos. E isto vale tanto para teorias, quanto para conceitos teóricos: transformá-los em Verdade impede o nascimento do pensamento crítico, do olhar interno (insight), que transforma o sofrimento em experiência. Não há como fugir disto, mas temos que saber disto, sob pena de voltarmos ao universo newtoniano com seu pensamento mecanicista e sua visão determinista do mundo, e nos tornarmos psicopatólogos fundamentalistas. (Cecarelli, idem)

A busca por uma verdade centralizadora e homogênea *totemiza* desde o conhecimento até os padrões de comportamento. Além disso, a elevação do totem cria o tabu. O totem precisa ser sustentado pelo mito ou pela religião, ou seja, por um discurso incontestável, ‘de um tempo anterior’, divino; que, além disso, fortalece o paradigma cientificista. Somente este discurso, pode não ser questionado. E o mito é este discurso fundador. Pensar suas bases é questionar suas limitações. Por isso, quando se fala na morte de Deus, entendemos a morte do discurso autoritário, de **um** (verdadeiro/superior/divino) sobre os **outros** (falsos/inferiores/pagãos). A morte do discurso autoritário que não aceita a pluralidade. Vem daí nossa *orientalização* religiosa: nas bandas de lá o real é paradoxal. O divino é múltiplo e misterioso, e por isso mesmo aterroriza. Na próxima imagem, ilustrando a cena inicial do Bhagavad Gita, o príncipe Arjuna percebe o terror quando Krishna, forma humana de deus, mostra-se-lhe em sua totalidade:



*Mirando as Tuas grandes maravilhas,
Me extasio, porém temor me invade;
Desejo em outra forma contemplar-Te;
Oh! Mostra-Te, Bondoso, noutro aspecto!*

*Desejo ver-Te, como eu antes Te vi;
Ver-Te com a coroa, o cetro e o disco.
De novo, aparece-me nessa forma,
Que me sugere amor, e não me espanta!*

VIÇVA-RUPA-DÂRÇANAM – a visão da forma divina universal
(Capítulo XI, versículos 45 e 46)

A imagem é de Vishnu (figura 35), e retrata o momento em que Krishna se mostra a Arjuna, como Deus nas suas múltiplas faces. Eles estão sentados no carro do sol, no meio da batalha, e rodeados pelos dois exércitos. O Bhagavad Gita, ou sublime canção, é o diálogo de Krishna e Arjuna antes da batalha familiar. Arjuna tem dúvidas sobre combater seus próprios parentes pelo trono, e Krishna vem justamente para o livrar da culpa e lhe mostrar que há momentos em que é preciso lutar. A leitura psicológica da epopéia hindu, o *Mahabharata*, que contém o diálogo-canção, mostra que a batalha entre os Kurus e os Pândavos, é uma batalha espiritual, entre, respectivamente, a vida material e a vida espiritual, instinto e intelecto. Podemos ler ainda: dos processos primários sendo transformados em secundários.

E é nessa transformação que se deve dar à percepção da ideologia fundadora. Do desmascaramento do totem à análise dos tabus. O fim da dicotomia radical entre os opostos. Num casamento entre o Céu e o Inferno, como em Blake. Na *Mysterius Coniunctio*, da alquimia. Yin e Yang. Eros e Tânatos.

Esta é a sombria conclusão que se impõe no Mal-estar: quanto mais se vive sob a égide de Eros, mais se serve a Tânatos, pois uma ligação completa em nome da Pulsão de Vida, leva à morte na medida em que nenhum espaço é deixado à pulsão para a procura de novos objetos. (Paulo Roberto Ceccarelli)

Mas se assumirmos o paradoxo, que certeza podemos ter em conhecer? Nenhuma que não seja individual, histórica ou cultural. Mas re-conhecer é re-criar o real. Ao nosso modo. Transformar nosso impulso utópico, nosso desejo-Eros, em novos objetos, novas cidades. Assim, Andara também é utopia: da Amazônia transfigurada, sendo, portanto, *mimesis* dela. Como a entendemos, em seu sentido perpendicular de abrangência.

Podemos reformular a pergunta inicial de dois modos: que certeza [a arte] pode ter de conhecer [o mundo/ a vida]? E além: que certeza [a teoria] pode ter de conhecer [as representações do que analisa]?

Para podermos responder a estas perguntas, afirmamos de início, o ‘reconhecimento da subjetividade individual’. Assim, nem artista, nem crítico/teórico precisam estar negativamente divorciados do mundo, tidos como imitadores/copistas. A *mimesis* torna-se, portanto, positivamente transversal, porque ela ajuda a apresentar uma determinada e subjetiva particularidade da ‘cena orientadora’ (algo real para o artista/ algo artístico para o crítico), de modo a, junto à imprescindível ajuda dos leitores, “tornar visível o que era invisível” (p.18). Essas palavras são de Costa Lima, na obra de que tratamos, mas bem que poderiam ser de Andara, onde vivemos os *jardins visíveis* da *noite invisível* que nos dá origem e nos encontra ao final. Então, podemos dizer que ambos, artista e críticos-teóricos contribuem para a constituição de ‘uma outra verossimilhança’. Já que *é próprio do verossímil tornar visível, i.e., admitir uma proximidade com a verdade que torna tal próximo visível. Assim, a verossimilhança perde seu forçoso caráter negativo a que se lhe costuma associar* (idem, ibidem).

Quando a Teoria da Recepção formulou seus argumentos, deu outros para pensarmos sobre uma certa *Recepção da Teoria*. De modo que, se Costa Lima inicia sua tese questionando o lugar a partir do qual se pensa a *mimesis*, é nossa vez de converter a situação e indagar: a partir de qual posição pensamos agora a teoria de Costa Lima e pretendemos pensar nossa cena orientadora, a *Viagem a Andara*? Ou mais atrás ainda, porquê e como, justamente ‘esta’, veio a ser a nossa cena orientadora?

Ao reconhecer nossa subjetividade individual nesse caso particular de estudo, precisamos admitir que, ao ler a teoria da *mimesis* de Costa Lima, estamos simultaneamente colhendo (mas, sobretudo, re-direcionando) noções teóricas ao nosso projeto em curso. Assim, falamos em Recepção da Teoria, porque sempre há de existir certa congruência do que estamos lendo com o que já lemos e/ou formulamos em pensamentos e noutros trabalhos. Por isso, não só as obras de arte, mas também as teorias devem estar destituídas de juízo ou normalizações, já que são hábil e diversamente interpretadas por modos subjetivos.

Sendo assim, como podemos saber que a teoria de Costa Lima *ultrapassa sua mera inscrição subjetiva*, ou, melhor ainda, que esse nosso pensamento mesmo, a cerca desta teoria, *ultrapassa nossa mera inscrição subjetiva*? (p.15)

Porque quando falamos em Recepção da Teoria, estamos evidenciando justamente que também a leitura da teoria é marcada pela subjetividade e antes tem a ver com o ser (do

sujeito leitor) que com o ter (do objeto lido). Assim, a *mimesis* é constituída a partir do efeito produzido no agente – seja ele um receptor-da-vida-no-mundo/criador-de-arte (como Vicente Cecim), ou um receptor-da-arte-do-mundo/criador-de-teorias (como este nosso trabalho a cerca da obra daquele). Sendo o *onirismo* justamente a possibilidade de abraçar o paradoxo tanto quanto as diversas formas significantes, fugindo a uma regra preestabelecida, e às barreiras impostas pela tradição; a separação entre obra-de-arte e teoria/crítica-de-arte, obviamente, nem sempre são tão óbvias, e têm seus limiares entrelaçados como em palimpsestos.

Então, devemos pensar a *mimesis* enquanto fenômeno *existitivo*, como no neologismo de Costa Lima – criado por ele para que se evite qualquer confusão com o termo ‘existencial’, mais filosófico. O desafio que propõe ao pensamento é, pois, a capacidade de extrair a *mimesis* de uma posição puramente conceitual. E direcioná-la, finalmente, ao impulso para a formulação/expressão da identidade subjetiva da criação tanto quanto da recepção. Já que só se dá o que se tem.

Por isso, nosso interesse pelo que se esconde ‘detrás do pensamento’. O que está por trás desse nosso pensamento? *O que nos incita a pensar a obra de arte? A Viagem a Andara? O Livro Invisível* com seus tantos livros visíveis? As respostas são múltiplas: os enigmas, a retórica mágica, a metalinguagem filosófica, sua ontologia pulsante, a vivacidade da posição/participação do leitor, a linguagem inventiva, a sintaxe própria, sua prosa poética, a poesia que desperta, e, finalmente, o silêncio que incita, fazendo despertar em nós, os nossos próprios sonhos.

Esta tese está sendo, portanto, também uma *mimesis*: desafio ao pensamento de Andara. Andará ao lado dela, da Viagem. Percorrerá seus segredos. *O Livro Invisível* sendo *corpus* deste trabalho, nos guiará na busca por novas formas de representação para apresentar Andara, e torná-la mais verossímil a nós mesmos e a outros. Estas representações são, desde já, reconhecidamente ‘subjeitas’ à nossa individualidade histórica e emocional. Porque pensar uma obra de arte é, também (ou principalmente?), dar vazão a nós mesmos.

Mesmo porque a cultura ocidental, que matou Deus quando pôde perceber as incongruências de seus discursos autoritários específicos, dá indícios de um novo encontro com o divino. Mas desta vez, com um novo discurso: e que também é científico, por mais estranho que isto nos possa parecer.

Desde os trabalhos de Einstein sobre espaço-tempo, ao princípio de incerteza de Heisenberg, o determinismo e a objetividade da filosofia mecanicista de René Descartes começou a perder espaço: neste novo paradigma tudo são probabilidades, e as partículas que compõem o que chamamos de matéria são vistas como padrões dinâmicos com uma quantidade determinada de energia que se manifesta como massa. A ciência vem descobrindo que o mundo subatômico é misteriosamente imprevisível e paradoxal.

A física quântica nos mostra a impossibilidade de fazermos uma passagem linear, continua e discreta do mundo visível para o quântico. Quando mais nos aprofundamos no universo subatômico, mais nos deparamos com vastos espaços vazios e indistintos campos pulsantes de energia elétrica, magnética, acústica e gravitacional. No universo quântico, onde nunca se pode dizer que a matéria existe mas que ela apresenta uma "tendência a existir" e que os eventos possuem uma "tendência a ocorrer", o conceito de "realidade da matéria", tão caro à visão mecanicista foi destruído de uma vez por todas: a ordem se apóia no caos. Para a física quântica, a matéria não é senão energia confinada em uma forma. (Paulo Roberto Ceccarelli)

Assim, a concepção de mimesis conforme apresentada aqui; a de utopia enquanto impulso, desejo e imaginação; a psicanálise; e a física quântica têm algo em comum: todas rompem com a pretensão de verdade e realidade fixas e imutáveis, com a concepção de tempo e ordem vigente; servido-nos assim para justificarmos nossa posição discursiva no espaço de uma ‘exterioridade selvagem’ (Foucault, *A Ordem do Discurso*), lembrando, com nosso humor sarcástico, as palavras de Costa Lima sobre o **êxito** da produção teórica: “excluindo o sentido comercial do termo e nos atendo à falta de lugar do crítico, que pode significar a palavra êxito?” (p.27). Porque, se o discurso da arte, tanto quanto o discurso do crítico, não têm lugar, o desenvolver de nossa tese busca que tipo de êxito senão o de nos fazer olhar através da arte para dentro de nós mesmos? Somente reconhecendo essa posição *academicômica*³⁹, poderemos soltar as rédeas do nosso discurso. E fazer bailar as palavras. Como tudo o que é sólido e se desmancha no ar. Mesmo porque

Um outro ponto importante da contribuição da física quântica neste debate é a afirmação segundo a qual nós, observadores, também estamos contidos na "continua dança de energia" que constitui a totalidade do universo. Como somos feitos de átomos, nossa presença na observação que estamos realizando interfere no resultado final. Não se trata apenas da subjetividade de quem observa, "o olhar de quem olha não é imune à sua própria organização subjetiva", mas de uma alteração nos padrões energéticos produzidos pela interação das "teias dinâmicas de padrões inseparáveis de energia", tanto a do observador quando a do elemento em observação. Por exemplo: a presença do observador - seja ele humano ou máquina - altera a velocidade do átomo que está sendo observado de forma que é impossível saber onde ele estava antes e onde estará quando a interferência perturbadora afastar-se. (Idem)

³⁹ Assumimos nossa posição ousada em muitos de nossos pensamentos, entretanto, não podemos impedir a expansão de algum pensamento, afinal: quererá a Teoria da Literatura ainda estabelecer verdades provisórias, ou a percepção de que seu trunfo é a linguagem, e que a Literatura transformando-se vem se tornando cada vez mais livre, e portanto, onírica?

Assim, podemos entender melhor a ideia das *Três Ecologias*, de Felix Guattari em sua articulação ético-política, a que chama de ecosofia, e que nivela os três registros ecológicos: o do meio-ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana. Para se reconstruir o conjunto das modalidades do ser-em-grupo, não somente as interações comunicacionais são imprescindíveis, mas principalmente a compreensão das mutações existenciais que dizem respeito à essência das subjetividades. Podemos perceber em Andara, a construção de uma nova ecosofia mental. Já que esta, por sua vez, é

levada a reinventar a relação do sujeito com o corpo, com o fantasma, como o tempo que passa, com os 'mistérios' da vida e da morte. Ela será levada procurar antídotos para a uniformização midiática e telemática, o conformismo das modas, as manipulações da opinião pela publicidade, pelas sondagens etc. Sua maneira de operar aproximar-se-á mais daquela do artista do que a dos profissionais "psi", sempre assombrados por um ideal caduco de cientificidade.

A subjetividade estando cada vez mais em alta nos discursos científico, psicológico, artístico e ainda ecológico, apenas justifica nossa premissa de que estamos caminhando ao *onirismo*, à libertação das subjetividades mais profundas que o indivíduo pode engendrar. A arte refletirá essa 'liberdade onírica', como em Andara, literatura fantasma feita de ossos e de sonhos, de sangue e de imaginário, de palavras visíveis e de vozes invisíveis. As vias embaralhadas da tripla visão ecológica de Guattari guiam-nos no escuro de Andara, já que sua intenção é

Fazer emergir outros mundos diferentes daquele da pura informação abstrata; engendrar universos de referência e territórios existenciais. Onde a singularidade e a finitude sejam levadas em conta pela lógica multivalente das ecologias mentais e pelo princípio de Eros de grupo da ecologia social e afrontar o face-a-face vertiginoso com o Cosmos para submetê-lo a uma vida possível – tais são as vias embaralhadas da tripla visão ecológica.

E é assim que retornamos à singularidade multivalente da escritura de Andara. E ao terceiro livro visível da Viagem. *Os jardins e a noite* fala sobre a cegueira. Uma cegueira necessária e urgente. E é narrada por um cego que está à janela de sua casa, em Santa Maria do Grão. – *Me chame Jacinto. Eu estou aqui cego. Aqui é em toda parte.* Jacinto fala sempre a alguém que chega à janela para ouvir a história do Curau, ave vermelha. Antes de Jacinto achar a ave, quando ainda enxergava, ele sonhou com a anunciação de dias medonhos, asas imensas, olhos de fogo, gritos.

É preciso que lhe diga. Antes eu estava de olhos fechados, e vi tudo.

Foi antes de achar a ave. Eu tive um sonho.

Quando acordei, não entendi o que havia visto sem meus olhos. No sonho.

Agora sei que tinha sido uma anunciação. Havia visto os dias de medo que mais tarde vieram se instalar entre nós. Quando acordei, fiquei revendo aquelas asas imensas, uns olhos de fogo que me espiavam do fundo da noite, e no sonho que tive havia uma noite onde homens corriam, fugindo também como as mulheres por ruas vagas, ruas onde não pesavam as pedras, fugindo como passaram a fugir também nas ruas reais desta cidade. Gritando. Querendo se esconder. Acordado do sonho, eu ainda não podia entender, vivendo como vivia na ilusão de que só o que se vê de olhos abertos é real, e espelho falso tudo o que nos aparece quando se fecha os olhos. Não podia. Havia aquela ave, voava por cima da cidade, ela mergulhava sobre uma rua e se ouviam gritos. Os gritos.

Esse foi o início. E eu o vi.

Foi assim que a vida me avisou que o Curau ia chegar.

E depois ela, a vida, veio pôr o Curau direitinho na porta desta casa, veja.

Mais tarde entendi.

A inversão das concepções de realidade nos é apresentada claramente aqui. Ilusão é o que se vive de olhos abertos, tudo *espelho falso*. Real é o que *nos aparece quando se fecha os olhos*. Acordados vemos, somos agentes da ação. Dormindo, recebemos as imagens. A mudança do verbo é reveladora aqui. O conteúdo vindo do Imaginário Noturno emerge em nós, involuntariamente, se nos deixarmos cegar é claro. Isso acontece naturalmente à noite, com todos nós. Mas durante o dia, quem se dá ao *ócio* de tal devaneio? O curau vem para isso. Para cegar a todos, e fazê-los ver outra realidade. Escura, escura, escura. E um dia, Jacinto a encontrou, parada, deu-lhe o nome que quis, já que às coisas *que vêm não se sabe de onde, não se sabe nunca, a essas se pode dar o nome que se quiser, é só abrir a boca e ficar com a primeira palavra que sair*. Porque nisso reside a possibilidade *de se achar o nome oculto da coisa oculta*. A esse lugar, que não se sabe onde é, que nunca se sabe, podemos apenas adjetivar, e por isso mesmo, chamamo-lo *onírico*. Território dos cegos: dos que vêm e escutam o escuro. De onde vem a ave vermelha, que fura os olhos dos homens: o curau. E é preciso pedir que ele venha, como quem reza, todos os dias, à noite.

É preciso pedir que ele venha, isso eu dizia a todos. Dizia a eles:

Todos devem pedir a vinda do Curau. Devem pedir todas as noites, e dizer como quem reza vem Curau, e me cega. Me livra das coisas que não mudam, estes meus olhos não querem mais ver todos os dias assim iguais. Me faz, Curau, cair para dentro da noite que sei que eu sou, para que isto mude, para que eu volte a ter gosto pela vida. Curau, isto todos deviam dizer, de olhos fechados, eu não vejo mais nada. Nem minha mulher nem os outros homens, há uma máscara em cada rosto. Faz também estes outros se

perderem na tua noite, perderem os olhos, como eu, faz esse bem a eles. Cega esta mulher que dorme ao meu lado, cega estes homens que se reúnem ao redor de mim, eles também só vêem a máscara no meu rosto e não podem ver, como eu não posso ver os deles, sob a máscara, o rosto que eu tive. E ainda tenho. E está oculto. Soterrado. Um ambiente sem luz. Vem, e te peço, não vejas a máscara no rosto de uma criança. Isso eu te peço. Nelas, os dias vivem. Por isso, deixa esses olhos em paz, e fura só meus olhos, Curau, entrando por esta janela agora, eu não sei mais ver.

Isso era o que todos deviam pedir.

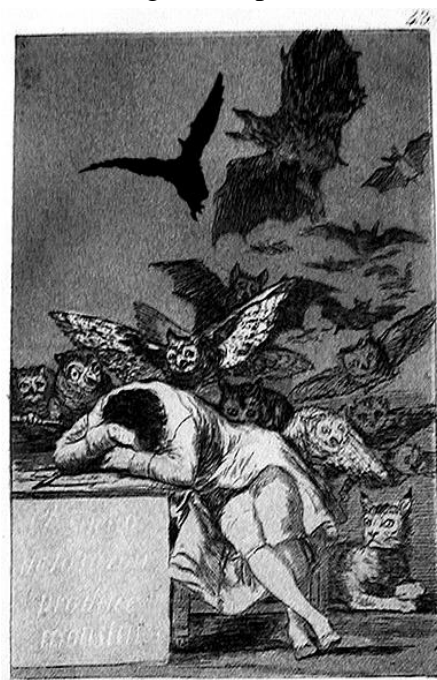
Isso eu dizia a eles.

Deviam se reunir nas igrejas, e na praça, para pedir. E também pedir sozinhos como fazem para os seus santos, em voz baixa.

Peçam a vinda da ave e esperem que ela venha, eu dizia.

E que atenda logo o pedido.

Me faz, Curau, cair pra dentro da noite que sei que eu sou. A imagem ao início deste capítulo é da ave Curau, e foi retirada de um manifesto, escrito por Vicente Cecim, em 1983: *Flagrados em delito contra a Noite: Manifesto Curau*. Ela nos relembra a ilustração de Goya, já por nós referida anteriormente, onde *o sono da razão produz monstros* que em sua maioria são representados pelo artista como aves negras de sombra voando por sobre quem dorme. O desenho do Curau, na capa do *Manifesto*, bem que poderia estar na ilustração, entre as outras aves-sombra que avançam, como na imagem adaptada ao lado. Colocar o Curau na imagem⁴⁰ (figura 36) não a altera em nada. O Curau vem da noite que temos dentro da gente. É isso que Goya transmite, e é por isso que o Curau se encaixa tão bem na ilustração. Mas o ingresso na noite interior, traz o medo. O medo do que se tem dentro. O medo daqueles que têm suas velhas razões para ter medo, e por isso, temiam o Curau. Porque temiam sua própria escuridão. Mas o Curau começou a furar os olhos dos adultos, inclusive o de Jacinto, o narrador. Jacinto, porém, não temia o Curau. Ele quem pregava as dádivas da escuridão. E o Curau veio, e cegou muitos, e se foi. Jacinto, agora cego, conta a história e espera à janela, o retorno da ave



⁴⁰ O trabalho gráfico é cortesia de Adilson Jardim.

sagrada. Numa outra noite, o vento vem e à medida que a noite avançar, aumentará sua força.

Ele espera.

E sabe que à medida que a noite avançar, o vento aumentará sua força, até que comece a arrancar janelas, ele derrubará os homens das redes, baterá na porta como aquele que quer entrar, à força, enquanto do outro lado se amontoam coisas, mesas, cadeiras, tudo, para resistir ao vento. E o vento também irá para a margem do rio e afundará os barcos amarrados na ponte e virará candeeiros e apagará velas, e não deixa nenhum refúgio de luz para onde se possa correr, sendo perseguidos, todos, já agora também por uma coisa sem nome que vem de dentro de cada um, e está fora também, e isto se desenfria, e está também no sono dos que dormem e tentam escapar, tentam fingindo que não sabem de nada, que nem estão vivos, e entra pelos seus ouvidos, os adormecidos, e mesmo no fundo do sono ninguém está salvo, pois o vento também fará com que sonhem que está virando tudo dentro deles, em suas cabeças, revolvendo, fora, os cabelos, e, pálidos, eles vão acordar querendo fugir aqui para fora, para a vida, mas é aqui, nela, que um verdadeiro inferno espera, que o vento agarra as mulheres e quer porque quer levantar as roupas delas e arrancar os meninos dos seus ventres mal eles põem a cabeça e espiam para fora. Os que tentarem nascer esta noite. Espiam a vida que se atira, se atira e para onde, se pergunta Jacinto na janela. Ele já viveu noites como esta. A vida poderá ser outra coisa, diz Jacinto. Mas só para aqueles que souberem esperar a manhã. Logo amanhece, pensa Jacinto. E espera.

O vento. Ele sempre traz vozes invisíveis à Viagem. Por um lado, o vento é agitação, instabilidade e violência volátil. O vento chega-nos pelo tato e traz ao olfato aromas distantes. Ele sussurra em sopros aos nossos ouvidos, mas é invisível aos nossos olhos. Nem traz-nos sabor à boca. O mensageiro vem com os ventos. E apesar do aspecto furioso e cego, ‘vento’ é também sinônimo de ‘sopro’, e assim, simboliza o espírito, em seu sentido de *influxo espiritual de origem celeste*⁴¹. O vento anuncia mudanças e transforma o ambiente, depois de o revirar. Aqui, em *Os jardins e a noite* o vento é sobretudo noturno. O que lhe confere um outro caráter. É à noite, que ele vem com violência e atinge inclusive os sonhadores como fúria que invade até mesmo os sonhos destes: *mesmo no fundo do sono ninguém está salvo*. Mas há esperança em Andara, e ela também vem anunciada na voz de Jacinto: *a vida poderá ser outra coisa. Mas só para aqueles que souberem esperar a manhã*. Depois da tormenta noturna, de enfrentar os monstros em nossos próprios medos,

⁴¹ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 13ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

e dar nome e face às nossas ansiedades inimaginadas, virá a calmaria da nova manhã, como um novo nascimento, pós-batismal.

Com o vento virão também as vozes mais antigas. Elas falarão em rajadas e contarão novas histórias, surreais como tudo em Andara. E novamente, leremos histórias dentro da história, nessa narrativa espiralar que faz da Viagem a Andara uma viagem polifônica e palimpsestica. São histórias que o Jacinto, agora cego, ouve vindas no vento. Uma delas, a de Sumiro, homem que vai perdendo seus membros em cada hora das facas. Sumiro tinha um segredo, ele vivia por dentro e tinha uns olhos baixos procurando no chão, mas não sabia o que procurava. O que procurava incessantemente, e buscava na terra, com os olhos sempre pro chão, ninguém sabia. E isso incomodava aos homens, que o pregaram numa árvore amaldiçoada por uma mulher para que não desse mais frutos. Nessa árvore infértil, Sumiro fora pregado. E começaram as horas da faca. Em cada uma delas, um dos membros de Sumiro era cortado à faca. Sendo o primeiro deles o sexo. Sumiro grita. *Ainda se ouve esse grito quando se passa no lugar à mesma hora. Dizem.* Depois, consecutivamente, os olhos, as mãos, ouvidos, pernas e a cabeça, *bola mágica*, que os homens jogavam de um lado pro outro. Mas Sumiro não se sentia humilhado com tudo isso.

Como não queriam ficar sem ele, se transformaram em homens-areia, secos, e beberam o sangue dele, se transformaram em homens-cachorros, ali, diante dos nossos olhos, tinham raiva, e roeram os ossos, e, na volta aos homens que eram outra vez, trabalharam, trabalharam, sem parar, organizados, exatos. E vimos que tinham feito com a pele de Sumiro uma tecida rede, e secaram-na sob um sol violento que surgiu no céu e se mostrou por entre as nuvens para os nossos olhos. As testemunhas.

Foi assim.

E uma roda girou. Lentamente.

Primeiro para a esquerda.

Depois para a direita.

Depois ficou indo uma vez para a esquerda outra vez para a direita, como uma dúvida. E a cada volta que ela não completava, víamos, nasciam as frutas na árvore.

Então dançamos. As testemunhas.

E cantávamos. Batíamos palmas e bebíamos bebida amarga, rodando em torno dele enfim inquieto, ou sereno, ou desesperado e sem saber por quê.

Nas primeiras histórias de Andara, percebemos a maldade banalizada. A forma como é narrada, sem emoção dolorosa, com opressores sem nome, personagens sem face, sem individualidade, faz com que o leitor não sinta dor nem pavor diante de eventos, de outro modo, no mínimo, chocantes. E principalmente, nem mesmo o mutilado perde a paz. São

imagens incomuns, próximas ao pesadelo, mas que não atormentam a ninguém e acontecem sem maiores dramas. No primeiro livro, *A asa e a serpente*, lemos o episódio do toque louco da corneta do morto Nazareno que fez a população de Santa Maria do Grão, alucinadamente, trepar uns sobre os outros e formar uma incrível máquina de matar rolando por sobre os mais fracos, velhos e crianças, que morreram aos montes. Agora, temos Sumiro mutilado, lentamente, em cada hora, na *hora das facas*. Prepara, Andara, o leitor, para não temer seus próprios pesadelos? Para não temer as imagens que surgirão quando não tiver a claridade dos olhos?

A arte, tanto quanto o imaginário que se liberte, não quer ser ética, e sim estética. Na ética, há ainda a noção de mal, de certo e errado, que se aplicada à arte, excluiria temas e vocabulários próprios aos padrões estabelecidos por determinada cultura. Mas a estética não quer ser boa, e sim bela. E o belo é univérsico, e pode ser visto e/ou representado em qualquer um de seus versos. Nhanderuvuçu é Anhang em cada nheê. Mas para isso, é preciso abrir os olhos, libertar-se dos padrões éticos necessários ao convívio social, para criar novos padrões, estéticos, para lidar com o Imaginário.

Affonso Romano de Sant'Anna publicou em 2004, uma série de seis artigos semanais sobre *A Cegueira e o Saber* no jornal *O Globo*. Em todos eles, o autor faz um apanhado de histórias, míticas, literárias e religiosas, sobre a relação comum entre a cegueira e a aquisição do conhecimento. No primeiro deles, publicado em 20 de novembro, fala de uma lenda mongol em que tendo sido atingidos por uma praga, os habitantes sadios fugiram deixando para trás os doentes entregues ao destino. Um deles, o herói, chamado Tarvaa, abandonando o corpo ainda com vida, vai ter com a morte antes do tempo. Esta lhe manda retornar, mas antes lhe confere um presente a escolher. Tarvaa escolhe a sabedoria de contar histórias. E retorna, descobrindo que seus olhos haviam sido arrancados pelos corvos, durante sua ausência. Assim, torna-se um cego contador de histórias. Alguém que vive em seu próprio mundo interior, e que consegue com isso, levar alegria e o saber às demais pessoas que não vê.

A vida no *fabuloso imaginário*, associada à *recusa das aparências*, será também encontrada e relatada por Sant'Anna noutras referências. Então, se Édipo fura os próprios olhos no final de sua tragédia, é, segundo Heidegger, para entender seu destino. Além disso, na mesma peça de Sófocles, Tirésias, o adivinho que revela a Édipo o que este não sabia, é cego, mas prevê o futuro e tem o conhecimento invisível que falta aos outros.

Assim, é comum aqui e ali encontrar o profeta, o sacerdote, o xamã ou o pajé, sempre cegos, que de dentro de sua cegueira enxergam melhor que a corte ou toda a tribo. Sant'Anna recorda-nos, ainda, que no antigo Islã, os artistas apressavam a cegueira fazendo exercícios como pintar sobre uma unha ou em grãos de arroz, ou ainda, fingiam-se de cegos, já que consideravam a visão uma característica dos sem talento. Talvez, por aí, se possa começar a entender a opção que faz o artista entre o mundo imaginário, para ele mais real que o real, e o que os demais denominam como realidade. É preciso depois de ver, desver para que o real se realize.

Furaram os óio do assum preto prá ele assim cantar melhor, denuncia Luiz Gonzaga o triste costume sertanejo, felizmente, cada vez mais deixado no passado. Há outras tantas referências, como a que talvez seja a primeira a vir à mente, já que se trata do romancista Nobel de Literatura, José Saramago⁴², cuja obra foi recentemente cinematografada. *O Ensaio sobre a Cegueira* é uma obra de fundo ético. Repentinamente a cegueira, como uma peste, se alastra sobre todos revelando os instintos mais torpes da sociedade que se torna um verdadeiro caos. No final do romance, entretanto, os sobreviventes voltam a enxergar, e na última página, com a pontuação (ou falta dela) típica de Saramago, temos o trecho que mais nos interessa: *Por que foi que cegamos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.* O paradoxo da cegueira só pode ser compreendido se levarmos em consideração uma certa visão interior, imaginária, como concessora de um conhecimento profundo, escondido no escuro sob as aparências do cotidiano. Algo íntimo. Descoberto pela natureza individual, que se introjeta em reclusão, mas que, paradoxalmente, tem caráter arquetípico, e por isso se transforma em conhecimento, e distingue o indivíduo como contador de histórias que alegra os demais, ou ainda, profeta que levanta os véus do desconhecido.

Outra referência literária, espetacular, também citada por Sant'Anna, é o conto de H. G. Wells, escrito em 1899, *Em terra de cego*. O conto foi selecionado por Ítalo Calvino para a coletânea de *Contos Fantásticos do Século XIX*. A história fala de uma Terra de Cegos, onde toda a população havia se tornado cega ao cabo de 14 gerações a partir de uma peste que se alastrou ao ponto de todos perderem a visão e ninguém recordar sequer a palavra visão, nem ter, portanto, noção da própria cegueira. Até que um dia um forasteiro aparece e

⁴² Falecido este ano, com pouca repercussão na mídia, por causa da Copa na África do Sul, que prestes a começar, logo monopolizou as notícias em todo o mundo.

tenta mostrar a cegueira dos cegos a estes sem sucesso. Nem com os dois olhos consegue este ser rei *em terra de cego*. Sua suposta visão, é anomalia ou loucura, e precisa ser curada. Todos se preparam para lhes arrancar os olhos, mas o forasteiro fugiu *e ficou bastante quieto por ali, sorrindo como se estivesse satisfeito simplesmente por ter fugido do vale dos cegos, no qual tinha pensado ser rei. O brilho do pôr-do-sol passou, a noite chegou, e ele ainda estava quieto, deitado, em paz e contente sob as estrelas frias e claras.*

A verdade é que seriam inúmeras as referências ao confronto cegueira versus visão. Todas elas levando ao pensamento paradoxal de que nem sempre cego é o que não vê. Com certeza, a cegueira traz uma nova visão de mundo, e faz desenvolver novos sentidos. Como o de escutar melhor e se guiar pelos sons mais mínimos. É assim que a cegueira do Curau traz novas histórias, umas mais curtas, outras mais longas, aos jardins noturnos de Andara neste ponto da Viagem. Entre as histórias, que vêm no vento, há a do eterno recém-nascido que vem trazer a alegria, mas que não cresce nem faz chegar a alegria que só ele sabe quando virá. A seguinte *é do fundo da cabeça, e vem no vento*, metaforizando a vida como uma ponte. *E já somos cada um por si nesta vida que alguns chamam a ponte. Outros, a água. Outros, um afundamento.* A ponte vai ficando velha e a madeira vai deixando a forma humana de ponte que lhe deram e há pessoas sobre a ponte. Elas temem cair, mas pulam sobre a ponte a fazendo tremer. Até que um deles cai, mas *não há nada para lamentar*. E há ainda histórias mais curtas, narradas em menos de meia página, como a dos jardins de Fabiano, para onde vai quem narra no vento dizendo que *quando se está com medo dos homens, é preciso ir à casa de um amigo*. Lá estão os animais. E à noite, Fabiano permite a matança de todos aqueles animais. *E ele me diz que quando teu medo voltar, podes voltar também. Eles renascerão.*

A história de *Os jardins e a noite* terminará com a sugestão de que o Curau pode não voltar e se isto acontecer Jacinto permanecerá na janela à espera da ave vermelha, e se tornará assim, um fantasma, *bu*.

Bu, diz o vento passando agora por Jacinto outra vez ainda um homem.

Pois bu será Jacinto só se o Curau não voltar.

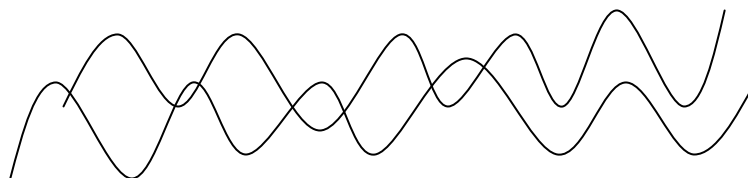
Por muitos anos ainda Jacinto vai ouvi-las da janela. As vozes.

E os dias passaram velozes por ele. E não passavam.

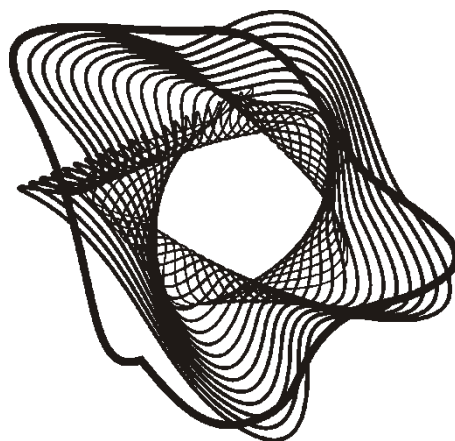
Se Jacinto virará um fantasma caso o Curau não retorne, é porque seguirá à janela, ouvindo vozes e contando as histórias mais loucas que o vento lhe traz. Sempre à espera do que, não acontecendo, o vertê-lo-á em fantasma. Inclusive, a forma gráfica ‘bu’, onomatopéia do susto infantil, voz do fantasma, traz à literatura uma brincadeira de oralidade incomum na escrita. E concede à leitura, um ar leve de riso e jogo, que passado o primeiro estranhamento, encanta por sua simplicidade e originalidade estilística e prosódica. E Andara, enquanto literatura fantasma? Uma literatura sem regras, que se desregra. *Labirantro*. Já que *há a maneira infinita de ler Andara*. No início de *Os jardins e a noite* o narrador revela que Andara é uma *dança para as intuições*. Fala de *jogos de deslocamentos, reuniões arbitrárias*, e mais ainda, de algo radical: *uma releitura do que ficou na memória, pela memória, que mais tarde encontrará novas combinações*.

Ou ainda mais: tendo arrancado todas as páginas de todos os livros, e isso seria luminoso se se desse num momento de revolta, o leitor, com a ajuda de um vento inesperado que primeiro espalhe e depois reorganize a viagem a Andara. Paro. A janela deve ficar sempre aberta para que novos ventos entrem e nunca uma ordem final se instale. Rígida.

A *Viagem a Andara* é a sedução de uma história que nada no fundo, *oculta, mas sempre presente*. E assim, faz *com que se passem por ela tantas histórias de outros homens quantas o ouvido captar*. E se anteriormente elaboramos uma imagem de linhas curvas que se tocam arbitrariamente, para representar as histórias visíveis de Andara. Agora é chegada a hora de mostrar como todas elas juntas, formam a narrativa mágica e fantasmagórica que é a Viagem, enquanto livro invisível que se escreve submersamente às palavras visíveis. Primeiro, repetiremos a imagem das curvas paralelas:



Para em seguida, juntá-las todas numa narrativa espiralada (Figura 37, página seguinte), que forma a imagem de um túnel, caminho simbólico da Viagem que nos guia a uma outra dimensão: Andara, o caminho que não se completa, constante movimento, em constante deslocamento:



Andara é, portanto e paradoxalmente, caos ordenado pelo fio invisível da Viagem que se escreve ocultamente e que faz interagir todas as histórias, que se tropeçam, mas são entrevistas no sonho que é a *Viagem a Andara* enquanto *Livro Invisível*. Porque, em Andara,

Nós temos estes olhos para tropeçar, e temos os sonhos para ver, entenda.

Para isso, é preciso chamar o Curau (figura 38), e pedir para que ele leve os homens para os seus jardins noturnos.



Entre as sombras e o não

Os livros de Andara.

O que eles estão tramando?

Textos independentes, e no entanto, interdependentes, unidos por um mesmo roteiro de viagem sem roteiro à deriva pela vida, às vezes passando pelos mesmos lugares ainda que sejam outros ou são os mesmos os personagens, personagem, coisa que, aliás, não existe e aqui está a noção de fantasma no lugar de personagem

Talvez irônico, tenho sonhado também uma literatura fantasma.

Neste quarto livro visível de Andara, *Terra da sombra e do não*, leremos sobre a arte de observar lagartos, um comedor de homens misterioso, os delírios de Francisco D. e uma criança que atravessa a floresta. A voz que falará nesse quarto livro visível de Andara fala para uma personagem ausente, de nome Jerus. A história tem início numa casa, fora dela há pedra e sobre as pedras, ora sob elas, estão os lagartos. Na casa vivem um menino e uma mulher. A criança caça os lagartos para a sopa. Num fim de tarde, viu no olho de um lagarto Francisco D e o mura se aproximarem. Eles vieram, estranhos, e ficaram. Seguiam rastros e sinais, na busca por um animal que devorava pessoas. Os sinais acabavam ali, e eles agora esperavam novos sinais para seguir em sua busca.

Afinal, o que queriam D e o mura ali?

E por que não iam embora?

D ensinava: A vida não é a vida. O lagarto não é o lagarto.

E houvera a lição inversa do mura: A vida é sempre a vida. O lagarto é.

Por que ainda ficavam?

Ouve, Jerus. Isto a voz te dirá para que possas entender que nada mudou nos homens que deixaste para trás.

Francisco D, tendo o mura ao seu lado, explicou à criança que estavam seguindo um animal, que o haviam seguido até ali. Seguido as marcas que o animal deixava. E as marcas haviam conduzido para lá. Agora estavam esperando que novas marcas surgissem, e por isso não partiam. Esperavam. E essa espera não teria um fim enquanto não tivessem uma nova direção para seguir: as marcas terminando nas pedras em frente à casa.

- O animal talvez não exista, disse o mura.

Mas foi interrompido por um olhar severo de D. Não digas isso, não digas nada, dizia esse olhar.

Francisco D se irritava.

Em termos de simbolismo⁴³, o lagarto pode ser considerado uma serpente menos medonha, e, portanto, mais familiar e próxima. Nos hieróglifos do antigo Egito, a sua imagem representa a benevolência. Na África negra, aparece como ornamento repetitivo, ora como herói civilizador, ora intercessor ou mensageiro dos deuses. Diz uma lenda cosmogônica dos Camarões que dois mensageiros haviam sido enviados por Deus aos homens, mas que apenas um deles, o que chegasse primeiro, diria a que vinha. O camaleão deveria anunciar *a ressurreição após a morte*, mas não obteve êxito, porque, tendo sido enganado pelo lagarto, chegou atrasado. O lagarto o mandou ir sem pressa, para que não abalasse o mundo; assim, tomou a dianteira e, chegando primeiro, anunciou aos homens *a morte sem retorno*.

Em uma lenda do rio Negro, segundo Rodolfo von Ihering, o tamaquaré, um lagarto típico da região amazônica, *figura como não temendo o fim do mundo, porque, pegando fogo na Terra, ele se salvaria, ou subindo nas árvores ou sumindo na terra ou pulando no rio; e depois, quando tudo ardesse, ele exclamaria: Chá mamu! (Eu morro!)*⁴⁴. O lagarto tamaquaré é um réptil lacertílio do gênero *Enyalius*, comumente encontrado sobre os troncos e galhos de árvores também chamadas de tamaquarés. É uma espécie de lagartixa verde, já que atinge o comprimento máximo de trinta centímetros. Tem manchas pardas e uma crista rudimentar no dorso. Alimenta-se pacientemente dos insetos que captura em sua postura imóvel à espreita. Quando acossado, pula na água com rapidez e agilidade. Os índios admiravam essa mistura de paciência e esperteza, por isso levavam no corpo, como amuletos, pedaços do tamaquaré seco, desejando apropriarem-se destas qualidades. Ainda hoje, existe no Pará a simpatia de amarrar um tamaquaré ao pé da cama do amado e dizer: "Tamaquaré, tamaquaré, faça com que fulano seja tão manso quanto você é".

O lagarto é respeitado pelas culturas panteístas como ser sábio. Exposto à luz, sua imobilidade ao sol, pode ser comparada ao êxtase meditativo. Não tem asas para voar ao céu, como os pássaros, mas recebe o céu, humilde, parado onde se encontra, contemplando-o à distância terrena. Uma percepção fenomenológica do lagarto encontra nele, sem dúvidas, as características de contemplação e mansidão. Deriva desta mesma visão do lagarto, a crença no poder 'amansador' do tamaquaré, ainda muito utilizado pelas mulheres de homens brabos, seguindo a simpatia a que nos referimos há pouco. As crenças

⁴³ CHEVALIER & GHEERBRANT.

⁴⁴ Segundo citação em <http://www.biomania.com.br/bio/conteudo.asp?cod=3252> acessado em maio de 2010.

têm fundo fenomenológico, por isso são conhecimentos ancestrais, intuídos pelos Nhanderús, que contemplam atentamente os fenômenos, para que o invisível se revele no visível, porque quis Nhanderuvuçu, que Nhanderú-Mbaecuaá revele através de Nhanderiquei, para os Nhanderús, o que está oculto; para que assim a tetãheê/tradição fortaleça-se. Será, essa, justamente, uma lição Nhanderú, para a criança que deixará de caçar os lagartos, passando a os contemplar.

*Na tarde ela perseguia os lagartos com D.
Levantava as pedras para achá-los. mas se eram
irremovíveis as pedras, Jerus.*

Não entenderemos, escuta a voz.

E D dizia a ela:

*- É preciso saber tocá-los para fora. Assim
também as coisas estão escondidas na vida. É preciso tocá-
las para fora para que se revelem.*

A benevolência, a paciência e o mistério que envolvem a fenomenologia do lagarto serão alvo de ensinamentos ao menino. Durante a estadia de D e do mura, a mulher lhes dará de comer, mas não os deixará entrar em casa. Lá fora, eles falarão ao menino sobre a arte de observar lagartos e aprender com eles. Estes ensinamentos serão sempre dialéticos. Já que, Francisco D fala, o mura, quando presente, dirá o contrário. Porque o mura nem sempre estará presente. Ele desaparece floresta adentro, sumindo e tornando à companhia de D.

Um dia apanhou um dos lagartos.

Isto é assim. A lição.

*Um dia Francisco D apanhou um lagarto. Prendeu
sua cabeça. Fez o lagarto olhar numa única direção. Numa
única direção? Qual? Não saberemos se não somos o
lagarto, Jerus, e isto já é a lição.*

*O lagarto não podia se mover. O lagarto não se
movia. Única direção.*

Qual? Não somos o lagarto.

*E então D chamou-a, O que estás vendo agora nos
olhos dele? Perguntou em plena lição.*

Mantinha o lagarto preso.

*E a criança não saberia responder por mais que D
mantivesse o lagarto imóvel toda a vida. Não.*

*Mas ali, interrogada, ficou olhando dentro dos
olhos do lagarto e aquilo foi fazendo ela ter sono, naquele
lagarto, nos seus olhos parados, havia coisas que ela como
que via e não podia ver.*

A lição durava.

Olha mais, dizia D.

Ela olhava até os seus olhos doerem.

Entenderás, dizia D. Lagarto algum é lagarto.

As lições se prolongarão enquanto outra pista não vem para que Francisco D continue sua busca. O menino se transformará e não mais desejará matar os lagartos para se alimentar deles. Ficará imóvel, observando-os, lembrando as lições. Até que chega o dia da lição do mura, de quem os lagartos não fugiam. Isso a criança observou de imediato, já que eles fugiam de D. O índio os pegava com facilidade. Um dia, o mura saiu da mata negra, cujas árvores arroteavam a casa. *O cerco de uma Andara ainda mais negra.*

Então ela e o mura sentaram-se e um lagarto veio vindo, ficou perto deles, olhando-os. Olhava os dois. Vinha mais próximo. Isso de lagartos.

E na tarde que ia terminando vinha um frio. Nas coisas de Andara ficava todo esse frio. E há o silêncio. Nada mais se move agora.

Frio e silêncio, e isso adverte que Andara continua ali ao redor deles.

É então que o mura agarra o lagarto que está perto dele e o parte no meio.

Assim um tanto cruel ou não, o mura, e as coisas que não entenderemos se ainda não somos lagartos outra vez.

O mura mostra o lagarto partido. O lagarto agora é dois. E os dois estão vivos diante dele. Mexem-se, na tarde que está terminando e penetrando na noite que vem sobre Andara. E um dos lagartos ainda olha para ela, um meio lagarto. O mura pegava o lagarto assim dividido. Mostrava. E dizia: Há um só. Tens a ilusão de ver dois. Há um só.

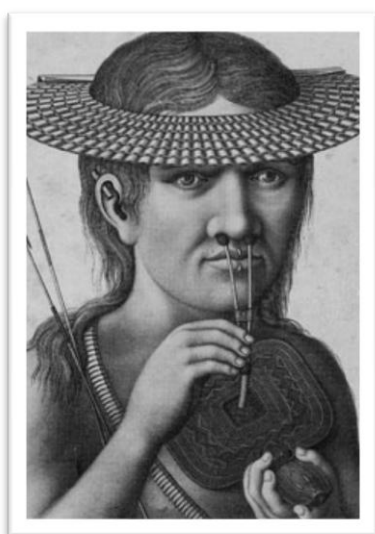
Entenderás, disse. E levantou-se.

Está deixando-a ali, só, e a tarde acaba.

Afasta-se.

E se volta-se ainda é para dizer, O lagarto é sempre o lagarto.

A lição do mura é a lição inversa então.



O mura, ora como sombra atrás de Francisco D, ora desaparecido pela floresta, atualiza em nosso imaginário um dos povos indígenas que mais resistiram à colonização. Os índios Mura (figura 39) tinham seu habitat na região do baixo Purus. Viviam percorrendo com suas canoas, que lhes serviam de habitação no período de inverno, o emaranhado de canais que desembocam ao longo do rio Solimões e do Madeira. Eram verdadeiros ciganos aquáticos. Tinham profundo ódio a tudo o que comprometesse sua liberdade.

Por isso, faziam emboscadas impedindo a comunicação, a colonização e o comércio. Foi assim que, logo, a opinião colonial tornou-se unânime quanto à sua destruição total.

Francisco X. Ribeiro Sampaio, que colecionava documentos para reforçar o consenso sobre a necessidade de aniquilar todos os Mura, chegou à conclusão de que se devia destruir esta nação, que

*por sua natureza conserva cruel e irreconciliável inimizade com todas as demais nações (...), que professa por instinto de pirataria, grassando por todos os lugares de público trânsito em que deve haver maior segurança (...), que nas suas guerras e assaltos usa a mais bárbara tirania, não perdoando mesmo aos mortos, em que cometem inenarráveis crueldades, esfolando e rompendo cadáveres (...).*⁴⁵

Perseguidos, os Mura não desistiam da luta, embora fossem massacrados. Sua destruição foi resultado de um longo genocídio, que se tornou tema de uma epopéia pouco conhecida. *Muhraida: Conversão e Reconciliação do Gentio Muhra* foi escrita em 1785 por Henrique João Wilkens, que acompanhou o massacre de 40 mil índios muhura, culminando com a rendição dos índios sobreviventes. Dentro de pouco tempo, os Mura foram batizados pelo frei José de Santa Teresa Neves, na localidade de Nogueira, e um comandante de nome Mantel teve a ‘honra’ de ser padrinho de todos⁴⁶. Essa epopéia é, além disso, nada menos que o primeiro texto literário escrito na Amazônia em língua portuguesa. A louvação do massacre pela pacificação das terras conquistadas foi publicada quase trinta anos depois de sua escritura, pela Imprensa Régia, em Lisboa, no ano de 1819. Wilkens, engenheiro militar integrante da missão portuguesa, membro da Quarta Comissão de Fronteira, esteve no rio Japurá para fazer levantamentos cartográficos e, na boca do igarapé Jauí. Ao escrever seu *Triunfo da Fé* ou *Muhraida*, em oitava camoniana, aproxima-o dos outros épicos do Arcadismo brasileiro, como o *Uruguay* (1754) de José Basílio da Gama, e o *Caramuru* (1781), do Frei Francisco José da Santa Rita Durão.

João Wilkens abre a poesia e afirma que a conquista não suporta esse direito de ser marcada pela resistência dos índios. Na A Muhraida, a poesia começa a retirar-se do meio da História para entrar na sua futura era de transparência e de neutralidade aparente. Contudo, João Wilkens não é neutro, pois somente a transparência assume já aquela forma singular, tensa, que vai envolver os próximos poetas amazônicos. Temos, então, um mundo poético sem pudor, onde a conquista é uma necessidade que os portugueses exercem com competência e efeitos. E para que a glorificação cresça como ramagens naturais numa catedral de palavras artificiosas, a epopéia se colore de alegre saúde numa verdadeira batalha literária. (Um poeta do genocídio, Márcio Souza)

Há algumas outras fontes não literárias sobre os mura. Uma delas, a que transcreveremos aqui como relato histórico, vem do padre jesuíta João Daniel. Ele viveu na Amazônia entre os anos de 1741 e 1754. Escreveu seu *Thesouro Descoberto no Rio Amazonas* entre os anos de 1757 e 1776, nos cárceres do Forte de Almeida, em Portugal, depois de ter sido

⁴⁵ KROEMER, Gunter. *Cuxiurá: o Purus dos indígenas*. São Paulo, Loyola. 1985.

⁴⁶ Conforme artigo de Márcio Souza na web, em que analisa a Epopéia, acessado em maio de 2009 <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=2550#texto>

expulso da Amazônia pelo Marquês de Pombal. Seu *Thesouro* foi publicado por volta de 1820 pela Impressão Régia do Rio de Janeiro e registra dados interessantes sobre esse povo indígena:

A nação Mura também tem muita especialidade entre as mais. É gente sem assento, nem persistência, e sempre anda a corso, ora aqui, ora ali; e tem muita parte do Rio Madeira até o rio Puruz por habitação. Nem tem povoações algumas com formalidades, mas como gente de campanha, sempre anda de levante, e ordinariamente em guerras, já com as mais nações, e já com os brancos, aos quaes querem a matar ou tem ódio mortal. E não só assaltam as mais nações, mas ainda nas mesmas missões tem dado vários assaltos, e morto a muitos índios mansos, de que se não puderam livrar, por serem repentinas e inesperadas as suas investidas; e para as evitarem lhes é necessário fazerem cercas de pao a pique, e estar sempre alerta; e tem esta contínua guerra, não porque coma gente ou carne humana, mas por ódio estranhável aos brancos, a que estes mesmos deram muita causa. (Daniel, [1757-76] 1860, p. 166).

Continuando o relato, João Daniel narra um episódio em que um padre enganou certos muras, fazendo-os escravos, e justifica assim, com o exemplo, a ‘muita causa’ dada pelos jesuítas para que os mura tenham alimentado tal ódio estranhável aos brancos. Oficialmente, o rei de Portugal, D. João VI, não aprovou a guerra contra a nação mura solicitada pelo governador João de Souza Castelo Branco, junto com o ouvidor-geral da Capitania do Grão-Pará, Salvador de Souza Rabelo, o padre provincial da Companhia de Jesus e outros membros da Junta das Missões em documento jurídico, ao qual, o rei não considerou, respondendo que *lhe pareceo dezervoz que Não está em termoz de se Reputarem com justaz, e necessárias estaz guerraz* (CEDEAM, 1986, p. 163).

A recusa do rei D. João VI em autorizar a guerra contra os Mura não foi suficiente para os preservar. Eles foram atacados inúmeras vezes tanto por tropas coloniais como por outras particulares, que conquistaram a região nos anos seguintes. Além disso, a sucessão de epidemias (sarampo, varíola e infecções gastrintestinais), que dizimou várias tribos habitantes do rio Madeira a partir de 1749, deve ter afetado também os Mura da região.

Outro episódio que colaborou para a diminuição brusca da população mura na Amazônia foi sua participação na Revolta da Cabanagem (1836-1840). Os mura lutaram ao lado dos negros, mestiços e brancos revoltosos. Esta revolta aterrorizou os setores dominantes da Amazônia, que massacraram os revoltosos, causando cerca de 30.000 mortos, o que equivalia a 1/5 da população total da Província do Amazonas⁴⁷. O fato deu início a um novo período de represália que contribuiu ao declínio demográfico também dos mura. Assim, no final do século 18, os aldeamentos indígenas Mura estavam distribuídos em: a) *Imapiri*: 200 pessoas, entre Mura e Chumana; b) *Mamiá*: 250 Mura; c) *Manacapuru*: 523

⁴⁷ Hemming, 1987, p. 237.

Mura; d) *Guautazes*: 1.442 pessoas, entre Mura e Iruri; e) *Airão*: 60 Mura; f) *Piraquequara (Japurá)*: 300 Mura⁴⁸.

É claro que, pela narrativa mágica de Vicente Cecim, o leitor não tem acesso a essa história dos Muhra. Nem a nenhuma tentativa de reconstrução da mesma sob uma nova ótica. Foi preciso pesquisar para poder entender o que está por trás do nome da personagem. O *mura* de Andara revive a figura do índio livre, misterioso e envolto em seu silêncio enigmático. Ele serve como pista para se redescobrir o passado de sangue vermelho sobre a mata verde. Seu mistério faz o leitor curioso percorrer, pelos sinais da ficção (neste caso, um nome indígena para uma personagem índia⁴⁹), uma trilha longínqua que o remeterá a uma das nações que mais lutou para preservar sua liberdade nas águas da floresta.

Mas, para o entendimento das palavras do mura, quando este as pronuncia, para o menino, em ensinamentos, será preciso que recordemos o *Manifesto Curau*, e desta vez, tragamo-lhes a voz. Porque no manifesto está também, ou novamente, o mura, não como substantivo próprio, mas como adjetivo a um filósofo pré-socrático. O manifesto fala de um Heráclito-mura. Trazendo-nos o passado grego ao presente amazônico. Aproximação enigmática das vozes de Andara.

Heráclito de Êfeso, cidade da Jônia, era conhecido como *o obscuro*. Heráclito, nascido por volta de 540 a.C., foi o precursor da dialética. Da obra que lhe é atribuída, restam apenas alguns fragmentos: o livro *Peri physeos (Da natureza)*. Sua filosofia da dualidade e do devir encontra-se citada por Aristóteles, Platão e Sexto Empírico. Uma de suas frases tornou-se metáfora popular: *Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos*. Não se banha duas vezes num mesmo rio, porque o rio é fluir constante, assim como nós no tempo que corre com as nossas vidas. Sendo devir, logo, não podemos capturar o que somos, de modo que *somos*, ao mesmo tempo em que, *não somos*. O que interessa mais na frase de Heráclito é a conjunção aditiva que transforma o paradoxo numa unidade complementar, revelando assim, *essa herança libertária de um filósofo jônico alógico*, como diz Cecim no seguinte trecho do *Manifesto*, em que faz falar um Heráclito-mura:

⁴⁸ *Notícia da Voluntária Redução de Paz e Amizade da Feroz Nação do Gentio Mura* (UFA/CEDEAM)

⁴⁹ A palavra 'personagem' é uma das poucas e raras que devem permanecer no feminino mesmo em se tratando de adjunto masculino. O contrário sendo comum, sequer nos soa estranho. Por isso, escolhemos por manter a norma vernácula impreterivelmente nestes casos, para que o estranhamento nos sirva de reflexão sobre as armadilhas do gênero na língua portuguesa.

Nessa geografia, não só os rios, mas também as ideias, os desejos, os projetos de vir a ser, tramam labirintos.

Nada a conter. Não nos peçam a coerência e o linear.

A região é barroca. Barroca, aberta e canibal: um dia caberá fazer esta, a última afirmação, com mais propriedade.

Se, como no zen – citação de canibalismo cultural, desde já – me dizem que “o corvo da História é negro”, me cabe amazonicamente libertar-me na posição de um outro corvo, mesmo que isso seja aparentemente uma loucura, o absurdo, e dizer: “o corvo não é negro.”

Aí começam as chances do meu corvo não ser negro. O corvo da História, o meu corvo de ser.

Minha revolução se faz de inversões que me libertam do dado, do imposto, do plausível. Não sou, não quero ser plausível, grita essa região que também já viu, mas esqueceu, foi forçada a esquecer.

Fincado no coração de suas dialéticas racionalistas, o Ocidente, que preferiu eleger para sua tradição a Grécia pós-pré-socráticos, a Grécia lógica, ignora esse jogo.

“Estamos na ilusão”, também diria um Heráclito mura.

E essa herança libertária de um filósofo jônico alógico – é preciso ser, diz a região – recusada pelo medo ocidental, nos serve, porque com ela, também, aprendemos a negar a realidade da fatalidade histórica de subnutridos que o Ocidente e sua dominação nos impõem.

De um lado, o Ocidente aristotélico, ou melhor, pós-pré-socrático; e sua lógica da coerência e linearidade. Do outro lado, Andara, contra a dialética racionalista. Fazendo (re)surgir a dialética da união dos opostos, tão comum à filosofia zen, onde o absurdo se despe de sua aparente loucura para revelar o jogo do imaginário, e o caráter positivo da ilusão: *A minha história amazônica só terá realidade quando o meu imaginário amazônico se apossar dela.*

Nesse imaginário, é esta região na verdade quem fala, e, através dela, falaremos todos nós.

Bastará deixar que ele nos diga algo. E escutar. Com muita humildade. Muita radical exasperação também. E sonhando bastante os nossos sonhos, a todo instante. E deixando que esses sonhos, os individuais, se misturem com os sonhos da região. Porque, no fundo, só uma coisa sonha e nos sonha: a vida.

É preciso dar-se, deliberadamente, a ela.

E é preciso insistir:

Nossa História só terá realidade quando o nosso imaginário a refizer, a nosso favor.

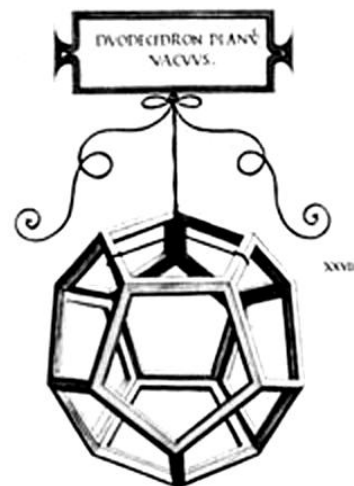
A palavra *ilusão*, do latim *illudere*, deriva de *ludere*, que significa *brincar*. Então, a ilusão é a negação do lúdico. Remetemo-nos agora ao dizer de Angelus Silesius (místico regenerado por Andara) que aparece numa das capas de *Silencioso como o Paraíso*, já que o livro tem dupla capa podendo ser iniciado por qualquer um de seus lados: *A criatura é o seu gosto de brincar*. Andara é brincadeira em forma de escritura. É sonho individual, misturado aos sonhos da região amazônica, do Brasil verde, nativo, ancestral. De vozes oprimidas, e esquecidas que agora vêm no vento, e falam paradoxos. Repovoando *deliberadamente* o imaginário de quem se entrega com humildade ao incompreensível, ao absurdo obscuro. No imaginário, como na brincadeira, são os nossos sonhos quem nos guiam. Por isso, a arte tem sempre esse olho cego no/do onírico. Porque *nós temos estes olhos para tropeçar, e temos os sonhos para ver, entenda*.

Uma outra frase heraclitiana nos traz a Andara. *Os homens são deuses mortais e os deuses, homens imortais; viver é-lhes morte e morrer é-lhes vida*. A frase diz de outro modo a premissa da *Viagem a Andara*: *Nós somos homens invisíveis./ Depois de nascidos, visíveis./ Entre o início invisível e o invisível final, nós somos os homens visíveis*. Neste quarto livro visível de Andara, entretanto, não aparece a indicação à filosofia de Heráclito. Ela nos foi dada como pista no texto do *Manifesto*, que nem é ficção. Mas é que Andara nos faz mesmo essa pergunta: o que é literatura? e faz outras mais: o que é vida? o que é sonho? até onde vai a ficção que se escreve nesse diálogo constante que a obra tem com o leitor e com a vida?

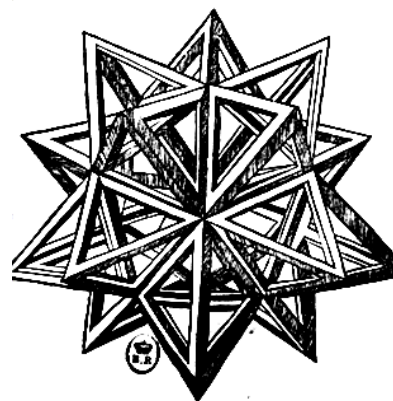
Podemos perceber, em diversos níveis, a ‘abertura’ da obra da *Viagem a Andara*. Em oposição às *mensagens referenciais*, são as *mensagens estéticas* as que prevalecem em Andara. As *formas do conteúdo*, para continuar com a teoria de Umberto Eco. A teoria de Eco circula a indeterminação das poéticas contemporâneas, tanto em literatura, como nas artes plásticas e na música. Ele já seguia o caminho que agora seguimos. Ao meio fio das teorias da relatividade, da física quântica, da fenomenologia e do desconstrutivismo. Vivemos a era da pluralidade de sentidos do mundo, global e multifacetado. A obra aberta será aquela que se lançará na busca por uma linguagem estética capaz de promover no intérprete e também no artista, esse sentimento de descentralização e diversidade. Ela convida o intérprete a construir consigo seu sentido a partir, é claro, das inferências criadas pelo artista. A obra é aberta, mas segue íntegra em si mesma na sua unidade de pluralidade.

Os desenhos de Leonardo da Vinci para a *Divina Proportione*, de Luca Pacioli, escrita em 1509, tratava das proporções artísticas através da geometria matemática. O número de ouro ou a proporção divina é um número crescente que ganhou status de ‘mágico’ e foi utilizado por pesquisadores, artistas e escritores no Renascimento. Este número de ouro está envolvido em crescimentos biológicos à semelhança dos fractais hoje mais detalhadamente observados. Os desenhos de da Vinci parecem ilustrar o próprio desenvolver da abertura da obra de arte, e nos servem à ilustração de uma metáfora perfeita para a representação visual da ‘obra de arte’ enquanto ‘obra aberta’.

Dentre as tantas imagens, escolhemos este *dodecahedron* (figura 40): uma esfera *aberta* composta por doze pentágonos de medidas iguais. A metáfora repousa sobre as entradas. Elas são plurais e todas apresentam uma mesma medida, ou seja, não existe uma interpretação mais correta, um caminho melhor ou ideal: à obra aberta importa entrar, acessar, e desvendar; a unidade será encontrada na pluralidade, na união das possíveis leituras.

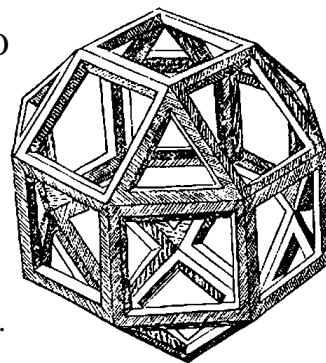


Se quisermos aprofundar ainda mais essa ideia, a da obra de arte em processo de abertura sendo comparada às ilustrações matemáticas formadas a partir do fascínio pela proporção divina, escolhemos ainda nos deter um pouco mais sobre os desenhos de Leonardo. E assim chegamos a outro deles, este *icosidodecahedron estrelado* (figura 41) ainda é formado por figuras de uma mesma geometria, desta vez triângulos. A obra é *aberta*, mas suas *entradas* como que avançam centrifugamente na direção do intérprete, leitor, apreciador. Ainda representando a pluralidade na unidade perfeita.

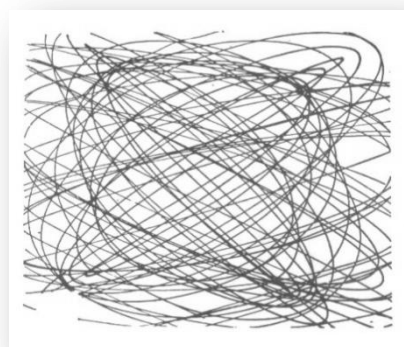


Mas, querendo fugir à lógica aristotélica, para aceitar as diferenças e individualidades, que emergirão a partir da modernização do mundo, não estaríamos utilizando, portanto, uma imagem demasiado previsível de formas tão perfeitas e iguais? Porque apesar da proporção dourada ser considerada uma *constante real algébrica irracional*, sua progressão nas duas figuras anteriores é bastante ‘racional’.

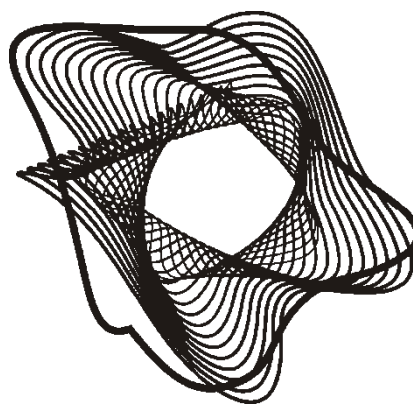
Mas há outra, destas ainda, que talvez nos sirva melhor. Porque ela não é composta de uma única forma geométrica repetida. O *rhombicuboctahedron* (figura 42) é composto por triângulos e quadrados, e tem um nome ainda mais complexo que os de seus antecessores aqui. Mas se dissermos que ainda assim, são apenas três *formas* de se *entrar* na obra de arte; então teremos que fugir da matemática, e buscar linhas mais loucas.



Como no *estudo para um planeta desnortado* do surrealista Max Ernst (figura 43). Agora sim, a imagem satisfaz-nos, através da libertação da linha compassada, à linha livre. O percurso, entretanto, não foi percorrido à toa, já que conduziu nossa imaginação através do que seriam as linhas-paredes da obra aberta. Das linhas grossas, corretas e proporcionais, às linhas finas e aleatórias chegamos a uma imagem que se aproxima da que inicialmente imaginamos para representar a narrativa espiralada de Andara.



Assim, sob o ponto de vista semiótico, Andara, enquanto obra aberta, contraria os hábitos de interpretação, tornando necessária a descoberta ativa de novos significados possíveis, para se desvendar essas mensagens de fruir estético. Conectando, em relação de igualdade, o código compartilhado, a estrutura da obra e a intenção do intérprete.



Agora, para retornarmos à floresta, onde estão o menino, a mulher, Francisco D e o mura, precisamos deixar de lado a estrutura *imprevisível* da narrativa de Andara, que já se inicia sendo mesmo é *invisível*. Cabe-nos então analisar um aspecto específico que contribui para essa abertura em Andara. São as personagens. Comentamos ligeiramente, ao longo da análise dos livros anteriores, que elas aparecem nas histórias como personagens oníricas. Vêm sem explicação prévia, nem descrição. Nada se sabe do caráter delas, nem de seu passado. Não há necessidade de as construir enquanto sujeitos. Por isso, podemos dizer que são personagens fantasmas, sombras nas histórias. Elas aparecem e desaparecem sem que possamos desenhá-las o retrato, ou o histórico, seja este físico ou moral. Algumas são puro

nome e nenhuma ação. Como Jerus, o ouvinte desta *Terra da sombra e do não*. É com ele que o narrador fala, e pra ele que conta essa história de Andara. Mas dele, nada sabemos, além do nome.

Quando o nome é tudo o que temos de uma personagem, ele se reveste de um paradoxo: é ao mesmo tempo nada, e tudo. Nada, porque esta falta de informações adicionais que a caracterizem é seguida da consequente redução de sua presença na narrativa. E tudo, porque seu nome passa a ter o poder da palavra única. Sobre ele, Jerus, em sua única palavra, recai toda a nossa possível interpretação. Se não há mais o que saber a seu respeito, então tudo o que se deve saber está aí, potencializado em seu nome. E o que nos quer dizer Jerus, o que não fala, mas nos faz ouvir a história que lhe é contada? Não seremos nós então o próprio Jerus? Podemos ler em Jerus o início de Jerus/além. A palavra tem origem incerta, e vem do hebraico, Yerushalayim. Dentre as suas várias interpretações linguísticas, há a combinação de ‘yerusha’ que significa *legado*, com ‘shalom’, significando *paz*, ou ainda ‘shlomo’, para *Salomão*, e ‘shalem’ para *completo*. Jerusalém portanto, pode ser *legado de paz*, *legado de Salomão* ou *legado completo*. Aqui, todavia, temos apenas Jerus. De modo que esse legado aqui, fica mesmo é incompleto. E paz é exatamente o que não se tem quando se percorre o caminho do imaginário, e se fecha os olhos para dentro, onde estão os monstros adormecidos pela razão. E que, quando despertam em Andara, criam suas insanidades de sangue. As vozes de Andara falam ao que nos foi deixado, ao legado que nos chegou, ao que fez sermos o que somos hoje.

Podemos ainda fazer uma outra analogia ao nome Jerus. É inevitável a aproximação da palavra ao ícone cristão, Jesus. As duas palavras diferem apenas numa letra, trocando um som sibilante por uma vibrante. Como som de letras isoladas, o ‘s’ é assvio agudo, já o ‘r’ é rajada de vento. Já no interior das palavras Jesus/Jerus há a troca do repouso do sopro, pela atividade da vibração. Esse movimento que a língua faz, de naturalmente estirada, na saída da boca, para o sibilo; à parede que forma, ao apontar para o céu da boca, e receber a rajada do ar que a fará vibrar, indica a mudança que a palavra *Jesus* sofreu em Andara. Não seria a mesma atitude a do morto que se ergue, e vai ao meio da praça em Santa Maria do Grão, e, parado, sente o vento trazer as mudanças, no primeiro livro visível de Andara, em *A asa e a serpente*? E não se chamava o morto, sargento Nazareno?

O mais curioso dessas aproximações possíveis, dentro da possibilidade de abertura que Andara nos permite, é que o algoz católico da Amazônia colonial permanece na obra. Ele

vem como morto que em vida era terrível, e retorna para falar em enigmas. Abre a história. O Nazareno morto. Para um morto voltar à vida, ainda que como morto, é porque algo ficou pendente. o que quer que seja é imprescindível, e o faz reaparecer. Para dar continuidade à nossa leitura colonial, neste capítulo de história indígena, a partir da nação dos Muhra massacrados, seguiremos uma certa leitura católica dos símbolos textuais, como ponte dialética entre a ancestralidade dos homens pré-americanos, e as missões cristãs da nova América, enquanto continente a ser conquistado.

Então, do morto Nazareno também pouco se sabe. Mas ele recebe um adjetivo, era cruel. Foi cruel. O Nazareno cruel regressa à praça pra falar seus enigmas. Ele não lhes fura os olhos, como fará mais drasticamente o Curau. Mas lhes incomoda e amedronta com seus dizeres enigmáticos que abrem caminho às loucuras do imaginário. No primeiro livro, *A asa e a serpente*, ele trouxe a desordem, com seu toque de corneta caótico. E bagunçou tudo, pra depois, no segundo livro, *Os animais da terra*, refletirmos sobre nossa própria escravidão. Homens adormecidos numa plantação de urtigas. Urtigas, num dicionário de sonhos⁵⁰, significa traição, crueldade e luxúria. Homens que coçam as feridas de sua perversão. Mas é perto, muito perto deles que a natureza fecunda a si mesma nas asas de uma mulher-pássaro, fazendo nascer um deus vermelho. E no terceiro livro, *Os jardins e a noite*, o Curau vem fatídico cegar a todos, não dando mais para negar a realidade interior. Agora, neste quarto livro, *Terra da sombra e do não*, a lição começa a vir mais diretamente, mesmo que ainda através de uma filosofia dialética obscura à mentalidade ocidental. Somos todos o *legado* que a escuta, através da pessoa de Jerus, para o cristo gnóstico (Jesus) no interior do coração de cada um.

Além de Jerus, há as personagens que já conhecemos, Francisco D, o mura, a mulher e a criança, e outros, que vivem suas ações num espaço paralelo. A geografia agora está completa. Há a floresta, Andara, por onde some o mura, e por onde segue os sinais, o Francisco D. Há a casa da mulher e da criança, em Andara, arrodeada pela floresta. E há a vida urbana, em Santa Maria do Grão. Para onde a narrativa se desloca quando não está centrada na busca de Francisco D. Essa história paralela se passa na casa das mulheres, um bordel dirigido por Aão, que está sempre a falar sozinho, ou com uma mulher de nome Faustina. O bordel, sendo o espaço da luxúria, remonta-nos ao simbolismo das urtigas, no segundo livro. E nos faz pensar no caráter barroco da obra de Cecim, que é aclamado no

⁵⁰ SALAS, p. 476.

Manifesto como sendo característica, sobretudo, da região amazônica: essa dicotomia, visível/invisível, serpente/asa, queda/vôo, morte/vida, terra/céu, real/imaginário, matéria/espírito, vigília/sono, cidade/floresta, Santa-Maria-do-Grão/Andara, é interminável... Esse *barroquismo* é cultural na Amazônia, que é *barroca, aberta e canibal*, segundo o *Manifesto Curau*, já citado acima, mas retomado agora: *A região é barroca. Barroca, aberta e canibal: um dia caberá fazer esta, a última afirmação, com mais propriedade*. Deixando, como o autor, o aspecto antropofágico da Amazônia, para ser tratado mais adiante, pensemos um pouco mais nos modos de sua *abertura*, os quais a caracterizam como *barroca*, nos termos de que tratamos aqui, claro.

A Amazônia experimentou todos os métodos de exploração moderna: agricultura capitalista de pequenos proprietários a partir de 1760 com o Marquês de Pombal, economia extrativista exportadora em 1890 na fase da borracha, estrutura industrial eletroeletrônica em 1970 com a Zona Franca de Manaus (que ainda hoje é responsável direta ou indiretamente por 80% da economia do estado do Amazonas, cujo regime fiscal tem vigência ainda até 2023!), e o setor de exportações no Pará, cuja *Companhia Vale do Rio Doce*, sozinha, está por trás de 85% das exportações do estado. A Amazônia é um cadinho cultural de dicotomias díspares. De um lado, as comunidades ribeirinhas, com a miscigenação de índios, brancos e negros, que geraram a distinção racial da formação do povo brasileiro. E do outro, os exploradores, agora exportadores. Sobre esta distinção racial, que forma nosso povo, ela é tão conhecida, como hoje criticada, pelos estudos pós-colonialistas, que questionam a raiz da questão no conceito mesmo de *raça*. Mas o que estudamos a vida toda, foi que da mistura do *negro* com o *branco*, resultou o *mulato*; do *negro* com o *índio*, o *cafuso*; e do *branco* com o *índio*, o *mameluco*.

Nada é tão simples assim, e a complexidade da questão pode ser tratada em dois níveis perpendiculares. Uma aproximação horizontal na questão nos levaria a considerar a complexidade de cada dita 'raça'. O que é o *índio*? O que é o *branco*? E o que é o *negro*? Somente a população indígena da Amazônia é dividida em 6 troncos linguísticos: Tupi, Karib, Tukano, Jê, Pano e Aruaque. Se pensarmos horizontalmente sobre cada uma destas 'raças', veremos que, na verdade, tratam-se de inúmeras culturas diferentes, unidas mais por regionalização que por algum tipo de princípio biológico racial, hoje, desacreditado por completo. O branco seria, portanto, o europeu colonizador, português, espanhol, holandês e francês, prioritariamente. E os negros, os africanos. A distinção, percebemos, é mais geográfica e continental, que outra coisa. E, assim sendo, reúne em uma palavra culturas

autônomas e distintas, não apenas linguisticamente. Muitas vezes, inclusive, desconhecidas entre si. Por isso, a desconstrução do conceito de raça resulta desse exame horizontal de sua complexidade camuflada na ‘cor da aparência’.

O aprofundamento vertical da formação *racial* do povo brasileiro, entretanto, nos levará noutra direção. Além dessa classificação, já superficial, há outros povos que não se encaixam aí. Árabes, Chineses, Japoneses, Russos também contribuíram com a miscigenação do povo brasileiro, inclusive na Amazônia. Assim, horizontalmente, a tríade racial clássica, perde seu valor ao englobar tantas diferenças internas. E, verticalmente, ao percebermos que ela é insuficiente, porque excludente.

Finalmente, a Amazônia é mais que *apurinãs* e *paumaris*, ribeirinhos e indígenas. É um conjunto de paradoxos entre riqueza e pobreza, modernidade e arcaísmo. E sem dúvida alguma, a formação da região amazônica é fundamental para se entender a diversidade do Brasil e se encontrar nossa autenticidade. Um outro trecho do *Manifesto* serve-nos como discurso poético da verdadeira *reinvenção cultural* que isso implica, menos que urge:

Mas onde está esse subsolo real, o autêntico chão que servirá de base a essa independência histórica e estética, assim exigida com ênfase?

Enquanto ignoramos isso, esse solo fértil, nem ênfase nem Cultura nos levarão um passo adiante.

E é inevitável que, para saber, será preciso um sacrifício cultural: o sacrifício dessa cultura a que nos habituaram e nos habituamos, será preciso romper tabus, negar-se a velhos cultos.

Quantos de nós se dispõem a tanto?

Há tribos na Amazônia que afirmam:

- A vida é pura ilusão, só os sonhos têm realidade. Não.

Não se trata de mais uma alienação, mera crença.

Antes, é preciso ver nisso a presença de uma consciência que já viu.

E viu o quê?

É simples: ao tomar o real expresso como o Real, o homem se amesquinha e trai seu projeto de ser inerente; ao suspeitar desse real manifesto em torno de nós, todas as possibilidades de modificá-lo se escancaram. Esse real à nossa volta é, na Amazônia, socialmente, a transplantação da realidade forjada pela cultura do dominador, herança a que nos forcem.

Alguém já disse: “Do fundo de uma prisão, um homem pode fechar os olhos e destruir o mundo”.

É disso, enfim, que se trata. Desse poder. E nós o temos, mas ele dorme entorpecido o nosso sonho de região sem voz, sem identidade, sem alma – porque fomos desalmados pelo invasor.

Ante a constatação inevitável da nossa carência material em resistir a esse colonizador com armas idênticas às dele, porque somos, irmãos, muito pobres, e ante a constatação de que isso seria repetir seus erros e reafirmá-los como valor – quando o nosso projeto é uma reinvenção cultural, uma revalorização da vida – ante essas constatações, e a par de um esforço de independência política e econômica, não temos o direito de negar-nos a nossa arma mais eficaz, imediatamente: o imaginário, esse poder de que os nossos dominadores seculares, exaustos de sonhar, vêm abrindo mão.

A Amazônia é uma irrerealidade, então? Uma utopia? Um fantasma geográfico habitado por fantasmas humanos? É?

Para uma *reinvenção cultural da Amazônia*, e portanto, da cultura ancestral do Brasil, o *imaginário* é nossa arma mais eficaz. Fechar os olhos e fugir do mundo, significa ao mesmo tempo, ter os olhos furados pelo Curau para criar novos mundos. E dar realidade à utopia. Mas se no Manifesto, Vicente Cecim usa palavras de um discurso político, sob o prisma da estética, em suas obras não há partidatismo. Andara, região mítica, utopia que quer realizar-se num sentido mais amplo, a partir da libertação do imaginário, é o discurso do *Manifesto* na prática literária.

Porém, como vimos, Andara é também barroca, como a própria Amazônia. E deve ser lida em contraponto ao seu par: Santa Maria do Grão. Onde deixamos Aão e Faustina, num bordel. Lá os negócios andam mal, desde que todos estão morrendo ou desaparecendo na cidade. Por isso, Francisco D busca pistas, para descobrir a causa dessas mortes e desaparecimentos. E quando Francisco D parte novamente para a busca, na trilha de novos sinais, a criança o acompanha. Metem-se na floresta, o mura sempre atrás, ora perto, ora distante. Acharam um homem parado, a direção para onde seu olhar apontava foi interpretado por Francisco D como o sinal para o caminho a seguir. Depois, andavam em círculos. Uma pata negra, nova direção. Árvores feridas, nova marca. E assim vão seguindo pela mata adentro. Até que se deparam com uma procissão. O morto chama-se Josiel e sofre acusações de assassino.

As vozes iam se aproximando cada vez mais claras à medida que o bando se aproximava.

E ouviram que elas diziam:

Tudo o que ele falou, apagado.

Tudo o que ele viu, apagado, gritavam os homens, as mulheres e as crianças no bando.

E essa era a música de gritos que tinham escutado longe.

Suas vozes se misturavam, ais e lamentos. Tudo o que diziam era lançado para o morto na rede.

Seus ossos que vão conhecer a paz, apagados, diziam.

O que suas mãos tocaram, apagado.

Seu nome, apagado.

E uma mulher estava se lançando no chão para do chão gritar: Ainda se torce a lâmina em Josiel. Ele matou, ele matou.

No chão, a mulher se desesperava: A mulher de Josiel agora espera dele um parto de lama, ela gritava.

E, então, há um homem perto dela que responde: É um menino todo branco, não conhecerá o mal. É um outro Josiel que virá.

Ele sangrou o lodo dos poços, alguém acusava o morto.

E o mesmo homem negava: Nunca caiu tão fundo.

E assim, Jerus, em bando, eles vinham como um escândalo vivo pondo fim ao silêncio daquele lugar onde agora D, o mura e a criança tinham parado, as escandalosas demonstrações de que não havia ainda acabado tudo para o morto na rede. A terra sobre ele não seria então um selo deixando deste lado os vivos? Se aproximavam mais, o bando.

A recorrência da morte, com ares de banalização, parece vir sempre acompanhada de extermínios. No primeiro livro, o morto tocou a corneta e o louco deu início ao tumulto no meio-dia. E o tumulto, virou extermínio. Agora, nesta cena de cortejo, será o mura a iniciar novo massacre. Ele se misturará às pessoas e murmurará em seus ouvidos palavras que levam à ação. Mais vozes, então.

Foi quando o mura, o bando já tendo atingido o lugar em que estavam, foi visto misturando-se às pessoas que nele vinham.

Murmurou nos ouvidos daqueles estranhos.

Palavras que mostraram todo o seu poder de levar à ação.

Porque ouviu-se então: Elas também sabem.

Elas sabem.

As mulheres começaram a gritar. E apontavam as crianças no bando.

Atiraram-se sobre elas.

Quiseram rasgá-las com as unhas.

E unhas. Unhas.

E as vozes.

Seus olhos inquietavam, eu baixava os meus.

Viver não é para sempre. As vozes.

No que estava se erguendo a voz do homem que intercedia pela paz do morto, enquanto a terra caía velozmente para o que há de mais profundo e o azul.

Será um menino branco, será como aquela nuvem, o homem dizia e apontava uma nuvem passando no céu. E isso ia para um céu limpo, claro e largo. Agora a nuvem era a única coisa lá. Nenhuma ave.

Sempre os mais fracos são os massacrados. Os inocentes. Eles sabem de algo que inquieta. Desta vez foram as mulheres com suas unhas rasgando as crianças. Deste modo, o louco do primeiro livro e o mura deste quarto se assemelham por despertar a insanidade assassina dos adultos, que, à voz deles, iniciam o massacre aos inocentes. Depois do episódio, os três retornam seu caminho pela mata, em busca de novas pistas sobre o vampiro de Andara, o comedor de homens. Novos desaparecimentos, restando apenas os montinhos dos ossos dos que haviam sido devorados.

*Enquanto isso, aqueles desaparecimentos
aconteciam, deixando sinais.*

Não eram só os ossos que ficava no chão.

Ficava no ar, também uma última cena. Gravada.

*Ao abrir a janela mal acordava, de manhã alguém
pensava ainda estar sonhando pois revia um olhar de medo
suspenso no ar lá fora.*

Era o medo de uma nova vítima.

Nele, já ninguém mais via.

*Ou então um gesto inútil de defesa havia ficado
gravado no ar apontando uma direção. Essa direção era
seguida por homens dispostos a tudo e a dar caça infinita
ao animal. Em Andara, o vampiro de Andara. Nada
encontravam, nem um indíciozinho daquilo que continuava
levando os vivos de Andara. O comedor de homens.*

*Para enterrar, os parentes só tinham uns ossos e a
lembrança, os olhos que ficavam onde alguém desaparecia.
Muito brancos. Toda a carne ausente.*

*Ficavam ali, ossos, e em Andara iam se dando os
desaparecimentos. Só uns montinhos de ossos, já
começando a virar terra.*

Enquanto caminham pela floresta, à procura do comedor de homens, D tem febre e, delirando, dá mais alguns ensinamentos à criança. E diz que - *O prestes a nascer, o que virá e já vibra e está vindo e vem sempre e nunca vem, nunca virá.* E é quando se percebe mais claramente a metáfora da busca de D, agora acrescido da criança, como metáfora de uma busca constante na vida de qualquer um. *Avançando na vida os homens procuram de noite e procuram de dia. E de dia, no ordenamento dos dias, eles procuram as marcas visíveis, mas é à noite nas desordens da noite que marcas invisíveis procurarão pelos homens para reuni-los na marca sem rosto.* Ele diz isso, Francisco D. Fala pra criança, como o narrador fala pra Jerus e pra nós, e ainda reforça. *Ouve.* Novamente a filosofia obscura da ontologia de Andara. De dia, procuramos pelo que nos escapa. À noite, o que nos escapava nos busca. E conclui, antes de adormecer: *Miragens, criança, miragens, e no entanto, ele continuava, em Andara ainda somos reais, para entrar em Andara és o real como um sonho de ti mesmo. Mas o lagarto não é. E nenhum lagarto será enquanto não*

arder num fogo. E era assim, D falava, a criança ouvia. Mas quando aquele adormecia, o mura vinha com seus ensinamentos heraclitianos. Restaurar o paradoxo.

Mas depois adormecia e novamente a voz do mura vinha nos seus ouvidos:

O lagarto é, dizia essa voz.

E acrescentava:

A porta não existe para ser atravessada, teu lugar não é lá. Não há marcas na noite. As marcas são lembranças. Ilusões. Não há nada a ser recuperado pelos homens. Estamos nas noites como estamos nos dias, para ver o visível, ouvir o audível, e não há peixe ali onde só há alimento e um homem. O pescador. Os rios são terras firmes, nenhum barco afunda, não há fogo fora do prazer. Dorme e esquece.

Para o mura não há mistérios. Há apenas o que se vê. Devendo-se apenas ver e ouvir. Filosofar não é o caminho para compreender o real. O real é o caminho. Um caminho pré-linguístico. Não adianta buscar profundezas. Por isso, não há afundamentos e os rios, para o mura, são solidificados. A única chama, a do prazer, da carne palpitante a desejar um *Jardim de Delícias*, como na aqui já referida, tela de Hieronimus Bosch. Livre da filosofia, estará o mura também livre da moral? Em seu modo de vida diferenciado? Porque, numa noite, descubrem ser ele o comedor de homens. Ele o animal. Estava perto da casa de mulheres. Ele a frequentava também. E será na voz de Aão, que nunca foi com a cara do índio, que saberemos do momento exato em que acharam o mura devorando mais uma vítima, bem no momento de sua dúvida, vem o fato como confirmação:

já não basta tudo o que tem acontecido?

Não vai ter fim

*Os homens continuam morrendo não sei não sei
não gosto dos olhos do índio mas não digo nada a Faustina
não será um bicho o que está matando os homens
isso de comer carne humana*

não sei

ouvi falar mas não existe não existe

Faustina beijando aquela boca não não

pegaram o índio

*estão gritando lá fora não sei o que aconteceu
vieram agora me dizer não sei como foi estão dizendo que
ele foi visto remexendo um monte de ossos eu sabia deram o
alarme todo mundo correu ele também corria na frente e
então aconteceu aquilo que ninguém entendeu foram os
pássaros vindo de todo lado com gritos ferindo as pessoas
que faziam a perseguição dando fuga ao índio parece ouvi
quem ficasse cego a bicadas*

O mura tinha os pássaros como aliados. Os pássaros que como o Curau, cegavam os homens com seus bicos. Mas eram muitos, e perseguiam os perseguidores do índio. Não o alcançaram na floresta. Pegaram então Francisco D, bateram nele. Deixaram a criança, que seguiu uma borboleta, encontrou outras, seguiu uma novamente, até voltar a Andara, ao cemitério. E assim termina esse quarto livro visível de Andara, *Terra da sombra e do não*. O índio antropofágico, a criança no cemitério, Francisco D. culpado por sua incapacidade de ver o que estava diante dos olhos, e, mais ainda, andava-lhe seguindo. O que procurava na frente, estava atrás de si. O que buscava escondido, estava ali. No finalzinho, o canto de uma ave, em canto onomatopaico: Oni a a.

Ela, a vida, veio vindo ao encontro deles, e ia fugindo dos seus perseguidores o mura, voraz, tendo nele toda a veracidade do que aqui nos pasta. Havia a fera e ela então despistaria ali os homens. O mura desaparecera.

Uma ave estava cantando: Oni a a

Um bicozinho vermelho se abria e se ouvia naquele entardecer indo para a noite: Oni a a

Andara, essas andanças, pelos mesmos lugares e por outros lugares. Sua geografia mítica quer transfigurar o real, dar-lhe sua porção de imaginário, revitalizando, assim, o onírico. Para isso, é preciso penetrar a noite interior, e antes de mais nada lidar com o medo, geralmente dissimulado ou, então, oculto. O mura personifica esse medo. Ele está entre nós, mas não o percebemos tão cedo. Sempre atrás, a nos observar e saber mais que nós mesmos sobre nossa existência. Achamos que persequimos suas razões, mas é ele quem nos espreita. Frequenta, conosco, nossos bordéis, conhece nossos vícios, e se alimentando deles, alimenta-se também de nossa carne. O Horror! O dono do bordel é o primeiro a perceber. Aão. Outro nome de personagem fantasma a nos fazer pensar. Aão lembra Adão. O homem original, o primeiro pecador, tentado pela espinha-mulher. Terá o ‘d’ de Adão ido parar no Francisco, deixando assim, Aão soar como uma dentada? Talvez, também seja preciso se deixar morder pelo mura, para ser o mura. Essa reviravolta onírica na Amazônia de Andara, sempre à espera de mais um acontecimento total que transfigure o real, e o reconstrua a partir do imaginário. Novamente, o *Manifesto*, para seguirmos adiante, ao quinto livro visível de Andara, *Diante de ti só verás o Atlântico*.

Mas nós, aqui, entre peixes, sonhos e homens, nesta Amazônia em transe permanente, sabemos, ou deveríamos saber, que é preciso tocar o coração de Aquiles do real, ali onde ele é sensível e impaciente espera de um acontecimento total que o transfigure.

Onde se oculta, e como se dissimula, o medo ocidental?

Sua recusa sistemática da dimensão imaginária humana?

Afinal, e claramente, um mecanismo de civilização em processo de autodefesa tão suicida como criminoso, como qualquer outro verificável em individualidades retorcidas pelo esgotamento de uma existência sem revitalizações permanentes?

A floresta o mar e a ilha

*É que um homem tem fendas?
E por elas, sem aviso, de repente
pode lhe entrar a revelação de que
estar aqui não é para sempre,
o que um homem sabe
mas traz escondido em si?*

Diante de ti só verás o Atlântico

Imaginar uma floresta que acabe no mar, é visualizar o real sagrado de nosso antepassado histórico, não distante. Apenas, pré-moderno. A floresta é sombra densa e úmida. E a limitação do raio de visão no interior de sua vegetação, obriga-nos a focar mais próximo, e, portanto, estar mais perto, d'aquilo que de fato nos cerca. Porque se vê com mais atenção o espaço de que se tem pouca visão. A vida humana na floresta, tão cheia de outras tantas, precisa sobreviver num ambiente compartilhado entre muitos seres. Essa sobrevivência depende da natural amplificação de nossos sentidos: a audição seletiva, sendo quase visual, será necessária para se captar tanto o que está distante, quanto o que está perto, mas escondido e/ou camuflado. O mesmo para a observação atenta das pistas da floresta, que mostram o passado e o futuro do *local*, pelo que ficou nele, como marca da presença que veio e que foi. Numa entrevista que se transformou em documentário, *O Poder do Mito*, Joseph Campbell fala de uma *experiência* feita no levante dos estudos antropológicos em que um aborígene foi levado ao cume de uma montanha de onde pode ver pela primeira vez a distância. Campbell descreve que o aborígene ficou desorientado e que, assustado, voltou à floresta. Depois do primeiro 'espanto', ainda tentando se habituar ao que via, sentiu dificuldades em entender como tudo tinha diminuído de tamanho. A visão de quem vive no interior da floresta acostuma-se focalizando a proximidade, essa vida mais imediata, o momento do entorno. Aqui. Agora. A vastidão, neste caso, assusta. O lá longe.

Por isso, uma pessoa que fuja, por dias longos em caminhada, da floresta onde sempre viveu, e se depare com o mar, vendo diante de si apenas o Atlântico, vive momentos de ontologia e existencialismo sentada na areia: a floresta atrás de si, e o mar, as altas ondas, à frente. Ela pára, e fica ali? Ou ela segue? Até afundar: ela um pontinho de ilha que desaparece. Para então, conhecer o mar por debaixo e morrer ouvindo um peixe lhe falar ao ouvido os segredos do silêncio.

Essa é a história do quinto livro visível de Andara, *Diante de ti só verás o Atlântico*. Ela fala de um *homem que foge* e da *vida que afunda*. O mesmo a ser velado e acusado na história anterior? Possibilidade de leitura hermenêutica da narrativa espiralar das vozes de Andara. Josiel retorna, para ter sonhos e visões e se transformar noutros em busca da ilha prometida. Josiel, numa leitura semântica de seu nome de batismo, remete-nos a quatro personagens bíblicas. Josué, Jó, Daniel e Joel. Josué era filho de um ministro de Moisés, e foi com ele que Iahweh falou quando Moisés morreu:

Moisés, meu servo, morreu; agora, levanta-te! Atravessa este Jordão, tu e todo esse povo, para a terra que lhes dou. Todo lugar que a planta dos vossos pés pisar eu vo-lo dou, como disse a Moisés. Desde o deserto e o Líbano até o grande rio, o Eufrates, e até o Grande Mar, no poente do sol, será o vosso território. Ninguém te poderá resistir durante toda a tua vida; assim como estive com Moisés, estarei contigo: jamais te abandonarei, nem te desampararei. (Josué, 1:2-5)⁵¹

A conquista das terras da Terra Prometida que faz com que o povo ande atrás de sinais muito se assemelha a história por vir, de um Josiel que receberá em sonhos e visões a promessa de uma ilha. Jó é aquele que foi testado por Satanás, com a autorização de Iahweh, que assistia à sequência de desgraças e perdas na vida de Jó. Mas Jó manteve-se fiel a Iahweh, na fartura e na pobreza, na saúde e na doença, na alegria e na tristeza. Jó é sinônimo de fé e paciência. Daniel talvez seja aqui o que mais nos interesse, porque ele era onírócrito, foi educado no reino de Judá, para a sabedoria, dominando a leitura e a escrita da tradição. Entretanto, Nabucodonosor, rei da Babilônia, marchou contra Jerusalém, conquistando-a. O rei da Babilônia exigiu que se levassem à sua corte jovens hebreus instruídos, e que a estes fosse ensinada a língua dos caldeus, para que depois pudessem servir ao rei Nabucodonosor, com seus conhecimentos. É assim que Daniel adquire nova identidade, passa a ser chamado Baltazar, e se torna intérprete dos sonhos reais, onírócrito, no sentido antigo do termo. Daniel foi elevado ao cargo mais alto do reino, mas se manteve fiel à tradição hebraica religiosa na corte pagã, abdicando das carnes e dos vinhos da mesa do rei. O livro de Daniel é um livro de mistérios, que, por conta de suas profecias sobre o Tempo do Fim, é considerado um livro companheiro do Apocalipse.

Já o livro de Joel é curto, senão o mais, certamente um dos mais breves da bíblia. Fala sobre o dia da ira de Iahweh sobre o povo de Judá, corrompido que este está. Uma praga de gafanhotos, flagelo e depois a libertação pela penitência do povo que volta a agradar a Iahweh, que lhes promete uma nova era:

⁵¹ A versão da Bíblia que utilizamos aqui é nosso livro vermelho, a *Bíblia de Jerusalém*, publicada pela Paulus. Versão mais literária, e também com notas históricas da seleção e construção dos textos bíblicos, bem como de traduções.

*“Depois disto,
derramarei o meu espírito sobre toda carne.
Vossos filhos e vossas filhas profetizarão,
vossos anciãos terão sonhos,
vossos jovens terão visões.
Mesmo sobre os escravos e sobre as escravas,
colocarei sinais nos céus e na terra,
sangue, fogo e colunas de fumaça”.
O sol se transformará em trevas,
a lua em sangue,
antes que chegue o dia de Iahweh,
grande e terrível!
Então, todo aquele que invocar o nome de Iahweh, será salvo.
Porque no monte Sião haverá a salvação,
como Iahweh falou
e em Jerusalém sobreviventes
que Iahweh chama. (Joel,3: 1-5)*

O tempo de Iahweh é o tempo das manifestações de seu poder sagrado. Prometendo o derramamento de seu espírito, ele garante profecias, sonhos, visões e sinais. Tudo para que ninguém duvide de sua glória. Mais fácil ter sido fiel, para aquele que sentiu a presença tremenda de Iahweh. Em nosso tempo, duvida-se de Deus porque ele não mais se manifesta em milagres a todos e por toda parte. Deus se ausenta do presente. E a fé é questionada. E as pessoas crentes, geralmente, manipuladas, não por conversão espiritual, mas por aceitação de um discurso severo e salvador, de promessas feitas por padres e pastores modernos, que falam em nome de Deus. Uma fé cega poderia ser mais valorizada que uma de que se necessite comprovação irrefutável. Entretanto, apenas se está fé brota do íntimo, e for verdadeira, e se manifestar na prática cotidiana daquela que crê. O que, infelizmente, não é o caso. Muitas das que crêem, não têm Cristo no coração; não o sentem como parte de si, sendo parte d’Ele. Cada ser nheê da Anhang de Nhandervuçu. As muitas vozes de Andara, a pluralidade de suas significâncias, colaboram para vermos em Andara, são a restauração de uma cultura selvagem primitiva, de mitologia e religião autóctone. Mas o sincretismo religioso que revigora a espiritualidade, com todos, ou nenhum, dos nomes que já lhe conferimos ao longo de nosso tempo em Nhandecí. Depois de tantos povos, tantas línguas, tantos mitos, mais correto é pensar centripetamente, e reconhecer o sincretismo religioso da humanidade sobre a bola de Terra em que pairamos no Espaço Negro Infinito do Cosmos.

O nome de Josiel, e próprio ser pastor que é, remete-nos ao Antigo Testamento, tempo dos pastores, que fez do Cristo, o cordeiro sacrificado de Deus. Assim, lemos em ‘Josiel’, a tradição hebraica, de um tempo quando o sagrado manifestava-se, como arbusto em chamas, como pragas, com voz de trovão ao vento, ou sonhos perturbadores. Sim, porque

dos sonhos, todos sabem, existem dois tipos quanto à sua percepção do ponto de vista da memória: os que nos esforçamos para recordar, e os que desejamos esquecer. Foi um destes últimos o que tirou o sono de Nabucodonosor, até que foi interpretado por Daniel, levando o rei pagão a prestar seu respeito ao Deus do povo de Israel. Josiel sendo, portanto, signo hermético, fechado nos sinais de sua fonética e morfologia, a nos indicar outros nomes e outras histórias, como as de Josué, Jó, Daniel e Joel.

A história do pastor Josiel começa sem indícios do que haveria de acontecer. Tudo parecia igual, as coisas de sempre. *Ah a rotina das Coisas fatigadas*, diz um narrador ausente, que conta a história em terceira pessoa: consciente, só ele, do que sucederá. É o narrador, inclusive, quem anunciará falando direta e carinhosamente com Josiel, chamando-o de irmãozinho, com marcas de diálogo, para então lhe falar da visão que virá e verá.

– Um relâmpago te busca na tua casinha de ossos, irmãozinho.

A visão.

Ela era em pleno dia, diante dele, e diria:

– Josiel, filho de Josiel

E diria o seu nome íntima como são as visões que anunciam a um homem presenças mais vastas, asas e clarões, pois não é que outra vez estamos em Andara.

Diria:

- Isto afunda.

E estariam começando para ele outros dias.

Ali, na manhã.

Não havendo menção na história de que o pai de Josiel seja também Josiel, e conhecendo como conhecemos a escrita enigmática de Andara, preferimos ler que a fala vai pra um Josiel oculto, filho do Josiel que acorda na manhã das mesmas coisas fatigadas. Um outro Josiel, que aguarda, em seu íntimo, pelo dia em que será chamado à vida, e então, de fato, outros dias surgirão, para um novo Josiel que é chamado. Josiel está em Andara, cercado pela floresta e é um pastor de rebanho. A visão que fala, sinestésica, vem e diz: *isto afunda*, instalará a dúvida em Josiel, que se fará perguntas nunca antes imaginadas em sua rotina fatigada.

Então não era um homem eterno. Não?

E isto que somos, não é mais que isso, não dura?

Ele haveria de querer entender.

Humano. Mas não para estar eternamente sob as estrelas, não?

E a dúvida iria crescendo.

E nem elas, as estrelas, durariam. No alto, um dia recuariam, para trás, para trás, e para um fundo. E para onde. Todas elas, e a vida negra sem essas luzes e depois só os fogos-fátuos que serão sempre a vida em Andara, só eles restariam.

De um dia para o outro, Josiel desperta para a separação. Entre esta vida de animal, na floresta, entre as vozes da terra. E uma outra vida, que virá, quando tudo afundar, já que agora sabe, que a vida afunda. E foi assim que tudo mudou para Josiel. Para que estivesse preparado para uma outra, e verdadeira, aparição. Desta vez, não haverá voz, apenas a imagem de uma muralha com homens lançando-se ao mar.

Teria agora uma nova visão?

Sim.

Esta porém, vindo, não falaria, não diria nada e apenas ficaria ali diante dele.

Ela seria só uma invenção da fenda que de repente se abria nesse homem?

Um homem alimenta seu medo num jardim por dentro.

E na volta da visão ele veria

Alto como uma muralha, o sentimento da separação. E homens se tocando investigando a carne, com mãos onde teria se acumulado limo, e em seguida se lançando ao mar. E uns gritos, Não há esperança, não há esperança. A visão. A muralha. Grandes janelas estariam se abrindo no alto dela e por elas saíam pássaros, mas aqui fora apenas experimentaríamos o ar leve e depois estariam caindo, e antes de tocar o chão já teriam se transformado em pó. Um pó que um vento levantava, um vento que logo estaria soprando e cada vez mais forte e levando o pó ressequido e já sem aves desse instante para um horizonte vermelho. Pois longe um novo horizonte estaria se erguendo por trás da muralha, e olhar para onde senão para ela seria possível para o homem diante da casa e na manhã? Do alto da muralha então viria uma música, e ouvir que outra coisa agora? Do alto da muralha uma água negra ameaçaria cair. E nunca cairia. E quando aquela música acabasse Josiel se curvaria homenzinho e sem um som porque sabe que esse silêncio que fica é sem remédio.

Ai que nem se pode e mal se abre um homem

Aqui o texto descreve mesmo uma *visão*, já que antes o que se chamava *visão*, era a anunciação do afundamento. Agora, a escrita, portanto, é imagética, e acima de tudo onírica. Sua linguagem é simbólica. E há metáforas sinalizadas ao início, como na explicação sobre o *sentimento de separação*, *alto como uma muralha*. De que outro modo garantir a associação da muralha dessa visão ao *sentimento de separação*? Agora o texto quer indicar o caminho. Ele guia para uma leitura mística, que questiona o visível, para

chegar ao invisível. Como no começo de tudo em Andara. *Nós somos homens invisíveis. Depois de nascidos, visíveis. Entre o início invisível e o invisível final, nós somos os homens visíveis.* Josiel é homem visível em sua rotina de coisas fatigadas. Até que ouve e vê, vozes e imagens enigmáticas que lhe impõem questionamentos sobre o início invisível e o invisível final. O antes e o depois, o afundamento: Iporú.

Porque a vida então afunda num silêncio sem culpa. E é oceano, o silêncio. É nele que a vida afunda. É para lá que tudo flui; todas as águas, em longos rios. A vida é toda a floresta, a multiplicidade de fauna e flora, os sons babélicos dos animais na vegetação farta. Isso são os jardins. Metáfora título do terceiro livro de Andara, *Os Jardins e a Noite*. Separará a muralha, os jardins, da grande noite? A noite noite, diria alguma voz em Andara. A voz *epizeuxiana* de Andara, que usando a mais elementar das repetições estilísticas sobre o vocábulo, a *epizeuxe*, amplifica a palavra duplicada. *Epízeusis*⁵² é palavra grega e significa ligação, encadeamento. Como figura de retórica *consiste na repetição enfática de uma mesma palavra sem outra de permeio*. Mas, mais que figura de retórica, a voz *epizeuxiana* de Andara não deseja exortar, e sim fazer ver. As palavras e as coisas já estão tão apartadas que a repetição se torna imprescindível pra fazer ver a noite por trás da palavra noite: a noite noite! Não a palavra noite, mas a noite que é noite, que está lá, escura e eterna. Anterior, posterior e independente de nós, e dos nossos sistemas linguísticos/ideológicos. É assim que, em Andara, a natureza vai se manifestando, e recuperando seu caráter ôntico, mais que (ou melhor: *ainda não*⁵³) ontológico. Porque do ponto de vista ecocrítico, o discurso ontológico, ao abstrair o Ser dos Entes, torna-os um só: Ser metafísico. O Ser água, o Ser pedra, o Ser lua, o Ser árvore. O discurso sagrado da natureza faz muito isso. Panteísticamente diviniza o Ser supremo nos entes individuais. O que é apenas um lado da visão univérsica. O lado Uno, que tende à unificação dos entes, num Ser Universal. O outro lado da questão é que desse modo não se percebe a divindade individual de cada Ente em Si-mesmo. Aquele ali, palpável, concreto, visível, audível, à frente. A água que corre, ou a água parada; a água fria ou a morna; a água escura, ou a clara. A semente que se vê, o broto que se toca com suavidade e cuidado, a árvore que nos

⁵² MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 9ª edição. São Paulo: Cultrix, 1999. p.195.

⁵³ Não neste primeiro volume do Livro Invisível, que reúne os primeiros sete livros visíveis de Andara, mas nos outros, a voz *epizeuxiana* de Andara vem se transformando em *voz epimôniana*, essa sim, levando o ente ao ser, partindo do ôntico ao ontológico. A epímone é, como a epizeuxe, uma figura de repetição. Sendo que enquanto esta repete sem alteração no termo repetido, aquela repete com pequena alteração. E assim acontecerá nas repetições dos outros livros visíveis, o termo repetido aparecerá sempre com a primeira letra em maiúscula: assim teríamos: a noite Noite, a ave Ave, a água Água e o sentir Sentir. Esse aspecto mutante das vozes de Andara é retomado na conclusão da tese.

cobre, a terra de sob os nossos pés descalços. Essa volta, pela palavra, ao real anterior e independente dela. Ao mundo sagrado dos Entes presentes. A voz epizeuxiana de Andara quer isso, quando fala em *a noite noite, a ave ave, a água água*, ou mesmo, no *sentir sentir*.

As imagens e vozes oníricas que Josiel vê e ouve continuam a dar vida aos entes naturais e a fazer dos homens sobre a terra uma parte verde dela: de sobre a muralha, os homens investigam a própria carne. Carne que acumula limo. Carne do animal da floresta. Após a descoberta de ser invisível, estando já sobre a muralha, investigam curiosamente a própria carne, matéria perene, antes de se atirarem ao Mar. Marcos da vida que foi e agora afundam eles mesmos. Pois a visão é clara: no alto de uma muralha, os homens-floresta atiram-se ao mar. Poderíamos citar muitas cosmologias em que o mar é símbolo tanto da divindade, como do desconhecido. Lugar de onde vêm os deuses, e por onde partem. Já que tudo sai do mar e a ele tudo retorna. *Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes das realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal*⁵⁴.

Entretanto, preferimos investigar a cosmologia própria que Andara (re)cria. E analisar seus símbolos hermeneuticamente. Já que acreditamos estar diante de uma escritura sem antecedentes, tanto pelos recursos estilísticos empregados numa linguagem particular que expressa os descaminhos da letra do inconsciente; quanto dos conteúdos, de um imaginário sem freio. Sendo assim, percebemos que os próprios símbolos operam transformações. Como o lócus Andara. Que era Floresta, no sentido de um lado escuro e esquizóide, contrário à civilização lúcida e paranóica. Agora, com a chegada ao mar, tudo muda, mesmo em Andara. Agora a floresta é região animal; e o mar, a imensidão na qual se há de mergulhar sempre com dúvidas.

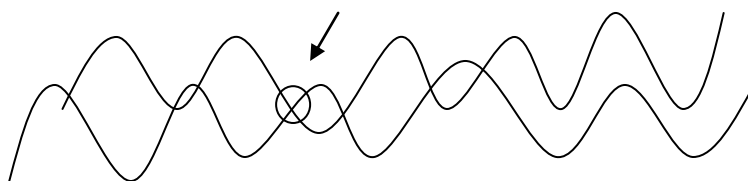
O caminho que Andara percorre é o das pessoas que esqueceram que são floresta e são mata, bicho e água. Sua linguagem onírica faz-nos percorrer esse caminho de libertação das vozes que escondemos, dos medos que engendramos, para então chegarmos ao silencioso final. Da floresta ao oceano. Do interior ao exterior. Do próximo ao distante. Do fechado ao amplo, do ôntico ao ontológico, dos entes ao Ser. Num caminho do ínfimo ao infinito. Que esperança se poderia ter diante da vida que se tenta guardar? A resposta vem

⁵⁴ *Dicionário de Símbolos*. p.592.

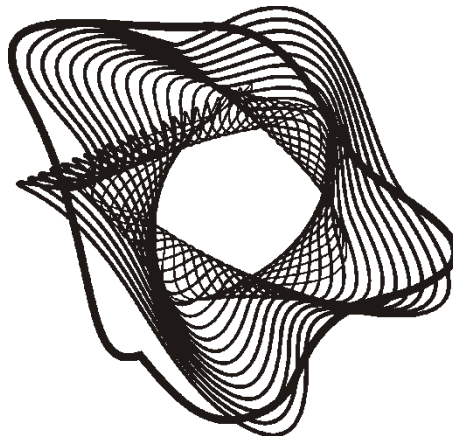
em gritos por aqueles que tiveram dúvidas, e já investigaram a carne sobre a muralha da separação: *Não há esperança, não há esperança*. Não apenas os homens se atiram da muralha. Mas nela aparecem janelas, de onde saem pássaros que mal alcançam vôo e caem, despencando das alturas. Antes de caírem, porém, transformam-se em pó, que o vento leva para um horizonte vermelho. Então todos nós somos aves, e viraremos pó ao vento? Mesmo as asas se desfarão. Tampouco para elas há esperança. Somos todos o pó ao qual retornaremos. O que na voz de Andara é dizer: *Tu és o pó e do pó retornarás* (p.19). Numa *operação revoltada* em que a substituição de uma única letra altera a tradição e faz ver de novo, o velho ditado já tão gasto. É que aí, ainda estaríamos em Santa Maria do Grão pra construirmos Andara, a partir do retorno do morto Nazareno, que sim, retornou do pó. Uma verdadeira ressurreição literária.

Neste caso, a alteração dá um novo e invertido sentido, positivo, mais próximo à ressurreição, que à morte. Do pó que somos retornaremos para outra vida, a invisível. É promessa, e não temor. O antigo temor de se tornar pó ao morrer é substituído pela promessa de voltar ao lugar de onde viemos para ser pó aqui. Não seremos pó, somos pó. A verdadeira vida não esta, e sim a que virá. Esta finda para a outra (re)começar.

Quando lidamos com símbolos, enfrentamos sempre uma barreira perigosa, que é a da interpretação de sua representação. Porque os símbolos são a representação concreta de algo abstrato. É a *imagnetização* do que não tem imagem própria. Sendo, portanto, a linguagem possível a um mundo - antes que *imaginário: pré-imaginário*, sobretudo. É bem mais fácil falar sobre as coisas visíveis, e ter a certeza de que se saberá (ao menos parcialmente) do que estamos falando. Os caminhos da interpretação encontram-se em encruzilhadas, como os da criação, mais que paralelos-independentes-em-rotas-não-lineares, eles são perpendiculares em seus pontos de encontro (figura 44):



E suas independências particulares são ao mesmo tempo interdependências num contexto mais amplo de movimento e deslocamento sem-fim. Uroborescos no sentido de que *mordem o próprio rabo*, assim como o faz o paradoxo:



As encruzilhadas são os pontos de encontro. Os entendimentos. Aquilo que intentamos considerar *fático*, porque se **prova** por mais de um, em **companhia**; e, portanto, se **comprova**. Sendo assim, os sentimentos e as ideias buscam uma linguagem própria. Os primeiros existem antes de qualquer linguagem; enquanto que as ideias nascem na linguagem, sendo delas indissociáveis. Ambos são complexos; e para serem oníricos, precisam transformar-se também em imagem. Pensemos mais sobre isso. Como se tivéssemos que explicar a uma criança o que é símbolo, perguntando a ela, para lhe fazer pensar antes sobre o que lhe explicaremos depois:

- Se eu quiser falar sobre uma cadeira em meu desenho, eu desenho uma cadeira. Mas se eu quiser falar sobre a raiva, em um desenho, o que eu posso desenhar?

Ela começaria a entender, ao se deparar com um problema, para o qual precisará buscar uma resposta. “Como não há imagem para raiva, que não é coisa, mas sentimento, sendo assim algo abstrato, e não concreto, eu vou precisar usar um símbolo. Algo que represente, simbolicamente, a raiva. Para isso, é preciso nos valer da metáfora e comparar a raiva, o sentimento, com algo que exista e que possa representá-la em forma de imagem. A raiva é furiosa, é agressiva, e machuca. Ela pode ser representada por um dragão, que cospe fogo sobre os outros, destrói e amedronta”. A partir de então, poderíamos facilmente começar um estudo sobre símbolos que podem expressar a raiva e a ira, que devem ser subjugada por nós, como nas imagens de São Jorge e o dragão. A partir de exercícios simples como

este, podemos principiar o ensino sobre símbolo, metáfora, e até mesmo mitologia para as crianças. Já que a linguagem simbólica é inerente à mítica. Porque tratando de algo que existe, mesmo sem existir ela mesma enquanto coisa real, a imagem simbólica se solidifica como linguagem própria à ideia e/ou o sentimento que representa. E quando essa linguagem é culturalmente forte, e atravessa as fronteiras de tempo e espaço do presente em que foram utilizadas, chegam para nós sob a forma de mitos: imagens ancestrais que falam numa linguagem própria sobre sentimentos e conflitos humanos, que apesar de não existirem fora das pessoas, estão dentro de cada uma de nós, humanas que somos, podendo ser assim chamadas de arquétipos.

Por isso, a análise simbólica sobrevive ao perigo da interpretação sem garantias, e se fortalece nos trabalhos comparativos, que reafirmam seu potencial de linguagem imaginária. De Lévi-Strauss a Joseph Campbell e Gilbert Durand, percebemos que os estudos em mitologias e religiões comparadas abrem caminho à compreensão de linguagens imaginárias complexas, e geralmente acolhedoras de verdades paradoxais. Para serem comunicadas, elas precisam se apoiar nas mesmas bases do verbo lógico de nossos discursos fáticos. Que certeza pode então ter nossas epistemologias? Ou ainda: em que se apóia uma análise de símbolos, uma leitura imaginária?

O que poderia ser um entrave, entretanto, em literatura, acreditamos, apresenta-nos mais chaves indicativas à interpretação. Como assim? Vejamos bem: se nas linguagens puramente imagéticas, o que temos são obras isoladas, enquadradas num espaço visível, o que se vê é pouco. A leitura simbólica do à frente disposto, na visão de uma arte plástica, por exemplo, pode ser fundamentada nos indícios que a própria obra, em seu conjunto de imagens, apresente. Como o espaço é curto, e as imagens estão limitadas às formas visíveis, uma leitura hermenêutica da arte visual é imprecisa, senão impossível. Por isso mesmo, a hermenêutica é uma ciência do texto, ou melhor, de um conjunto de textos que se auto-referenciam, completando suas reticências no *entretexo*. A leitura hermenêutica é fundamental aos livros visíveis de Andara. A hermenêutica, a nosso ver, é também urobresca. Já que apresenta uma **estrutura circular**, onde a compreensão acontecerá a partir do movimento de ir e vir, entre a incompreensão, a pré-compreensão e a compreensão dos fatos narrados. Acontecimentos que progridem em espiral, na medida em que um elemento pressupõe outro e ao mesmo tempo possibilita a ida adiante.

Sendo a compreensão a apreensão do inicialmente estranho, não podemos deixar de ressaltar que essa estrutura circular será acrescida, também, por outras duas. A **estrutura de diálogo** é centrada na leitura, e será intimamente modificada pelas pressuposições e pelas diferenças produzidas pelo outro, neste caso, o leitor. Já a **estrutura de mediação** faz a compreensão dependente da tradição, isto é, da intertextualidade. Enquanto a primeira é centrada nas escolhas do leitor, em diálogo com o texto; a segunda centra-se no autor e no que a tradição diz a respeito deste e de sua obra. Também suas leituras, e o que elas trazem consciente ou inconscientemente de lá para a obra. Sendo assim, poderíamos justificar nossa leitura simbólica e mesmo mística da obra de Vicente Franz Cecim a partir das citações que faz de Eckhart, do Rigveda e de Angelus Silesius, por exemplo. Além disso, há mestres da tradição literária e plástica, como Victor Hugo e Cortazar, ou René Magritte e Salvador Dalí⁵⁵, que também aparecem ao longo dos livros visíveis de Andara. Estes vêm para não nos fazer duvidar de que se trata de arte inscrita na tradição, e não *misticismo*, como poderia supor o pensamento cético do atual paradigma acadêmico, felizmente já em *xequê*.

Sendo assim, a nossa é sim uma leitura hermenêutica que encontra suas chaves no interior do texto, e neste caso, mais ainda: dos novos livros visíveis que vão acrescentando-se uns aos outros para formar o *não-livro*, o *livro invisível*, a *Viagem a Andara*. Livro que não se escreve, já que dele, em separado, tudo o que temos é o título. Somente assim, dentro de uma leitura simbólica e hermenêutica, podemos lançar alguma compreensão sobre a imagem das aves que em queda viram pó, antes de alcançar o chão. E é assim que voltamos ao texto, ou melhor, à visão de Josiel. Porque a muralha, como vimos, é o sentimento de separação, é o que muda no homem após este ouvir que a vida afunda. Esse momento de batismo, de pré-batismo na verdade, em que se prepara para a transformação inevitável, para o nascimento da nova pessoa, que surgirá a partir da mudança. Já que Josiel não pode mais ser o mesmo depois de uma revelação como esta. E mesmo que volte ao seu rebanho, sua rotina; não estará unicamente ali. Não foi o Curau quem lhe furou os olhos, mas o efeito é o mesmo, ele agora vê, e a memória de seu rebanho não lhe é suficiente. Ele necessita então superar essa muralha, já que agora a tem em si. Mas se mesmo os pássaros perdem suas asas, o caminho não é o vôo. Nem assim, será possível. Neste caso, o caminho não é



⁵⁵ A edição da Cejup, que divide o volume da Iluminuras, separando os sete primeiros livros visíveis de Andara em dois volumes, tem na capa do segundo deles a pintura da *Rosa Meditativa* de Dalí.

espiritualizado. Pouco adianta, para qualquer um, procurar as suas asas. Elas também virarão pó. *Um pó que o vento levantava.*

Do alto da muralha mais dois enigmas oníricos: a música que se passa a ouvir (*e ouvir que outra coisa agora?*), e a *água negra* que ameaçaria cair, mas nunca cairia. Somente quando a música termina é que Josiel se curva novamente homenzinho, em silêncio, diante do silêncio que fica depois de uma visão como esta. O silêncio se quebra apenas com as vozes, vozes dos animais da terra, nesses jardins, chamando Josiel de volta. Seu rebanho despertando. *E as vozes iriam trazendo Josiel. Em frente à casa*⁵⁶ *ele voltaria a ter em si o rebanho de todas as coisas vivas. A muralha se desfaria na manhã.* O rebanho de todas as coisas vivas, entes que nos seduzem com sua beleza em existência, e com o som de suas urgências.

Mas e como ler então a *água negra* que ameaça cair, mas nunca cai? Vimos em *Os Jardins e a Noite* que o breu, apesar de esconder a realidade visível, é o que nos faz ver além desta mesma realidade. Como na noite, onde podemos enxergar que já vivemos no céu. Essa descoberta tão óbvia, que nos escapa durante o dia e nos faz desejar o céu como metáfora de algo tão distante, que fica sempre para uma outra vida e nunca nesta. Mas a *água negra* nunca cai, e por que será isso? O que a leitura de algo assim, tão onírico, faz imaginar? Já que nossa leitura é também, e, sobretudo, simbólica, até mesmo porque o texto indica esse caminho de leitura, não temos como escapar à comparação alquímica destas imagens. Num trabalho anterior, pensamos, junto a Jung, a alquimia enquanto linguagem ocidental que vela o gérmen de nossa psicologia sob a forma de uma linguagem simbólica atemporal e também universal, porque humana, e, portanto, arquetípica⁵⁷. A alquimia é estudada sob três aspectos, o cósmico, o psicológico (humano) e o material (terrestre). As interpretações são distintas, e os aspectos são representados por três propriedades alquímicas, chaves de leitura aos tratados: o enxofre, o mercúrio e o sal, respectivamente. Sua metáfora principal, a da transmutação do vil metal em ouro, pode ser interpretada em dois outros sentidos, além do psicológico tratado aqui. Ou como o misterioso surgimento da vida no cosmos,

⁵⁶ No exemplar da *Iluminuras* na página 245, o texto é: *Em frente a cada ele voltaria a ter em si o rebanho de todas as coisas vivas*. Mas na página 81 do volume *Terra da Sombra e do Não*, publicado pela Editora Cejup, o erro é corrigido, não deixando dúvidas sobre sua obviedade, já antes percebida pelo contexto. Apesar de que, com escritores tão cheios de recursos estilísticos, a dúvida poderia persistir caso não houvesse sido corrigida na nova edição.

⁵⁷ Mais sobre a comparação entre *Psicologia e Alquimia*, ver livro do mesmo nome, de C. G. Jung. O livro foi base de nosso trabalho anterior, a dissertação de mestrado *Poesia e Alquimia*, defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, no ano de 2002.

donde a partir do caos original surge a vida em expansão. Ou como o processo natural, que ocorre no interior da terra, na formação dos metais.

É assim que a **água negra** nos remete ao primeiro estágio da alquimia, a *nigredo*. Chamada de *putrefactio*, ela simboliza a morte, sendo por isso também conhecida como *mortificatio*. A imagem ao lado⁵⁸ (figura 45) é uma das representações comuns da nigredo. Agora não estamos tratando de desvendar os símbolos herméticos da alquimia, queremos apenas chamar atenção para o que na imagem nos traz a Andara. Ou o contrário, também verdadeiro, o que em



Andara nos leva à imagem. Neste caso, temos o vento que sopra juntamente com o sol, respectivamente, à direita e à esquerda na base da imagem, dando as condições necessárias à morte simbólica.

Sobre o morto, o corvo negro pode ser o Curau? Aquele que fura os olhos em Andara para fazer ver e assim nascer a partir de dentro, do escuro interior, lá onde nos escondemos por detrás dos nossos medos. A nigredo aqui então é o Curau (figura 46). Que é também a voz que falou a Josiel, e anunciou o afundamento. Quem trouxe a visão da muralha, e separou luz de trevas, fazendo ver do breu o nascimento do novo transmutado. E assim, renovamos a imagem alquímica, fazendo Andara estar presente nela a partir da aproximação da simbologia literária *andarana* do Curau à da *nigredo*.



Não podemos esquecer que, *no fundo, o medo e a resistência que todo ser humano experimenta em relação a um mergulho demasiado profundo em si mesmo é o pavor da descida ao Hades*⁵⁹. E que psicologicamente, a nigredo é o início do processo de individuação, que é menos realizado no sentido intelectual, que de fato no encontro destemido frente às nossas emoções. Enfrentando essa descida ao Si-mesmo é que se poderá decompor aquilo que nos mantém cegos. O confronto com a realidade interior é geralmente difícil e doloroso, e pode levar à depressão. E o que é a depressão senão uma

⁵⁸ Basilius Valentinus. *Azoth*. Paris, 1659.

⁵⁹ JUNG, C. G. *Psicologia e Alquimia*. Petrópolis: Vozes, Vol. XII, 1991. p.224.

força que nos conduz para baixo? Tirando-nos a vida azul do *outside* e deixando-nos presos num ponto com nó? A depressão⁶⁰ nos parece algo mágico, no sentido de que força uma mudança. Para sair dela, algo precisará ser descoberto. Algo precisará ser transformado. A depressão sendo então a própria cura. O fim do que precisa morrer, para que o novo surja. *Deves saber que isso (a calcinatio) é o único meio correto e legítimo de purificar nossa substância*⁶¹. Isso vincula a *nigredo* ao simbolismo do purgatório, muito presente na mentalidade medieval. Assim, podemos ler a doutrina do purgatório como sendo a versão teológica da *calcinatio* projetada na vida pós-morte.

Em todo caso, a água negra em Andara, ameaça cair mas não cai. Está suspensa, sobre a muralha. A água negra simbolizando o escuro interior que nos aguarda, suspenso, à espera: ameaça em nosso mundo onírico, o de dentro, já que *nem se pode e mal se abre um homem*. Na noite do quinto dia, a partir da 1ª visão, Josiel sonha com o anúncio daquele que virá ocupar o seu lugar, Sião Diadoné, um guia para levar o seu rebanho. E na manhã do sexto dia, não há mais Josiel, que vai abrir os olhos como Diadoné e não saberá quem foi. E assim se dará *o espantoso acontecimento do homem que reconheceu o limite de suas forças e se tornou um outro, visão para conviver com visões*. Desta vez, será Diadoné quem sonhará com a *água água* e ao despertar no 7º dia, Sião partirá de Andara levando o rebanho. Ele entra na floresta. Eles fogem da água que sobe negra. Na noite desse dia, o sétimo, enquanto Sião dorme, a ave fêmea vem, ergue-se no ar, e branca, pausa sobre ele e mexe em seus cabelos.

A fêmea. E tem um bico longo e doce, com ele sabe bicar tão bem a cabeça de Sião Diadoné, e procura entre os cabelos, e ataca os insetos que fazem da cabeça de um homem, mínimos, sua residência sem luz, e procura, nas raízes de um sonho, ciscos. Entre os pensamentos.

E a lua se avermelha durante esse encontro de homem e ave.

Mexendo entre os cabelos de Sião Diadoné, teria visto a ilha?

Josiel precisou virar outro, Sião Diadoné, para fazer o que era preciso, e sair de Andara, levando-a consigo, e ao rebanho, e entrar na floresta. O destino, o mar, ainda está oculto. Mas a ilha, já aparece como possível visão, a partir dos olhos da ave, em seu carinho

⁶⁰ Quando não genética, e assim, sobretudo, uma disfunção biológica que dificilmente consegue ser controlada pela mente, ou por mudanças de atitude e reparação.

⁶¹ Basilius Valentinus. *Azoth*. Paris, 1659.

onírico ao homem que dorme. Tento partido, apesar de estar na floresta, onde a luz entra com dificuldade, por entre as ramagens das altas árvores, e mal toca o chão do homem, aparecem no sonho do novo homem símbolos solares: a ave e a ilha não estão à consciência. A consciência de Sião está na floresta, no íntimo, perto, úmido e escuro. Porém, do mesmo modo que a Josiel apresentou-se a visão que anunciava a mudança, a Sião Diadoné apresentar-se-á em sonho a ave, que em suas asas traz a possível imagem da ilha. A ilha que agora se busca. A ave, por seu caráter volátil, suas asas, simboliza o etéreo, a alma da pessoa e tudo aquilo que ela sabe, mas guarda em si, escondido em suas fendas. Essa ave não é o Curau, a não ser que seja seu lado oposto, seu outro lado de através do espelho, como no mundo de Alice. Porque ela é branca. E anuncia a ilha. Para se enxergar uma ilha é preciso estar diante de muitas águas, é preciso sair do interior da floresta, e olhar pra paisagem vasta. É preciso ver o céu azul imenso cobrindo todo o espaço aberto. A ilha anuncia a abertura ao infinito. A saída de um estado anterior de isolamento, para um estado suspenso, como o voo da ave branca sobre o homem. Um estado suspenso em direção a uma ilha que se vê apenas. Mas a ilha também é outro isolamento. Distinto da floresta que é imensa e não se vê seus limites: um labirinto verde natural. O que compõe a ilha são justamente os seus limites. E se ela está no horizonte, é lá também onde *um sol sempre morre*, mas torna a nascer esplêndido a cada nova manhã. Mas o homem, para continuar seu caminho, em busca da ilha misteriosa, precisará continuar em metamorfose. Correndo o risco, de no percurso, extraviar-se.

Fugindo da água negra por trás, procurando a ilha.

Um mesmo passo serve a um homem para fugir e para atingir sua meta?

Mas como achá-la? A ilha. Longe dos olhos e até mesmo fora do alcance dos ouvidos, onde ela estaria?

Se for achada. A ilha. E onde?

Textos são ilhas no mar real.

Atravessar a floresta em direção a um horizonte onde um sol sempre morre.

Atravessar palavras, force o rebanho a marchar, e mais, caminhando à noite, procurando, iluminado por dentro pela lua íntima, e vai o rebanho amarelo também iluminado pela lua por fora. Mas não veriam a ilha nem ouviriam ainda as altas ondas na distância.

E se extraviariam.

E extraviados, ei-los. E extraviado também vai esse outro animal agora no rebanho. Inácio Verana

Dias se passaram sem sinal da direção a seguir. Até que noutra noite Sião Diadoné adormeceu e viu a ilha. E ela não era como a pedra negra. Para escapar da água negra que

subia, era preciso achar a ilha⁶². Por isso, Sião a sonhou. Porque sonhar é criar outra realidade, a partir de dentro. E é disto que fala Andara, ou melhor, pra onde ela (nos) andar/anda sempre. Sião, sendo a versão aportuguesada para Zion, palavra do hebreu antigo, encontrada em textos datados de três milênios, no que se refere à Jerusalém. Comumente, Zion também se refere a uma montanha próxima à Jerusalém. E a um antigo forte conquistado pelo rei Davi, que tinha o mesmo nome, e cujo local passou a ser sagrado para os judeus. Mesmo porque, posteriormente virou lugar do Templo de Salomão, e sinônimo da Terra Prometida aos judeus. Sião, portanto, é uma palavra do contexto religioso, dos primórdios da civilização ocidental, ligada à terra que se busca, a prometida. Lembramos ainda da promessa de Iahweh a Joel, já citada aqui. *Porque no monte Sião haverá a salvação*. E é aí onde podemos justamente encontrar alguma relação da personagem com seu nome. Porque Sião busca a ilha prometida pelas visões oníricas que lhe surgem quando o dia acaba, dia doné. Sião Diadoné. Por que não ler em ‘doné’, algo do inglês ‘done’ e do francês ‘donné’? Dia terminado, dia dado. Não é justamente no final de cada dia, que ao adormecer, as metamorfoses que conduzem a narrativa adiante, em novas imagens anunciadas, acontecem por sugestões oníricas? Sião Diadoné. Aquele que busca a ilha prometida a cada final de dia.

Além disso, já que devido à inventividade criativa, com que Cecim cria um estilo e uma linguagem própria, o autor é comparado à Guimarães Rosa, podemos ler intertextualidade em Diadoné, podendo ser feito um paralelo deste com Diadorim, e consequentemente, com a relação que ambas as personagens tem com o Diabo, aquela temida voz no interior de todos nós, da qual eticamente fugimos, mas que no espaço da estética, como no da magia interior, que é, sobretudo, imaginário onírico, precisamos enfrentar, para equilibrar as forças os, apenas aparentemente contraditórios, regimes, noturno e diurno, do Inconsciente.

A tradição acadêmica pode alegar que pensamentos assim, interpretações herméticas como esta, que buscam, alucinadamente, o que está por trás dos nomes das personagens, podem soar ilegítimas. Mas não na literatura, onde a própria tradição mostra que os escritores utilizam da semântica e da fonética dos nomes para batizar suas personagens, a partir da criação de efeitos estilísticos originais, como o fez Guimarães Rosa em tantas de suas

⁶² Não podemos deixar de lembrar o episódio cosmogônico dos karaí-guarani, quando do Iporú, o grande dilúvio, do qual, na região do planalto sul, apenas Tamandaré escapou, com ajuda mágica das aves que o conduzira à Serra de Krindjimbé, que se tornou ilha àqueles que sobreviveram ao Iporú. A água negra que sobe, e faz Josiel migrar até o mar, como Aré ao Krindjimbé. Quando das muitas chuvas, a água da floresta fica de fato negra, negra de vida vegetal, de terra preta, descendo com tudo até alcançar o mar, pará.

personagens. Essa **estratégia de batismo estilístico**, sendo livre ao escritor, deve também o ser ao leitor, livrando-o da prisão, já demolida, da validade da interpretação estar sujeita à construção consciente e intencional do autor. Entretanto, dois argumentos sustentam, mais que nosso discurso, nossa *alucinação paranóica*⁶³ do mesmo. Essa **verbalucinação paranóica**, como preferimos falar, está por trás da atenção que o autor põe nas palavras e nos nomes, em especial. Em conversas com o mesmo, ao longo de nossos percursos por Andara, para a realização deste trabalho, houve momentos em que Vicente escreveu sobre ‘o ver e o ente’ que seu nome contém, ou ainda o ‘sentir’, camuflado pela troca ortográfica do ‘s’ pelo ‘c’, que, entretanto, não apresenta diferença em nível fonético. Vicente viu e sente através do ente que é: Vicente. Ele ainda brincou com ‘as tantas Anas’ que compõe o meu nome em particular, e se mostrou sempre curioso quanto às possibilidades escondidas por detrás das palavras. Esse rebanho que também tem fendas a serem exploradas: o que uma palavra sabe, mas traz escondida em si? A pergunta pode facilmente ser adaptada em termos de metalinguagem, já que o próprio texto se desloca para sugerir a metáfora metaficcional.

Para o autor, por conseguinte, a atividade de *verbalucinação paranóica* faz parte de seus processos criativos, e nos dão margem, a fazer nós mesmos, essa busca, por novos arranjos significantes. Além disso, acreditamos que os nomes das personagens são como seu batismo. E principalmente: em narrativas como as de Andara, em que as personagens não têm história linear, realisticamente ordenada, coesa e coerente, o nome da personagem dá a ela o que a falta de sua história lhe nega. Nas histórias de Andara, pouco sabemos de suas personagens. Elas aparecem em paisagens e situações oníricas, muitas vezes apenas como nomes, e suas poucas ações e/ou aparições pouco nos dizem sobre quem são. Isso porque não são, não querem ser, como pessoas desse nosso mundo real. Não buscam a mesma lógica nos arranjos dos eventos sucessivos que nos constroem, e enovelam nossa vida ordenadamente. São personagens oníricas, em situações oníricas. Lançam suas asas do imaginário do autor, que vai atravessando as palavras como quem força o rebanho a marchar. Caminhando no escuro íntimo donde podem brotar monstros, sim, mas apenas se

⁶³ A ideia, desenvolvida na dissertação de mestrado sobre *Poesia e Alquimia*, a partir de análise do romance *Terra Sonâmbula* de Mia Couto, vem na verdade de Salvador Dalí, que descrevia o deixar fluir a imaginação para que dela brotem imagens e novos significados como um processo de alucinação paranóica. O processo foi desenvolvido em termos de pintura pelo pintor, na medida em que ele sobrepunha a uma imagem real, outras imaginárias que se formavam a partir da imaginação que deformava o que via para lhe dar novas formas. Assim, o artista vê e faz ver nuas mulheres num crânio (fig.47), ou uma única bailarina nele (fig.48).



já temos o medo dentro de nós mesmos. Porque se o medo não existir, os sonhos terão lugar, e não havendo luta contra o Curau, a imagem de Goya deixa de ser horrorizante, para ser onírica e desejada. É deste mundo imaginário que brotam as *personagens-nome* de Andara.

Ainda mais que textos são ilhas. Sim? E ilhas são refúgios imaginários, divãs à imaginação, ponte para as ideias, como os livros o são? O texto se força adiante, foge do que vem atrás de si, e procura atingir uma meta. Uma meta que ainda não se vê, mas se vislumbra, como ilha imaginária que se vê, ou ondas imaginárias que se escuta. Porque mesmo dizendo que não se *ouviria* ainda as altas ondas à distância, diz-se, e se ouve pela dica do futuro, dada pelo uso do pretérito imperfeito: novo anúncio. Visão sinestésica, e são altas as ondas que banham a paisagem imaginária que vamos formando, a ilha é a meta. E também metalinguagem, porque os textos são ilhas, e as palavras o rebanho que conduz. E já é *Livro Invisível* o pastor das palavras que se forçam para frente. De uma *Literatura Fantasma*, além da fantástica. Não serão as *letras* do Inconsciente os extravios que agora nos trazem à cena um outro novo homem? Inácio Verana. São das vozes de Andara a resposta imediata: *Sim. Será extraviando-se que um homem irá ao encontro de sua sombra por dentro e da terra por fora enquanto ela cai no azul.*

Sendo assim, não julgamos ser extravagância o processo de interpretação por meio de *alucinação paranóica sobre a palavra*, sua visualidade e sua fonética. Essa *verbalucinação paranóica* deve ser feita principalmente sobre esse trecho da história. Em que uma personagem se desdobra em outras, e o que muda visualmente, perceptivelmente, nela é apenas seu nome, e a ação que leva adiante. Assim, Sião Diadoné vira Inácio Verana. Tanto ‘Inácio’, da raiz latina para fogo *igne*, quanto ‘Verana’, trazem-nos o calor do verão, e remetem-nos ao no fogo alquímico, e, portanto, à transmutação. Será ele quem guiará o rebanho adiante, e nos guiará com ele. Josiel foi transformando-se a cada passo: Sião Diadoné, e agora, Inácio Verana. Até que numa noite (sempre à noite!), Inácio Verana vê *a casa dos inocentes*, única entre as árvores. Ele irá observar melhor a casa, e nós a veremos através de seus olhos. A visão desta casa, *a casa dos inocentes*, fará com que em Inácio Verana desperte Sião Diadoné, e neste, Josiel; que acordará ele mesmo depois de ter sido outros. O episódio é de um massacre, mas paradoxalmente, e como outros em Andara, um massacre sem revoltas. No centro da casa está uma pedra espantosa com uma inscrição enigmática: *Para adormecer, os homens*. E ao redor dela, há homens e animais. Na pedra há sangue, e os homens comem aves e outros animais ali mesmo. Outros animais olham

com rigor, mas também nos olhos deles não há revolta. Um homem levanta e canta, e mais ainda se percebe que não há revolta, e sim sacrifício e celebração. A regressão trará de volta Josiel a si mesmo. O que esteve adormecido em Sião Diadoné, que por sua vez estivera adormecido sob Inácio Verana. O fogo está sempre relacionado a rituais de sacrifício, por seu poder de transformar a matéria por meio da calcinação. Homens se alimentando de animais, numa casa profana, no meio da floresta, onde os animais não fugiam, mas participavam passiva e atentamente da matança. E nem mesmo Inácio sentiu revolta, e por isso mesmo, questiona o texto, *como ele poderá levar o rebanho?*

Isso de ver.

E de sentir revolta.

Mas Inácio não sentiu revolta vendo aquela pedra naquela casa à noite. E se é assim, como ele poderá levar o rebanho?

Agora ele acorda num novo dia.

E então tudo quer voltar a ser como era antes.

Ouve-me, grita de dentro de Inácio Verana o segundo desaparecido, Sião Diadoné. Despertando.

Ouve-me, grita de dentro de Sião Diadoné o primeiro desaparecido. Josiel. Despertando.

E seria Josiel quem outra vez existiria, acordando ali na manhã.

E novamente Josiel, ele seria o mesmo homem, e já não seria mais porque teria sido outros nesta vida.

Na manhã seguinte, porque Inácio não se revoltou com o sangue dos animais devorados pelos homens, Diadoné grita dentro de Inácio e desperta. Então Josiel grita em Sião e também desperta. E Josiel continua, agora é ele quem guiará o rebanho, e como que não sabendo para onde exatamente ir, buscando um sinal, um guia, ele segue a areia, e vai na direção do vento que a leva. A areia dando cor e forma ao vento. E assim eles seguem, fugindo e buscando. E é preciso que Josiel aprenda a falar com as pedras e as plantas para achar a ilha. Porque não há indicações da mesma, não há a quem perguntar. Há somente ele e seu rebanho, e a contemplação da natureza, por intuição, a mostrar-lhe sinais possíveis que o conduzirão adiante. E ele escuta o vento, o vento que traz mais histórias de Andara.

E que desta vez conta a história de um homem e um menino, pai e filho, que andavam juntos pela floresta, sendo que o primeiro buscava algo fora, mas o segundo não, procurava dentro. Mas o homem atirou uma pedra na testa do menino e o enterrou. E partiu, mas voltou. E resolveu se enterrar ao lado dele. É quando o menino ressurgue, desenterrando a si, e ainda vê os últimos movimentos da terra cobrindo o homem. E cava também para o

desenterrar. *Tirou o pai do buraco no chão, escuro e úmido. Ajudou-o a levantar-se, limpou-o minuciosamente. E seguiram em frente.* Mas o menino ressurgiu com a cicatriz na fronte. E ainda antes de cavar o perdão de seu pai, ele se eleva ao céu, em ressurreição.

E então se deu que o menino deixou a terra e se elevou na noite. Recém-nascido de novo, órfão e cantava, agora, uma música que também não ouviremos.

Na noite em que ele se elevava por cima da terra as aves foram ficando brancas, inteiramente, sob a luz da lua refletida na cicatriz na sua fronte. Essa cicatriz que também embranqueceria se o homem fosse perdoado.

O episódio se repete, o homem atira novamente uma pedra na fronte do menino, a cicatriz aparece, ele enterra o menino, parte e ressurge, e o homem se enterra, para ser salvo e perdoado pelo filho, e eles novamente caminham juntos. Por isso, a cada novo nascimento a cicatriz do menino clareia, até que some, pois a cada repetição do infanticídio por apedrejamento o menino caminha para a descoberta do perdão. *E era um escândalo com sua própria beleza aquilo. Mas ainda ninguém estava passando por ali para ver.* E no final, a cicatriz some justamente quando o homem é perdoado.

O episódio de parricídio às avessas, faz do menino herói santificado. A criança apedrejada pelo pai, que se arrepende, e tenta o próprio fim, mas é perdoado e salvo pelo filho. Para seguirem sua busca. Na história, o pai procura o que está fora, e o filho, o que está dentro, por isso, seguem pela floresta. Uma leitura alquímica também pode ser feita do *episódio afreudiano*. Freud, em *Moisés e o Monoteísmo*, fala do parricídio na *horda primitiva*. Do momento em que na sociedade tribal, os filhos totemizaram o poder absoluto do pai da tribo. Sendo, portanto, a refeição totêmica uma *celebração triunfante da vitória dos filhos combinados sobre o pai* (1997, p.74). A celebração da vitória dos filhos sobre o pai totalitário, seguindo o pensamento de Freud, foi necessária para o desenvolvimento de sociedades mais igualitárias, em que os homens adultos tinham poder sobre sua própria família, e mesmo as mulheres ganharam uma parte do poder do patriarca destronado. Freud situa o surgimento do incesto aí, de modo que, com a morte daquele que tinha direito sobre todas as mulheres, mesmo as filhas e irmãs, a família agora ganha mais autonomia, e os chefes de cada clã precisam deixar as mulheres de sob sua guarda livres, para que encontrem seus próprios homens e assim constituam cada uma delas, diante da união com outro homem, um novo clã. Esse desmembramento do poder totalitário de um único

homem, para o poder particular de cada um sobre sua própria família, pode ter sido a raiz para o surgimento da religião, acreditou Freud. Já que o Pai, agora, era cultuado em cerimônias canibalescas e adorado sob a forma de totem. O poder maior deixa de ser de um homem na Terra, e passa a ser simbolizado no totem, e conseqüentemente, projetado em outro mundo, o Céu.

De todo modo, aqui, não nos interessa os rituais totêmicos, porque o crime de que tratamos não é o parricídio, mas seu oposto, o filicídio. É o pai quem mata o filho, por apedrejamento. Mas, por já termos percebido a linguagem onírica de Andara, devemos buscar uma interpretação simbólica para o crime de infanticídio cometido pelo homem. Aquele que procura fora mata aquele que nasceu de si, o que busca no interior. Ele faz isso e segue seu caminho, mas uma hora ele retorna, e vai ele mesmo para a cova. Mas o poder do interior nunca morre, ele ascende e volta quando necessário. E o filho volta, perdoadando o pai. Podemos interpretar o episódio como uma metáfora anímica. A humanidade em seus caminhos e descaminhos, ocupada sempre com o que está fora, trabalho, casa, comida, status, poder, prazer, etc. mata a busca interior, que deveria acontecer concomitantemente. Mas a alma nunca deixa a pessoa, nem morre, mesmo que seja apedrejada, escanteada, deixada para trás. Quando mais precisar, ela retorna, tira-nos do buraco em que nos meteu, segura nossa mão perdoadando-nos, e dá-nos uma nova chance para seguirmos juntas, lado a lado. O triste é que o homem repete seu crime, sempre o mesmo. Ao longo do caminho ele a apedreja, enterra sua alma, deixando-a para trás. Para então novamente sentir que precisa voltar, e se enterra ao lado dela. E é por ela resgatado. Outra chance. E a cada chance a marca do crime vai suavizando. Por quê? O indício é positivo. Quer dizer que mesmo errando continuamente, algo se aprende com o erro. A narrativa centra o foco não no erro, neste caso, mas no acerto, no perdão. É certo que a pessoa torne a deixar sua alma, e se volte novamente para uma busca exterior, mas também é certo que ela se arrepende e, percebendo seu erro, sacrifica-se. Cada novo sacrifício dela vale mais que cada novo erro. Por isso, o Filho sempre perdoa o Pai. E assim, a esperança tem lugar, a cicatriz clareia até desaparecer completamente. O episódio de morte do filho em prol do perdão do homem, também nos traz uma forte alusão a Cristo: sua morte enquanto filho de Deus, cordeiro sacrificado para lavar os pecados do mundo. Morte esta que continua sendo representada repetidamente na imagem de sua crucificação, quer nos autos de Páscoa, quer nas imagens espalhadas em ordem narrativa no interior das capelas, quer nos crucifixos que tantos carregam ou guardam.

*Assim é que em Andara uma vez iam um homem e
um menino, diz o vento.*

Juntos.

Para onde, não saberemos.

Na vida

O trecho que selecionamos para concluir o episódio é curto. É com ele que o episódio simbólico de filicídio é deixado para trás nas páginas visíveis de Andara. E fica assim, inconcluso, uroboresco, sem ponto final mesmo na última frase. Eles seguem juntos, e nunca saberemos pra onde. Sabemos apenas que vão pela vida. Uma vida sem fim, por isso sem ponto final. Mas não é apenas nesta frase que a pontuação final some. Muitas outras nos escritos das histórias de Andara ficam também sem o ponto final. Porque em Andara nada é de fato concluído. Andara é gerúndio em mais-que-perfeito. É o *Livro Invisível* que vai se escrevendo. São vozes em vento, que nunca param, vão e vem. E por isso, as personagens são também oníricas, como é o céu de Andara. Porque o enredo de Andara é celeste. E muitas ações acontecem no céu. Muitas delas na verdade, partem do céu. Têm ali o seu princípio motivador. O céu de Andara é tão vivo quanto a terra. Disso não podemos esquecer. Na verdade, podemos mesmo dizer que Andara é céu com terra. Porque, em suas narrativas, tudo começa no céu, pra depois chegar à terra. As aves que caem desde o primeiro livro, do retorno do morto Nazareno; as aves como o Curau, a fêmea Caminá, e as outras tantas sem nome próprio; e, sobretudo, o vento que traz as vozes e com elas as histórias oníricas de Andara. Como esta do homem e do menino, pai e filho, matéria e *anima*, exterior e interior, que de certo modo retoma o símbolo do Cristo.

Quando o episódio termina, sem terminar gramaticalmente, como vimos, a história nos interroga sobre essa busca. Não mais a busca do homem e do menino, mas a que deu início a esse quinto livro de Andara, *Diante de ti só verás o Atlântico*. A busca de Josiel, que agora já é novamente Josiel, apesar de não ser mais o mesmo, já que fora outros, Sião Diadoné e Inácio Verana. Transformado pelos que fora, Josiel continua, agora ele mesmo, a busca, levando o rebanho. Mas a narrativa nos questiona sobre essa busca, sobre essa história, e mais ainda, sobre um final para ela. Como seria se toda essa busca fosse mentira? Se fosse só uma história como as outras?

*E se Josiel não tivesse que achar a ilha?
E não existisse o rebanho?*

*Se por trás dele não estivesse vindo aquela água
negra e negra e fosse só um homem que estava fugindo, só,
de perseguidores reais, humanos
E se esta fosse só uma história como as outras
A fuga egoísta de Josiel, então. Como seria
Vocês me entendem.*

A narrativa onírica de Andara. Seus caminhos e descaminhos, com seu inicial e *descarado desprezo pelas tolices da racionalidade, beija (novamente) o onírico na boca e se atira por todos os desvãos do inconsciente*, pra inventar *uma outra fala, clara-escuro por escolha*. O baile arquejante da linearidade não conduz o movimento em Andara. Ela se move secretamente. Por isso mesmo, o segredo foi anunciado antes das histórias, na dedicatória que o autor faz das mesmas para a *voz floresta*. Mas agora algo curioso acontece. O narrador deixa o onírico, mesmo que interrogativamente, para o submeter ao racional, como se essa pudesse ser também uma história como as outras. E Josiel pudesse não estar em busca de uma ilha que lhe aparecera como visão onírica, e sim estar fugindo de perigos reais. Uma fuga egoísta a dele, essa seria. E se não houvesse a água negra? Assim, acreditamos, o leitor é decepcionado *numa lapada dura*, que o esbofeteia com a dúvida sobre tudo o que vem lendo. Primeiramente, o susto. – *Como assim? Só pode ser brincadeira!* Podemos nos perguntar ao chegar a esse ponto. Entretanto, Andara quer isso: indagar sobre o poder da imaginação pessoal (interior) sobre as ações do mundo (exterior). E grande. Até que ponto uma pessoa pode reinterpretar os fatos que lhe acontecem e criar sua própria narrativa deles? Qual o poder da *imaginação criativa*⁶⁴ sobre o cotidiano?

Partindo do princípio de que os símbolos da alquimia representam estados e processos vivenciais reais, tanto Jung, quanto os discípulos de seu postulado, vêm a imaginação como a chave para entender parte do hermetismo desta ciência tão antiga (na verdade, germen da química, e portanto, da própria ciência). Paracelso, grande alquimista, considerado pai da medicina, fala sobre o poder da imaginação na criação do mundo particular do indivíduo que reconheça o seu poder e saiba como a utilizar:

*É necessário que você saiba do que é capaz uma imaginação poderosa. Ela é a base de toda ação mágica... Todos os nossos sofrimentos, todos os nossos vícios nada são exceto a imaginação... E a imaginação é tamanha que penetra e ascende ao céu superior, indo de estrela em estrela. Esse mesmo céu ela supera e subjuga... Assim, a imaginação poderosa é a causa tanto da boa como da má fortuna.*⁶⁵

⁶⁴ Estudos mais recentes sobre alquimia por processos imaginativos, chamados de *imaginação criativa*, podem ser lidos no livro de Jeffrey Raff sobre *Jung e a imaginação alquímica* (para maiores informações, consultar na bibliografia).

⁶⁵ Paracelso, apud Jeffrey Raff, obra sobre citada. (p.85)

Então, o leitor se depara com o poder da imaginação, um poder transformador de realidades, um poder que poderia estar dando um significado diferente a um homem comum que poderia apenas estar fugindo de homens comuns, sozinho pela mata. Não haveria o rebanho, não haveria a água negra, nem ilha: não haveria os sonhos. É então que percebemos que não haveria também a graça, em seu sentido usual e em seu sentido religioso. A história perderia sua magia, seu dom divino. É o imaginário quem confere a Andara seu poder narrativo. E ela sabe disso, e quer que saibamos também, daí seu caráter, vez por outra, metaficcional. Neste ponto da história, que se aproxima do fim desse quinto livro, o narrador não apenas nos perturba com o questionamento de ‘e se tudo isso fosse falso’, mas nos apresenta dois finais falsos para a história. Para depois, somente depois, dizer-nos como a história irá terminar.

No primeiro final falso, Josiel, já sem forças pela fuga, adormeceria e acordaria já diante das altas ondas, tendo diante de si o mar sob luz de sonho:

Fugir não é coisa fácil, ele iria aprendendo enquanto atravessasse a floresta, o corpo inscrito pelas feridas que a floresta iria deixando nele. Quem soubesse ler essas marcas, esse alfabeto de ramos e lascas e unhas, entenderia que ele vinha de longe, que atravessara noites e dias dilacerando-se e sempre em frente, atirava-se.

Em Andara a fuga haveria começado. E Andara iria ficando cada vez mais para trás.

Viria a noite. E ele teria caído, perdido as forças e adormecido entre as árvores.

E tendo passado a noite ali, acordaria.

E veria que não estava mais onde dormira, entre árvores.

É que os sonos nos transportam?

Já não há árvores ao seu redor e ele veria

Diante de si, saindo da noite e na manhã que mal teria nascido, com altas ondas e uma luz de sonho

E tendo conseguido, teria enfim deixado para trás as lascas e as unhas. E quando abrisse os olhos teria diante de si o mar

As altas ondas.

E fim.

Depois, vem o segundo final falso, onde os perseguidores de Josiel são reais e humanos. Eles não estão de acordo com o final anterior, de modo que a fuga precisa continuar. E assim, Josiel precisa entrar na água, e nadar para longe, afastando-se da praia, onde se encontram, impacientes e aguardando, os que o perseguem. Até que Josiel é só um pontinho no mar, e afunda. Seus perseguidores ficam na praia, sem entender que *agora* isso pudesse estar terminando assim. E ao primeiro final falso, um novo se segue:

*Isso poderia terminar aqui, mas havendo
perseguidores reais, humanos, eles não estaria de acordo
com esse final*

*Ainda que haja alguém para quem generosamente,
sem o rebanho, tudo devesse acabar assim*

Por isso, a fuga de Josiel teria que continuar.

E ele se atiraria na água.

Nadaria para longe. Se afastaria da praia.

*Nadaria enquanto tivesse forças, mas depois
afundaria. Desta vez numa outra noite, que não seria a que
estaria, agora, vindo, um pontinho só, no mar, antes das
águas o cobrirem.*

*E no entanto, para que isso fosse assim seria
preciso, é então preciso apesar do clamor dos que o
perseguem*

E que ficam na praia

Que esse homem que fugia só

Ainda que tenhamos estado fugindo com ele

*Que ele ouvisse o que em seu ouvido murmuraria
um peixe enfim de silêncio, vindo do fundo enquanto ele
descia.*

Sombra.

Na praia, os perseguidores teriam parado.

Impacientes.

Olhariam o mar, e teriam parado.

*A água viria molhar seus pés, mas eles se
afastariam, recuariam.*

E, impacientes, raspariam a areia com os pés.

*E um deles haveria que enterraria as unhas da
mão e não entenderiam que agora isso pudesse estar
terminando assim*

Uma história que questiona, ao final, a própria veracidade do que vinha narrando – para então oferecer dois finais falsos e ainda outro, aquele que de fato terminará a mesma – certamente faz uso da potencialidade da imaginação criadora e não vê limites para o que imagina. Todos os finais passam a existir, sejam como falsos, seja como o final final que termina mesmo a história. E até esse, não é bem um final que se espere. Porque nele prossegue o mistério em torno da ilha. Josiel termina sentado na areia, olhando pro mar, os animais de seu rebanho afastando-se da água quando esta chega para molhar seus pés, que raspam a areia impacientes. Um dia se passa e ele continua lá. E tudo continua igual, os animais fugindo da água, impacientes raspando a areia. E é através de um deles que terminamos sem entender a ilha:

Josiel. Sentado na areia. Olha o mar.

As altas ondas e a luz do Atlântico.

Espera.

A água está vindo molhar as patas dos animais.

E na praia eles se afastariam. Impacientes.

*Um outro dia passa.
Ele espera.
Vem a água, molha as patas. E os animais se
afastam, recuam. E impacientes raspam a areia.
E um deles há que enterra os dentes no peito e não
entenderia a ilha*

E assim estamos a uma página do término deste quinto livro visível de Andara. Com Josiel, que, agora, diante de si só vê Atlântico. Mas mesmo esse final, o terceiro, já que antes houve dois outros falsos, não está fechado. Ele carece do leitor, ou melhor, da humanidade, para lhe completar o mistério da ilha. Por isso, o texto diz depois que *ao menos que nós desejemos sim, sim que esse homem na praia possa ver enfim surgir das ondas e diante de si a ilha. A ilha. Por entre as altas ondas e a luz de sonho do Atlântico*. Josiel não pode alcançar a ilha sozinho. Ele se transformou em outro, e depois em mais outro, e seguiu assim pela floresta com seu rebanho, fugindo da água negra e sendo guiado a partir de seus sonhos, pela imaginação onírica.

Andara também quer nos furar os olhos. Ela mesma é o Curau, que faz o leitor deixar o real exterior para mergulhar nas possibilidades da imaginação e, talvez, fazer ver sua própria vida também com olhos mais oníricos, e acreditar quem sabe no antigo princípio paracelciano do poder divino da imaginação. Possivelmente, assim, identifiquemo-nos com Josiel, à beira da praia, diante do Atlântico, vendo altas ondas, consigamos enxergar a ilha que não se vê?

O luar sereno e a migração anímica

Um dia,
em mim
a ave vai voltar
para o lugar de onde nunca
deveria ter saído.

O sereno

Como na história anterior, do quinto livro visível de Andara, que terminou diante do Atlântico, também diante do mar imenso a nova história terá início. Dois homens sentados na praia, em volta de um fogo, num fim de tarde. Mas antes da história, a personagem maior é apresentada: a lua branca. *Eu devo estes papéis à lua branca, e agora eu lanço eles no vento para que o vento leve até vocês.* São as primeiras palavras sob o título da história. Sua abertura já justificada. Aqui, nesta primeira frase, temos uma síntese do que são as narrativas de Andara. O ‘eu’ inicial que em Andara é um narrador ausente, voz de quem escreve e se faz personagem pela escrita alucinada, *verbalucinação paranóica*. Às vezes, personagens tomam a voz na história e contam histórias dentro de histórias. Mas mesmo naquelas, a voz de quem de algum modo soube algo pelo vento, e narra o que não sabe, toma lugar pra aumentar o mistério. Esse ‘eu’ que narra em consciência metaficcional, sabe que é, sobretudo, *letra do inconsciente*. Nosso narrador maior pode ser identificado, assim, com aquele que escreve *com tinta invisível*.



A lua branca é agora um novo símbolo para *fonte criativa*, donde vêm as vozes misteriosas que contam histórias fantasmas. Porque em Andara, o substantivo virou adjetivo, pra ir além do fantástico, e falar em *literatura fantasma*. Dois substantivos juntos, formando um substantivo novo, inclassificável na gramática das normas. Mas Cecim, como todo grande escritor, cria sua própria gramática, e é por isso mesmo, que já foi identificado com Guimarães Rosa. Leo Gilson Ribeiros, Antonio Hohfeldt e outros críticos, inclusive o português Eduardo Prado Coelho, quando o livro *Ó Serdespanto* foi lançado em Portugal, evocaram Guimarães Rosa ao ler Andara. Por dois motivos. Um sobre a forma, que é a invenção linguística de ambos autores. É ele mesmo quem responde a isso⁶⁶, dizendo que

⁶⁶ Em entrevista, anexa a esta tese.

sua escritura *tem a mesma má intenção da de Guimarães Rosa: abolir as fronteiras artificialmente demarcadas entre a prosa e a poesia*. E outro, sobre o conteúdo, por transmutar suas regiões geográficas tornando-as metáfora do mundo,

porque Rosa fez com o Sertão - e o próprio Manifesto Curau já falava sobre isso - a mesma coisa que eu tento fazer com a Amazônia: transmutar, ele, o Sertão, eu, a Amazônia, no que eu chamo de regiões metáforas da vida.

Além do narrador invisível, consciente de seu papel mediático entre si mesmo e uma literatura fantasma; e da referência explícita à fonte criativa, que é agora simbolizada na lua branca; temos também outras duas características importantes da *escrita andarana*. A presença do vento, que é o agente condutor entre o céu e a terra, o de cima e o de baixo, e de dentro e o de fora. O vento, como já dissemos antes, em Andara, é como o fogo alquímico, um agente volátil. Outra característica andarana é a *nossa* presença, de leitores-personagens-invisíveis. Ele abre esta história com sua primeira pessoa do singular, para falar de uma terceira no plural, e depois deixar a frase inconclusa (sem o ponto final) com a segunda-pessoa do plural. Novamente, com realce nos pronomes: *Eu devo estes papéis à lua branca, e agora eu lanço eles no vento para que o vento leve até vocês*. Entre a primeira e a segunda pessoas, a terceira – razão que as aproxima, objeto/referente. Exemplo simples de comunicação direta. E assim, lemos na primeira frase desta história, uma síntese do que é a *escritura andarana*. Escritura esta que vai se revelando a cada novo livro, a cada novo símbolo, e em todos esses entrelaçados numa única região metáfora da vida.

A nova história, do livro *Sereno*, o sexto livro de Andara é também fruto de um sono. O narrador que nos conta essa história, adormeceu um dia, num fim de tarde, olhando a lua branca. Foi nesse sono, que colheu *estes papéis*.

É interessante lembrarmos que as primeiras histórias de Andara eram negras e pesadas, cheias de mortes banalizadas, opressores sem nome, e episódios que só não eram chocantes porque sempre narrados com naturalidade, como no episódio da *hora das facas*, que conta a história de Sumiro, cujo corpo sumiu, sendo decepado parte por parte, sem que isto lhe tirasse a vida, já que em Andara mesmo as leis sobre a carne são oníricas. O episódio é de mais uma história trazida pelo vento, e está no terceiro livro de Andara, *Os jardins e a noite*, cujo personagem principal é o temido Curau. Sumiro vira só cabeça, bola mágica para jogo entre as crianças. Mas aos poucos, percebemos, acontece o que chamamos *rarefação andarana do texto*. Não há mais procissões com pessoas sem nome, não há mais

tantas vozes atirando histórias seguidas de novas histórias, com o desprezo de sempre *pelas tolices da racionalidade*. As aves ficaram brancas na história anterior. E agora, é a lua branca, a que aparece de dia, ainda na claridade, quem vem inspirar e engendrar essa nova história. Agora, apenas dois homens estão na praia. O texto clareia e concentra-se sobre si mesmo, mais auto-reflexivo (textos são ilhas?), já que agora estamos diante do Atlântico, e esperávamos achar uma ilha invisível. A *rarefação* em Andara se dá por alquimia verbal, tanto de formas quanto de conteúdos.

Essa claridade, a auto-reflexão, e ainda a rarefação de que falamos, são, na verdade, agora, o motivo desta nova história, que fala de dois homens que olhando a lua branca conversam. Quando um deles conta o sonho que teve, num certo dia, como quando naquele exato momento, ele também olhava a lua branca. E o que ele sonhou, era o que agora vivia, dois homens na praia, olhando a lua branca, sentados na areia, na volta de um fogo. A lua branca é a que aparece de dia, diferente da amarela, noturna. *A branca, se alguém olha para ela, (...), vai adormecendo, adormecendo, e tem um sonho*. A história se desenrolará *epimonicamente*, digamos assim. Já falamos como alguns substantivos, adjetivos, e mesmo verbos, vêm sendo repetidos, um após o outro, para reforçar o caráter ôntico dos seres, de modo *ecodiscursivo*. Dissemos também, em nota de rodapé, que essa *voz epimoniana*, como a chamamos, irá se transmutar em *voz epizeuxiana*; já que a repetição acontecerá noutros livros com uma pequena diferença formal na ortografia, que reflete uma grande diferença conteudística. É que o caráter ôntico realçado nas palavras repetidas, que passa a ser lido como ontológico; como se o foco, antes na *nheê* de cada criatura, voltasse-se para a Anhang, do Pai no Céu, Nhandervuçu. Essa é a diferença: quando se falava em noite, a própria noite, enquanto ente era reforçada, já que em nossos usos comuns da língua e sobretudo também em nosso crescimento urbano desenfreado, fomos perdendo o respeito aos seres de Nhandecí, a Mãe Terra. Nos outros volumes, com novas histórias de Andara, isso se transforma, e temos então *a noite Noite, a ave Ave, a água Água e o sentir Sentir*. O ente agora conduzindo ao Ser mais supremo, intangível, invisível.

Assim, o que podemos perceber agora, é que a história – que se repete, e o faz com alguma diferença, como veremos em seguida – pode ser considerada *narração epimônica*. Porque o que conta a história, e que está sentado com outro na praia vendo a lua branca, fala do sonho que teve ao ver a lua branca, e nesse sonho ele via dois homens sentados na praia, vendo a lua branca. Entretanto, a diferença se dá, e ele diz que com alguma dificuldade

conseguiu ver os rostos dos dois com quem sonhava, e percebeu em ambos o seu próprio rosto. Os dois eram ele mesmo.

Naquele sonho, tentei várias vezes me aproximar dos homens que via na praia. Muitas vezes. Mas a lua amarela fazia isso comigo. Se eu caminhava para eles na praia, no sonho ela voltava. A branca sumia. Ainda não havia estrelas. E uma maldição amarela me jogava outra vez na areia de joelhos.

Quanto tempo aquilo durou, não sei.

Vinha a branca, reaparecia, iluminava a praia. E os via.

Desaparecia.

Voltava a amarela. Me jogava na praia de joelhos. E tudo sumia outra vez sob a luz amarela.

- Mas a branca é mais terrível. A que se vê nos dias.

Consegui afinal me aproximar daqueles homens na praia. Veja o que vai me acontecer. Foi me aproximando como areia, deixando-me ir rolando pela praia, levado pelo vento, insignificante, humilde, um grão, quando já não tentei mais me aproximar por mim mesmo, e agora vinha esse vento e me levava para eles.

Cheguei perto e vi: aqueles dois tinham o meu rosto.

E fizeram os três um rosto só. A narrativa epimônica parece espiralar, ao girar sobre o mesmo centro, apontando para cima, com a lua branca a iluminar um dia de sonhos e diálogos sobre a migração das aves que cada um tem dentro de si. Então, aquilo que parecia ser uma repetição, com uma diferença onírica, transforma-se em psicologia profunda, ascensional, efeito e causa da *rarefação andarana do texto*.

A lua é reflexo, um astro espelho. Existe por causa de um sol maior, cuja luz ilumina a lua. A lua também é mudança, e tem um ciclo visível, nascendo, morrendo e renascendo às vistas nuas. A lua simboliza o ciclo fecundante de vida que depende do Maior. A lua enamorada, de lirismos mil, é a noturna. A que ilumina o escuro, e traz a luz de um sol invisível. Terra e Lua em equilíbrio, suspensas no Céu, em movimento. Mas o céu de Andara tem duas luas como personagens nessa sexta história. A lua da noite e a lua do sereno. A primeira é amarela; a segunda, branca. Em seu sonho, o homem encontra dificuldades para olhar a face dos dois homens da praia. E nos faz pensar: será eles mesmos, o que conta o sonho e o seu par, que escuta? Mas a surpresa vem acompanhada do sobrenatural, o mergulho onírico: ele vê a si mesmo nos dois. Ele sonha consigo mesmo

duplicado na praia, sentado na areia como está agora, ao olhar a lua branca e lembrar do sonho que agora conta. E então, após uma breve batalha de luas – da amarela que lhe impede a visão e da branca que o faz ver – ele senta ao lado dos duplos, sendo agora três lá no sonho que conta, e dois aqui na praia em que a história começou. Dois homens que se transformam em cinco corpos. Quatro de um, e um do outro. Assim, a ação se desenrolará agora numa praia de sonho, onde um homem é três. Ele sentou com os dois para ouvir um deles falar enquanto apontava pro céu, mostrando a lua branca.

O homem que falava naquela praia de sonho apontou para o céu.

Olhe. É ela, disse ao outro, você sabe, a lua branca, não a amarela. A que alucina. É a que se vê nos dias.

E era como se eu estivesse ali falando.

Longe, ouvi um peixe devorando um outro peixe no mar, não me pergunte como, não sei como pude ouvir isso.

E lembre-se, não é fácil dizer com clareza o que a lua branca nos faz ver. Enquanto for ouvindo o resto, não esqueça. E aguarde o medo que talvez ainda está vindo na minha voz.

A lua amarela, estava dizendo o que falavam em meu sonho, não foi ela que me fez ver o que estou lhe dizendo. Foi a branca. Não a amarela, essa que faz as águas terem esse desespero de subir de novo para o céu de onde talvez não se sabe nunca deveriam ter caído para dar forma a este animal peludo sobre as costas dele nós estamos, a terra.

A lua branca, dizia aquele homem feito de sono, e dois rostos iguais, o meu e um outro olhavam para ele

Nós não a vemos nas noites, dizia. É de dia que ela vem e fica no alto

Não a outra, ele dizia, a amarela, essa que à noite nos faz como as águas, repetia, queremos com um desespero infantil deixar a terra. Entenda, dizia, trata-se da infância perdida da vida, isso que desapareceu um dia. E um animal, dizia, está choramingando, é bem baixo, não se ouve, tente, e coberto de lama e soterrado, as costas muito azuis, a terra

Tente ouvir, dizia. Ouve? É longe.

Ouçá.

Ouviu?

Agora neste instante outra vez.

Mas já estava a lua da lua amarela voltando com violência sobre a praia e perdi tudo de vista de novo.



Em Andara não há natural que não seja sobrenatural. Já que o que está em cima está também em baixo e ao *natural* da terra baixa, acrescenta-se o que está *sobre*, em seus céus de aves que despencam, donde vem também o negro Curau, e desaparece Caminá. A união

alquímica do primeiro princípio hermético, que também é parte da oração que o Cristo nos ensinou: *assim na Terra com no Céu*. E a lua aqui, se desdobra dupla. A lua noturna, amarela, não alucina como a branca (figura 49, página anterior). Em Andara, a lua ganha novo simbolismo, e mais que isso, nova imagem. Em pesquisa no *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, que dedica seis páginas ao verbete lua, não encontramos nada especificamente sobre a lua do dia. No simbolismo das diversas culturas expostas ali, é a lua noturna, quem engendra os significados míticos, místicos e culturais. Mesmo na internet, quando digitamos “lua de dia” ou “day moon” na pesquisa de conteúdos da web, não encontramos nada que possa nos conduzir a uma leitura simbólica da lua diurna. Como imagem sim, há algumas, poucas se comparadas à quantidade das imagens noturnas da lua. Nossa rápida pesquisa veio somente reforçar a ideia de que Andara inaugura um mito quando confere magia e dá um nome à lua diurna, a mais rara das luas que vemos em nosso céu visível.

Em nossa análise do primeiro livro de Andara, *A asa e a serpente*, desenvolvemos o simbolismo fenomenológico da noite como fonte de visão de que já habitamos o céu. Sendo assim, a lua, que clareia a terra e cobre parcialmente as estrelas, traz um pouco da luz do sol à noite. E assim, encandeia-nos ao mistério que nos cobre. Pensando desta forma, o céu mais propício à contemplação do infinito sobre nós é o céu da lua morta, a lua negra. A não lua é também o não sol, e, portanto, a pureza da noite. A lua branca é a que alucina. E como fazer então certo *simbologismo do fenômeno*, quanto à lua branca que aparece de dia? Para isso, será preciso desenvolver um silogismo. A noite é mais noite quando não tem lua. Mesmo assim, a lua é símbolo da noite. De dia, então, ela nos traz algo do noturno. O noturno nos faz olhar para o alto, e, portanto, sair das ações de rotina diurna. A noite tende à cosmologia e ao autoconhecimento, já que não se podendo ver o que está à volta, olhamos para o céu, ou nos concentramos em nós mesmos. De dia, estamos atarefados com o visível que nos chama às tarefas e ao trabalho. Quando então uma das histórias de Andara diz que uma lua surge de dia, ela de fato só pode alucinar aqueles que a olham. Porém, em suas aparições reais, são poucos os que lhe percebem a breve presença. A lua branca chama os homens do dia para o sonho da noite. Esse despertar diurno que é, paradoxalmente, um adormecer ao *sereno*. O homem que fala no sonho, para o sonhador e para o outro que o escuta, sendo todos, ele mesmo, diz que a lua amarela, à noite, faz conosco o que faz com as águas: *com um desespero infantil* queremos deixar a terra pra subir aos céus, donde talvez nunca devêssemos ter caído. Mas, neste dia

azul, na praia, não há desespero. Há calma. E o tempo, em imagens que entram em imagens de modo espiralar e uroboreco, concentra-se num instante que não passa, entre o adormecer ao sereno e o sonho já sonhado. Agora não são as ações o que leva a narrativa adiante. É o *ecodiscurso* anímico e panteísta.

A terra é apresentada pelo sonho como um animal peludo, é nas costas dele que estamos. Essa é uma imagem panteísta que nos eleva ao expandir nossa visão, e nos fazer ver a terra na imagem única do animal vivo que ela é. Paradoxalmente, a imagem também minimiza o vasto diverso do planeta, ao circunscrever tudo num único ser vivo. Cada vez mais, Andara eleva-se rarefeita, do *nheê ôntico* de Nhandecí, ao Anhang ontológico de Nhanderuvuçu. A imagem amplia nossa visão, e unifica a pluralidade de vida num único animal, peludo. Infelizmente, nesses tempos atuais de crise da Natureza, o animal está choramingando, baixo, *coberto de lama e soterrado*. Não se ouve seu choro, mas o homem do sonho é imperativo: *tente, ouça*. E pergunta duas vezes: *Ouve? Ouviu?* Mas vem de longe. Como de longe também veio o som de um peixe de sonho devorando outro peixe de sonho no mar do sonho que o homem do sonho conta. É já um anúncio sinestésico do panteísmo, cujas principais características são *a identificação de Deus com a Natureza, a existência de um só Espírito e o término da individualidade humana após a morte*⁶⁷. Todas as três crenças revelam a unidade do panteísmo. *O todo é o um*. Como na imagem mais antiga do *continuum uroboreco*, também de origem grega como a filosofia panteísta. A imagem que divide outro volume do Livro Invisível e reúne novas histórias de Andara, *Silencioso como o Paraíso*, já foi mostrada no início deste trabalho. Ela contém, no interior da serpente que morde a própria cauda, a inscrição em grego para *o todo é o um*.

Esse continuum da totalidade que é também unidade mágica, como na metáfora da terra-animal-peludo, terá algo em comum com o medo anunciado logo após a audição do som que faz ver a imagem de um peixe devorando outro peixe, anúncio sinestésico de panteísmo.

*Esse medo seria se aquele homem no meu sonho e
naquela praia. E com este rosto que lhe vê.
Não estremeça. Ouça.
Seria se aquele homem ali naquela praia que bem
podia ser uma praia de sono como esta*

⁶⁷ MAASSON, S. S. *Eu, Panteísta: O Livro Sagrado da Grande Civilização Grega*. São Paulo: Madras, 1998. (pp.84-85)

*E sob a mesma lua branca que agora está nos
vendo*

*Seria se ele, falando para um outro que também
era você neste instante, uns arrepios, temendo o que vou lhe
dizer*

*Seria se aquele homem no sonho contasse ao outro
o seu sonho e esse sonho dele fosse igual ao meu: se dissesse
que também havia adormecido olhando a lua branca, e num
fim de tarde, e numa praia, e nessa praia vira dois homens e
também sentados ao redor de um fogo e havia tentado se
aproximar deles, e a cada passo fora derrubado pela luz da
lua amarela e também caíra de joelhos na areia, e se
levantara, e caíra outra vez e enfim havia conseguido chegar
perto deles e vira neles o seu rosto e ouvira um deles dizer
que um dia também adormecera olhando a lua branca, numa
tarde, e se vira numa praia e nessa praia dois outros, e um
fogo, e se aproximara, e ouvira um deles dizer, Ah, o horror.
Corra, fuja disso, isso sim seria o medo porque então
estariamos todos presos nisso, a lua branca sempre vindo
nos dias sobre nós*

E o medo é, além de anunciado, enlaçado por palavras que se esticam e dão um nó, novamente se esticam e dão um nó, criando um suspense de suspiros e tremores em quem escuta no sonho, e em quem lê na vida aqui fora de Andara. Esse medo seria se aquele homem na praia do sonho, e vem o primeiro nó, imperativo, mandando não estremecer e ouvir. Novamente, seria se aquele homem ali naquela praia, e outro nó, descrevendo ele na praia, sob a lua branca, a mesma que também está na praia que não é sonho, a praia onde está aquele que conta o sonho, nosso narrador nessa história urobóresca. E mais outro seria se ele, e mais um nó, dessa vez pausa para mais arrepios e para antecipar o medo que já se sente diante do que será dito. E finalmente, na quarta vez a frase é completada, e descobrimos a razão do horror. A narração epimônica pode ser um continuum infinito. E o narrador conta o sonho em que vê outros dois homens na praia como ele mesmo está agora, e senta com eles e viram três, com o rosto dele mesmo. E um dos homens do sonho com sua mesma face pode contar um sonho, e nesse sonho ele também viu dois homens na praia, o sonho do homem do sonho sendo igual ao sonho do narrador da história da lua branca. E isso poderia não ter fim porque dentro desse sonho dentro do sonho, um dos homens contaria também a história de um sonho em que via dois homens na praia, e este homem de sonho, dentro do sonho de outro homem de sonho, sonharia também que se aproximava deles e via neles seu próprio rosto e sentava com eles. E o que interrompe esse espiral sem fim é um suspiro de horror! E o imperativo agora não é mais pedido de atenção, do contrário, é agora ausência. Se antes era ‘ouça’ (verbo pra passividade concentrada), agora temos ‘corra’ e ‘fuja’ (verbos para atividade dispersiva). *Isso sim seria o medo de estarmos todos presos nisso*. Sinal claro de polifonia. Podemos ler em *todos*,

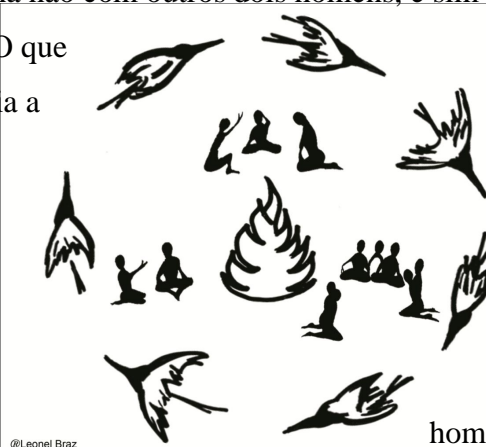
tanto *os ficcionais* – os tantos homens da história que na verdade são apenas dois corpos; quanto os *não-ficcionais*, todos nós, *os reais*, leitores e autor, juntos, já que a narrativa de Andara tem muito de metaficção, vindo desde as primeiras histórias falar com o leitor, e indagar sobre quem escreve.

Mas esse horror não acontece. Como o medo, ele é apenas anunciado e existe apenas como alusão e, portanto, no imaginário da história. A repetição espiralar acontece sim, mas com

alguma diferença, nessa, que chamamos *narração epimônica andarana*. O narrador, homem da praia que dá sua face aos demais homens de seu sonho, conta do sonho em que vê dois homens na praia e um deles fala de seu próprio sonho, sonho dentro de sonho, mas o homem do sonho sonha não com outros dois homens, e sim com sete homens com rostos

distintos noutra praia. O que horror que nos prenderia a

pra seguir a história *epimoniana* virar livro anterior, tivemos narração, que agora é o será num sonho dentro narrado por um



poderia ser o desenrolar do todos da voz *epizeuxiana*, adiante, faz a voz *narração epimoniana*. No um episódio desse tipo de cerne deste sexto livro. E de um sonho, lembrado e homem na areia de uma praia sob

a luz da lua branca, que os diálogos de migração anímica irão aparecer. Então tínhamos dois homens, que viraram três; e agora são sete, com rostos distintos, numa praia, na volta de uma fogueira (figura 50)⁶⁸, sob a lua branca. O espaço, sempre o mesmo: praia, sereno, fogo da fogueira, lua branca no céu alucinando a todos que a olham. De frente, o mar. E por trás, a floresta, Andara, que havia ido dar nessa praia. Porque Andara é metamorfose e está agora diante do Atlântico.

*Eu digo, dizia um dos sete, o pássaro em nós voa
para longe porque é preciso que voe.
Se não voa, não vê.*

⁶⁸ A ilustração da cena de *O sereno*, que vemos nesta página, foi feita sob encomenda, a um artista *invisível*, porque descoberto no ambiente virtual de blogs da internet. Leonel Marcos Braz recebeu um email com um pedido amigo e um resumo da cena onírica onde um de dois homens conta um sonho em que era três, sendo que um destes por sua vez, conta um outro, sonho sobre sete homens na mesma praia, na volta da mesma fogueira, conversando sobre ‘as aves’ que moram neles. Fez a ilustração também urobóresca, com 7 aves voando em círculo sobre toda a cena; indicando pela direção do voo, a ordem da mesma. Dos dois, aos três, aos sete (atenção para dois deles que são apenas sombras de cabeças por trás de outros dois). Um presente a esta tese, e sobretudo a Andara, ao qual gostaríamos não apenas de conceder os créditos devidos, mas sobretudo, demonstrar nossa gratidão e carinho.

Assim como o temos em nós, é preciso que ele tenha dentro de si todos os lugares. Os lugares, estejam reunidos num só lugar. Por isso voa.

Para ver esses lugares, tem que ir, voar, andar na terra também, e embaixo da água, e ver tudo, e voltar, e guardar nele os lugares por onde passou.

E um outro estava dizendo:

- É a migração que temos em nós. Um dia, em mim a ave vai voltar para o lugar de onde nunca deveria ter saído.

E sua cabeça estava indo para a sombra do peito.

Andara traz-nos à beira da grande água, o mar imenso, ‘pará’ em karaí-guarani. O oceano sendo pará, e Santa Maria do Grão também, de certo modo, o sendo, chegamos agora duplamente ao Pará. Santa Maria do Grande Mar: deixou de ser Santa a terra, virando apenas mar. Se observarmos a localização geográfica do Pará no mapa, perceberemos que não sendo pelo Amapá [ao norte do Pará], cuja fundação é tardia na formação dos estados do Brasil, a floresta amazônica chega diante do Atlântico pelo Pará (figura 51).

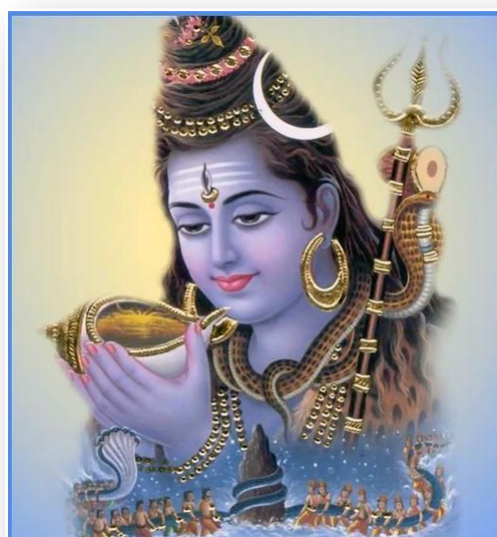


Diante do Atlântico, tendo deixado Santa Maria do Grão, como cidade, decadente; penetrado o interior da Mata, fugindo, sonhando e buscando; chega-se diante do Oceano. O simbolismo do Oceano é muito rico e variado, apresentando basicamente duas linhas de sentido. Uma mais denotativa, digamos assim, e portanto de caráter histórico, que desenvolve significados de grande rio que circula a terra, pai de todos os rios. Assim, ele chega mesmo a ser representado como um deus covarde, que se ausenta em tomar partido nos fatos. É o que podemos perceber na mitologia grega, em *Prometeu Acorrentado*, cuja autoria incerta é atribuída a Ésquilo. Ωκεανός (Okéanos) é um mero protagonista na história, e cede aos poderes de *Zeus*, que acorrenta *Prometeu* pelos crimes cometidos em favor da humanidade. Em oposição ao caráter fraco do pai, as *Oceânidas*, que formam o coro da peça, preferem ser sepultadas com o herói a terem que se sujeitar à situação. Elas, assim, conferem certa ambiguidade ao simbolismo de imparcialidade de *Oceano* como deus personificado. Essa característica de imparcialidade nos fatos tem muito de seu papel denotativo, como real geografia da terra, cujos seres o navegam por toda parte, explorando a terra inteira, comercializando, guerreando, roubando, matando, envenenando suas águas, inclusive realizando testes nucleares. O que pode fazer o oceano diante do poder tirano dos homens que se julgam deuses sobre a terra?

Entretanto, o sentido simbólico do oceano não personificado, centrado sobre o simbolismo da água, é *fonte* de muitas cosmogonias. Como água, é origem de vida. Como oceano, em razão de sua vastidão aparentemente sem limites, é a imagem do indistinto e indeterminado primordial. As criações emergem da Terra, que até então é oceano sem fim. Afinal, as águas, na expressão de Mircea Eliade, *simbolizam a soma de todas as virtualidades: são a fonte, a origem e o reservatório de todas as possibilidades de existência. Precedem a todas as formas e suportam toda a criação* (1952, p.199). Assim, desde tempos pré-históricos, o simbolismo fértil da água é cultuado. Como nas esculturas, datadas de 6000 a.C., do sítio arqueológico de Lepenski Vir na antiga Iugoslávia (figuras 52 e 53).



O Oceano de Leite da mitologia hindu dá-nos um exemplo rico desse simbolismo profundo, esotérico do oceano. *Devas* e *asuras*, isto é, as divindades e os homens, juntaram-se para bater o *Oceano de leite*. Colocaram uma montanha no meio do oceano, deram a volta na mesma com uma serpente gigante e cada grupo de um lado, iniciou a puxar de modo a mexer as águas de leite do oceano (figura 54). Dessa fricção surgiu inicialmente um veneno (*halahala*) que se espalhava pelo oceano matando os seres que vivem nele. Assustados, *devas* e *asuras* chamaram *Shiva*, que bebeu o veneno. Para que o mesmo não subisse à sua cabeça, nem descesse ao seu coração, foi preciso que lhe apertasse o pescoço até ele ficar azul. Resolvido o problema, *devas* e *asuras* continuaram a bater. Coisas lindas e maravilhosas surgiram. E por fim, conseguiram o néctar da imortalidade, o *Amrita*. Mas os *asuras* roubaram-no e fugiram. Dessa vez, os *Devas* chamaram *Vishnu*, que se transformou numa linda mulher, chamada *Mohini*. Ela falou aos *asuras*, que maravilhados diante de sua beleza, obedeceram-na, e lhe entregaram o néctar para que ela mesma o distribuísse entre todos. Mas o plano era de começar pelos *devas* e, na vez dos *asuras*, dizer que o mesmo havia acabado. Os



devas também não queriam dar a imortalidade aos humanos. Mas um *asura* entrou na fila dos *devas* e recebeu o néctar. Quando *Vishnu* percebeu o erro, era tarde demais, e uma gota do mesmo já havia conferido a imortalidade ao esperto *asura*. Mas *Vishnu* o puniu cortando-lhe a cabeça. Imortal que já era, transformou-se em *Rahu* e *Ketu*, cabeça do dragão e cauda do dragão, presentes também na astrologia védica. Eles tiram o brilho do sol e da lua, causando os eclipses. Como já foi dito inicialmente – a respeito de outro aspecto da filosofia religiosa indiana, o episódio do diálogo *Arjuna* com *Krishna*, em que o príncipe tem dúvidas sobre lutar com seus primos – a batalha espiritual acontece dentro de cada pessoa. Somente assim podemos concordar com *Krishna* sobre a necessidade da batalha que deve acontecer e ser fatal. É preciso derrotar as tendências negativas do ego, e tornar vencedor o princípio divino. Deste mesmo modo, os *Devas* representam as nossas tendências positivas, enquanto que os *asuras*, o contrário. O oceano representa a nossa mente, com toda a sua profundidade e, sobretudo, o desconhecimento dos mistérios que o profundo guarda.

Sendo assim, o *Oceano de leite* é a mente purificada, que precisa passar pelo agitado movimento de questionamentos e busca. A serpente é o ego, tendo já aprendido a cooperar nesta jornada pela imortalidade. Nela, sentimentos, pensamentos e padrões ressurgem, cujo efeito venenoso não podemos deixar que polua nem a mente nem o coração. O curioso, que não está explícito na história, é que uma das maneiras de evitar que o veneno desça ao coração ou suba à mente, é cantando. O canto concentra mente e coração em expansão de ar e expele o veneno, para assim, podemos alcançar o azul, que representa o infinito. Por isso, os *mantras* são tão poderosos no caminho espiritual indiano. Quando o veneno é neutralizado, e tem-se *a mente quieta e o coração tranquilo*, as coisas bonitas emergem. Por fim, o alerta para próximos à meta, não sucumbirmos à prova final, e cairmos diante da ilusão de que somos superiores aos demais. Esse sentimento de superioridade é o que faz com que o néctar seja roubado. Mas a divindade que despertamos, ao longo da jornada, não deixará de atuar fazendo-nos despertar para o erro. Mesmo assim, o caminho à imortalidade pode apresentar resquícios de engano, de modo a ser preciso sempre muita atenção aos sentimentos em nosso íntimo. Diante dessa análise psico-espiritual do mito indiano, sentimos a simbologia do Oceano como imenso mistério a ser explorado.

É, portanto, no Atlântico, aonde Andara vai dar, deixando de ser Floresta pra ser Água sem fim. E nas conversas dos sete homens de sonho, dentro de outro sonho, contado por um dos dois homens da praia, percebemos claramente do que falam por metáfora de ave: a alma,

no interior mágico de cada um. A centelha de luz divina, que os torna filhos do que está acima da Natureza, o Sobrenatural. Porque em Andara, natural e sobrenatural são faces semelhantes de todo fenômeno. Como os rostos que o sonhador vê nos homens da primeira praia de sonho, que são também o seu.

Será em nossos sonhos que o pássaro em nós voa? Livre do *cárcere das almas* tão cantado em súplicas por nossos poetas simbolistas? Ele voa porque *é preciso que tenha dentro de si todos os lugares*. E assim entendemos como na descrição do primeiro sonho, sem entender, o homem ouviu o som do peixe comendo outro peixe. Era já um contato com seu pássaro, que tendo já estado em todos os lugares, guarda-os todos nele, e assim, a experiência sinestésica assemelha-se à xamânica e ao panteísmo.

E eles conversavam mais:

E bebiam mais bebida amarga.

E um deles estava dizendo:

- Um dia conheci um que havia sido servo, e foi senhor, e outra vez servo, e outra vez virou senhor. mas aí a ave já havia perdido o rumo, e ele foi também uma árvore, e o cortaram, escorreu como leite branco e foi esse leite e foi também um inseto, e veio vindo, veio vindo, devagarzinho, e queria a sobra do meu pé. Então sem querer o esmaguei.

Riram. Bateram palmas.

É o pássaro em nós, diziam.

- Voando.

- Conhecendo.

- Se fazendo justiça.

- Os lugares.

- Sim, os lugares, os outros concordavam.

E mais daquela bebida amarga ia sendo bebida e se diziam: Somos homens reais, ainda que nos olhemos como fantasmas

Podemos falar, neste caso literal e etimologicamente, que a conversa ficou *animada*. Da raiz *anima*, para alma. Eles bebem bebida amarga. O que nos faz pensar na *ayahuasca*, que serviu como base para o estabelecimento de diferentes tradições espirituais por tribos indígenas nos países amazônicos desde tempos pré-coloniais. A *ayahuasca* está para os índios brasileiros, como o *peyote*, bebido pelos nativos norte-americanos nas cerimônias sincréticas da Igreja Nativa Americana. A *erva do diabo*⁶⁹ que abre as portas da percepção

⁶⁹ A tradução do livro de Carlos Castañeda (1968) para o português ainda é polêmica. O original *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*, enfatiza o aprendizado do autor que almejava um estudo antropológico para a Universidade da Califórnia (UCLA), sobre a cultura indígena da América Central, com o fim de publicar livros e outros trabalhos acadêmicos. Já o índio Don Juan tinha o objetivo de provocar uma quebra no padrão cognitivo habitual de Castaneda, levando-o a vislumbrar a existência de outros padrões da realidade. A ingestão das *Plantas de Poder* não era para Don Juan, um método eficiente para a

como elo imaterial com o divino que está no mundo natural. Para os povos indígenas, a natureza possui alma e vontade própria, sendo melhor escutada a partir de rituais mágicos e espirituais, em que substâncias psicoativas alucinógenas naturais são usadas para alterar os estados de consciência. Causando também alterações e distorções sensoriais de percepção, que atingem concomitante pensamento e humor. A ayahuasca amazônica é uma combinação química que envolve um cipó, considerado princípio masculino; unido a um arbusto, considerado o feminino. Ambas plantas são endêmicas do imenso continente amazônico. E sua mistura é feita em forma de bebida amarga, que causa inclusive, enjôos mesmo nos mais acostumados a beber seu líquido marron e encorpado. A ayahuasca, como o peyote, são bebidas dionisíacas. A primeira sendo chamada entre seus usuários ‘vinho das almas’, traz claramente com a expressão, a latina: *in vino veritas*. De modo que lemos, na *ayahuasca* amarga, o vinho amazônico feito de ingredientes da própria floresta, tamanha sua biodiversidade, cujo efeito é *religar* os homens a um estado de consciência mais profundo, deixando-os, inclusive, mais leves para sentirem a alegria de estar vivos, e presentes.

O caráter psicodélico de substâncias alucinógenas como a ayahuasca induz alterações sensoperceptivas, afetivas e de julgamento, que só podem ser vividas em sonhos, ou em transe religiosos. Essa ponte entre o onírico e o religioso faz do vinho amazônico, nas palavras de Moisés Diniz⁷⁰, autor do romance histórico *Santo de Deus*, sobre a erva: *essência de convivência franterna e universal entre as árvores carinhosas, os riachos irmãos, os pássaros cantores, os peixes, as larvas, os insetos, as flores*.

Apesar de pouco conhecida pela cultura brasileira do sul, na amazônia, a ayahuasca é considerada mistura sagrada ancestral, tendo sido considerada, pelo governo do Peru, em 2008, patrimônio cultural da nação, os conhecimentos tradicionais e usos da *ayahuasca* praticados pelas comunidades indígenas da floresta amazônica que lhes cabe. Por isso,

evolução dos seus aprendizes. Foi somente a primeira tentativa de uma série de muitas outras diferentes que utilizou, para que Castañeda assimilasse, ao longo de anos, a complexa e rica cultura milenar dos *Videntes*. Nas fases seguintes do aprendizado, os alucinógenos naturais deixaram de ser utilizados em favor de intensas práticas realizadas diretamente na vida cotidiana.

⁷⁰ É também deputado pelo PCdoB no Acre. Seu livro narra o episódio que investigou, e viveu como vizinho do fato, do massacre de seis pessoas, inclusive duas crianças, e o espancamento coletivo dos moradores de Lacras, no interior da floresta amazônica, confins do Acre. No livro, o escritor muda os nomes das personagens por apelidos bíblicos, e tenta analisar com argumentos bíblicos, os caminhos e descaminhos que conduziram evangélicos fanáticos a exterminar a mando de Deus os usuários do *Santo Daime* na região. O livro tenta um regresso às origens amazônicas a partir do uso mágico dessa bebida cuja fórmula e modo de preparo artesanal foram deixados pelos índios.

julgamos necessários os estudos sócio-culturais do papel da *ayahuasca* na cultura ancestral e atualmente sincrética⁷¹ na Amazônia brasileira. E apesar de Andara não lhe conferir nome certo, é inevitável a intertextualidade para aqueles que conhecem a bebida amarga, bem como seu papel místico-religioso para o povo amazônico, tão íntimo aos diálogos sobre as migrações da alma. A história que um deles conta agora, faz a regressão das vidas do inseto que esmagou sem querer. Sendo que só sabemos disso no final do episódio, em seu desfecho, ápice de tragédia e comicidade. Ele começa dizendo que conheceu um que foi servo e senhor, até sua ave perdeu o rumo, e ele foi também a árvore que fora cortada e ao mesmo tempo o leite branco dela escorrido, só então foi o inseto, que *devagarzinho* queria *a sobra do pé* do homem que o esmagou, um dos sete homens do terceiro sonho, dentro do primeiro que é dos três homens na praia, tudo desencadeado a partir do sonho do narrador, um dos dois homens que principiam a história. Todos sob a lua branca, em volta do fogo, na praia, diante do Atlântico, em Andara que agora está ali, com eles, seguindo-nos.

Não sabemos que a história do inseto, trata do bicho, até que ela termine, como já dissemos, de modo trágico para ele; porém cômico para os sete homens que bebem bebida amarga na praia de sonho dentro de um sonho narrado num dia de lua branca. E eles riem e batem palmas. Conversa e atitudes ficando cada vez mais dionisiacas. E eles vão se percebendo homens reais, e se dizendo reais: *mesmo que nos olhemos como fantasmas*. Esta última frase, do trecho selecionado, não tem ponto final, como tantas outras, ela não termina aí. Há o texto invisível completando-as todas. O texto que devemos completar nós leitores com nosso próprio imaginário? Não é isso o que quer o *Manifesto Curau* e também Andara? Que o engendremos sem parar, ato contínuo, *andarandarandar*. Porém, à noite, os sete deixam de agir como massa que se diverte embriagada. Um deles diz, da metáfora pra alma, que *se o pássaro voar bem* alcançará a estrela, e aponta para o céu. Mas nenhum dos outros lhe deu atenção. E ele apontou um lugar vazio para onde só ele olhou, e *estranhamente* alguma coisa começou a acontecer *naquele céu escuro*.

*Teriam percebido algo?
Olharam o mar.*

⁷¹ Disponibilizaremos em anexo, dois Manifestos do Daime. Ambos de centros tradicionais no Acre. Percebemos três partidos: os que usam a bebida como algo gratuito da natureza com fins de espiritualidade e irmandade, os que começam a fazer uso comercial da mesma e criam seitas ilegítimas do ponto de vista espiritual dos primeiros, e ainda, os responsáveis pelas políticas anti-drogas que lhes nega voz, quando tentam levá-los ao público, ignorando o aspecto sócio-cultural da *ayahuasca*, que a legitima.

Os outros.
 Não o que via a nuvem vermelha passando.
 Ficaram em silêncio e olharam aquela água
 negra.
 E o que eles podiam ver nessa água negra, negra,
 negra nada.
 E depois já estava de novo falando, e riam.
 Então, a nuvem vermelha passou. E detrás dela
 veio surgindo uma estrela, e foi iluminando todas as árvores
 da floresta por trás dos homens, iluminava também a praia,
 mas eles não notaram, e não paravam de falar, e finalmente
 iluminou o mar.
 Veja como é quando a língua é louca.
 Bebiam, falavam.
 Só um deles agora estava olhando aquela estrela
 com paixão.

Foi a língua tomada de loucura então. Porque bebiam e falava, e já não escutavam nem viam. Só um deles, pois, olhava o Atlântico e via uma nuvem vermelha passando. Quando ficaram novamente em silêncio, *olharam aquela água negra. E o que eles podiam ver nessa água negra, negra, negra nada*. Aqui, a epezeuxe é seguida da paranomásia⁷² que, por sua vez, força uma enálage⁷³. A aproximação fonética entre ‘água’ e ‘nada’ liga o substantivo inicial desse adjunto adverbial de lugar raro: *água negra, negra, negra nada*. Além disso, ‘nada’ é substantivado, alterando sua forma gramatical mais usual. E assim, sentimos a aproximação entre água e nada: água negra; negra nada. Intercalando a repetição isolada de ‘negra’, palavra de ligação entre as expressões em rima invertida. São exemplos complexos da *língua anadara*, cujo estilo de construção criativo e individual, dá a Vicente Franz Cecim, seu autor, aquele lugar comparado à forma guimaraeana de escritura. O estilo de Cecim não vê limites na escrita. Sejam prosódicos, lexicais ou frásicos, seus exemplos de criação sobre a escrita, dão à leitura sua pitada própria de substância alucinógena que nos traz uma nova percepção sensorial do texto, visual, auditiva e mesmo sinestésica.

É novamente a *água negra*, agora desenvolvida numa expressão mais longa e sonora. Seria a mesma água negra que ameaça cair no sonho de Josiel, antes dele se transformar em Sião Diadoné, no quinto livro visível de Andara? Iporú: a mesma água que, de dia, subia e subia forçando-o a virar outros para fugir do afundamento com seu rebanho? Se sim, há uma diferença agora. Antes, ela força a ação da personagem adiante, para novas descobertas,

⁷² *Figura de linguagem que consiste no emprego de vocábulos semelhantes na forma ou na prosódia, mas opostos ou aparentados no sentido.* (MOISÉS, 1999, p.389)

⁷³ *Designa um expediente retórico mediante o qual uma palavra sofre transposição deliberada da sua função gramatical própria.* (MOISÉS, 1999, p.171)

transmutações. E agora não, agora ela hipnotiza os homens que bebem e riem, num momento breve de silêncio, em que aparentemente nada podem ver. Voltando assim para as exaltações do estado de embriaguês em que se encontram. E então, somente o que apontou para a estrela que ainda não via, pode agora ver ao passar da nuvem vermelha, uma estrela surgindo e *iluminando todas as árvores da floresta por trás dos homens*, e também a praia, e depois o mar. De modo que só um dos sete olhava com paixão a estrela que antes não via. A fé precedendo a (compro)visão. Depois da visão da estrela por parte de um dos sete homens, aparece vindo das árvores por trás deles, um homem-animal que fica quieto entre eles. – *O que será? Quem é isso? O que foi?* Questionam-se e logo voltam à bebida amarga e às conversas e *assim o homem animal não foi mais incomodado e ficou ali entre eles. Em silêncio. Rosnava às vezes baixinho. Escutava as conversas. Olhava o fogo.* Seria o mura, homem-animal antropófago do quarto livro visível de Andara, *Terra de sombra e de não?* Ele, o fim do mistério que sempre esteve por perto, deixando pistas; e surgindo da floresta misteriosamente para a história, tão logo dela sumia de súbito. Indícios de recorrência como esta, entre as histórias dos livros visíveis de Andara, e suas intertextualidades intrínsecas aos livros que compõe o Livro Invisível, indícios para lhes interpretar por caminhos de investigação hermenêutica, sugerem mais que as polifonias, suas *poliaparições*.

A luz da estrela continuava crescendo, seis homens dançavam, quando o sétimo homem viu no céu, sobre o mar, um imenso homem-casa-ovo. O desenvolver desta visão da estrela mostrará *como o homem é um mistério pequeno* num episódio duplamente onírico (já que está num sonho dentro de outro sonho), até longo para uma citação em trabalho acadêmico, mas como já argumentamos anteriormente, é preciso que dele nada se perca, e que seja lido, ouvido e sentido na íntegra. Por isso, ele nos guia até uma outra folha.

Depois da nuvem e da estrela e do mar antes todo escuro, aquele homem que sozinho via essas coisas, viu:

No mar estava bem visível um corpo, e era humano, mas grande demais para ser humano.

- Preciso lhe lembrar que aquela estrela era a primeira vez que ela aparecia e nunca mais foi vista?

E era sob sua luz que aquele corpo então surgia para um dos sete homens na praia.

E depois, a luz ficando ainda mais forte, ele pôde ver que não era bem um homem aquilo, ainda que enorme. Veja, entenda o que parece que me contradigo. Antes era como um ovo tornado uma casa, e em ruínas, pois pela parte da casa que estava partida ele pode ver agora que existe homens vivendo aí, e dentro vê uma mesa, alguém que serve

comida e outros sentados nela. E não se espantava vendo isso, porque uma casa é mesmo como um ovo.

Aquilo tinha um rosto, a casa, o ovo ou aquilo que parecia um homem enorme boiando no mar.

E agora estava virando o rosto devagar para trás, como se olha por cima do ombro, para olhar aqueles que viviam dentro dele, casca, casa, ovo. E olhava com uns olhos e uma expressão de sonho como se não acreditasse no que estava lhe acontecendo ali naquele mar. E também havia nela a expressão de tortura de quem se vê habitado por outros.

Vi que galhos o atravessavam, contaria depois aquele homem, um dos sete, se viesse a falar disso com alguém. Mas não doíam porque eram parte dele, como o sangue que escorria.

E sobre sua cabeça, diria, vi um desfile de assuntos humanos, em círculo.

Lhe traziam carne branca e depositavam aos seus pés, contaria aquele homem aos seus filhos mais tarde.

E tudo ele aceitava.

Aceita, devora e devolve ao lugar de todos os excrementos.

E estaria então ensinando a esses filhos: todos os excrementos vieram reunir-se aqui, nesta terra, este é o lugar onde se fica, contando histórias, uns olhos abertos sonhando, e todos somos filhos, este é o lugar onde vieram reunir-se os filhos, a mãe e o ovo. A ave que primeiro pôs o ovo, terá ela esquecido onde nisso que vai mais longe do que a vista alcança, as estrelas?

Voltará? Um dia?

Agora a nuvem vermelha estava voltando a passar e ia cobrir outra vez o mar todo de negro

- Se não fechas a boca, eu sozinho testemunho esses acontecimentos, dizia agora o homem ao outro na praia real.

A imagem é enorme. Ocupa o céu noturno, mas é vista somente pelo que observava a estrela mesmo antes dela existir. A primeira associação é com um gigante. Depois, um ovo tornado casa. Homem-ovo-casa são igualados nessa visão noturna, alucinante, de duplo onirismo. A equivalência entre homem e ovo traz-nos à mente outra tela de Salvador Dalí, *Nascimento do novo Homem* (figura 55), que por sua vez, gerou uma escultura do mesmo nome, em que um homem nasce do Planeta-Terra-Nhandecí, como de um ovo gigante. Essa sim, intertextualidade nossa, extrínseca à escritura andarana.



Era homem, mas era casa, porque dentro dele viviam homens, e uma cena de refeição se vê, alguém servindo comida numa mesa, alguns outros sentados comendo. Um gigante habitado por outros, um ser gigante casa de outros, ovo para outras vidas. Ele era também vegetal, como a floresta da Amazônia, mãe maior de Andara. E os galhos que lhe atravessam ferem-no, sangue sem dor. Tão parte dele que são. Sobre sua cabeça, um desfile em círculos de *assuntos humanos*. Frente aos seus pés ofertam *carne branca*, que ele *devora e devolve ao lugar de todos os excrementos*. E a metáfora faz da pessoa um mistério menor e sobretudo residual: todos os excrementos estão aqui, reunidos, contando suas histórias, *uns olhos abertos sonhando*. Reunião aqui dos filhos, da mãe e do ovo. Os episódios múltiplos, terríveis de Andara, vão dando lugar a episódios mágicos mais esporádicos, porém de claro sentido cosmogônico. Como neste caso específico em que os filhos são os homens e os animais da terra, que se banqueteiam uns com os outros, naturalmente, sem horror, como no episódio do banquete dos inocentes. A mãe, sendo a natureza; e a Terra, o grande ovo donde nascemos todos. E o gigante, por cima de tudo, sendo também parte disso, mas podendo, de fora, olhar pra dentro, é a divindade maior, ser incompreensível que nos pare e espia. Somos seu excremento. Mistério menor, da Vida Maior. A ave, que primeiro pôs esse ovo, aparentemente esquecido nas estrelas, está longe. *Voltará? Um dia?* E novamente a nuvem vermelha passa, e cobre o céu, e deixa o mar todo negro outra vez.

Mas somente um homem testemunha a cena, porque os outros continuam a falar e a beber e a rir e bater palmas. As conversas sobre migração anímica continuam, já que a ideia central é que *se isto morre, vira aquilo, e nada morre*. O círculo se fechando sobre uma morte que é novo início e o sem fim de mutações pelas quais pode passar um ser. Como o inseto pisado que fora antes homem e servo e árvore e seiva. Entretanto, o homem-animal, que até então esteve sentado quieto entre os sete homens, fala para desestruturar a lógica de migração da ave-alma, e pergunta: – *E se morressem mais do que nascessem?* Teria-se então *almas sem residência*. E mais, *em que empregariam o tempo enquanto aguardassem vaga?* Ou ainda o contrário, *e se nascessem mais do que morressem, como seriam os corpos vazios?* E o homem-animal continua, insinuando: – *E se os animais que se deixam penetrar já não quiserem mais ter outros dentro de si?* Aves voando sobre animais, invisíveis, esperando sua hora de ganhar um corpo. E assim tudo era motivo pra eles rolarem na areia e rirem e baterem palmas.

*E já rolavam outra vez na areia.
E palmas.
E na praia a areia e eles bebiam ainda mais
bebida amarga.
E mais abraços, e mais risos, e mais palmas.
Os vôos ao redor dos animais, diziam. Riam.
- Invisíveis.
- Esperando.
- E os animais ali.
- Ruminam.
- Bocejam.
- As aves fora de nós se empurrando, espiando,
esperando a hora.
E se abraçavam mais, e mais risos e mais palmas*

Depois, aquilo foi ficando triste, amanhecia e o homem-animal voltara para a floresta. O sereno caía sobre eles, e foram indo embora. Ficaram dois, depois só um. Um pássaro mergulha e pega um peixe. E voltamos à primeira praia, onde o que contava o-sonho-dentro-do-sonho-que-teve termina falando ao que escutava toda essa história: *Feche a boca, mastigue esse silêncio, dizia ao outro na praia real o homem que falava, e a lua branca agora também já vinha sobre eles./ Isso só prova que você não acreditou numa palavra do que eu disse.* Toda uma página para estas palavras finais, em dois parágrafos no centro da folha. Página branca em cima, página branca em baixo.

Muitas das folhas visíveis de Andara deixam o branco da página transmutar em poemas a prosa andarana. Na verdade, nos próximos volumes do Livro Invisível, principalmente nos mais tardios, percebemos, ainda mais claramente, a rarefação da escrita andarana: texto que se eleva cada vez mais em discursos anímicos e cosmogonias, com cada vez menos ação, e menos personagens. E mais paisagens e mistérios. Já que nos próximos volumes, as figuras começarão a aparecer para suplantar a falta de fala discursiva de palavras cada vez mais ausentes.

Música de areia

*Diz-se: literatura.
É como esse tempo que mistura
os olhos bem abertos e os olhos fechados
Diz-se dele: a infância*

As armas submersas

*Para a criança que há no homem
a noite contínua sendo
a costureira das estrelas.*

Hölderlin

Chegamos à sétima história visível de Andara. Última do primeiro Livro Invisível, que reúne as sete histórias da nascença de Andara. O número cabalístico da perfeição, portanto. Das sete cores do arco-íris, sete notas musicais, sete *chakras* energéticos. Dentre todas, é esta a mais metaficcional. Sua primeira palavra já um sinal: ‘Escrever’.

Escrever isto só com a casca das palavras. Hesitando, duvidando, duvidando

Esse é mais um dos **períodos de branco final de Andara**. A recusa em sua normativa finalização, sempre em frases de final de parágrafo, amplificam sua ação sobre o todo que lhes precede, sendo, portanto, **parágrafos de branco final**. Não se finalizam, e também não se completam, ficam ali, com o final branco da página em escrita. São ideias, imagens, sonhos incompletos - inalcançáveis em sua totalidade; mas que deixam aberta uma porta possível a quem ousar atravessar o que não se vê, e completar com conteúdos próprios o vazio aparente. Imaginação, imaginar, imaginário. Palavras cada vez mais levadas a sério. E desprendidas de contextos esquizóides ou infantis. Agora, as aproximações entre loucura, infância e arte são estudadas desde teorias psicanalíticas e literárias, às quânticas como vimos a princípio.

Para entendermos o sentido por trás da hesitação e de tanta dúvida, é preciso penetrar na citação seguinte, e encontrar nela uma parábola sinônima para ‘casca das palavras’. Porque primeiro vem a embarcação de Victor Hugo, em citação oculta de Cortázar, este tirando daquele a expressão náutica, para lhe dar dimensão literária e falar do fantástico. A citação que abre *As armas submersas* recorta apenas o que diz Victor Hugo, e o traz a Andara. Mas Cortázar já foi trazido a Andara noutro livro, quando nos incitava a abrir a porta e ir

brincar. Agora, porém, damos-lhe lugar para lermos de seu texto, a transposição do ponto vélico náutico para o literário:

O ponto vélico, enquanto expressão náutica, é o ponto de interseção que resulta das forças opostas de ação do vento sobre as velas mais a de resistência que o mar opõe ao avanço do navio. É deste contexto que a expressão é retirada de Victor Hugo para ser citada agora em Andara:

Agora, é a vez da embarcação de Victor Hugo vir nestas páginas

Ele disse: Ninguém ignora o que é o ponto vélico de um navio. Lugar de convergência, ponto de interseção misterioso até para o condutor do barco, onde se somam as forças dispersas de todo o velame desfraldado

E na vida? O ponto vélico onde é?

Andara lhe dá novo sentido, tirando-o do náutico e trazendo o mistério à própria vida. Já Cortázar, percebeu-o a partir do olhar distante de seu gato Teodoro, que segundo ele, olhava um ponto vélico do ar:

...lembro-me sempre da admirável passagem de Victor Hugo: “Ninguém ignora o que é o ponto vélico de um navio; lugar de convergência, ponto de interseção misterioso até para o construtor do barco, no qual se somam as forças dispersas em todo o velame desfraldado”. Estou convencido de que esta manhã Teodoro olhava um ponto vélico do ar. Não é difícil encontrá-los e até provocá-los, mas uma condição é necessária: fazer uma ideia muito especial das heterogeneidades admissíveis na convergência, não ter medo do encontro fortuito (que não o será) de um guarda-chuva e uma máquina de costura. O fantástico força uma crosta aparente, e por isso lembra o ponto vélico; há algo que encosta o ombro para nos tirar dos eixos. Sempre soube que as grandes surpresas nos esperam ali onde tivermos aprendido por fim a não nos surpreender com nada, entendendo por isto não nos escandalizarmos diante das rupturas da ordem. (CORTÁZAR, 1993, p. 179)

O fato da citação de Victor Hugo ser idêntica à que Andara nos apresenta mostra-nos uma intertextualidade dupla, com ambos os escritores. O leitor, que chegue neste ponto do primeiro volume do Livro Invisível, já terá sido iniciado nos interstícios da fissura entre o que é o real e o que está sobre ele, além e aquém, posto que em Andara o sobrenatural é natural. Sendo assim, Andara é, ela mesma, toda e em cada parte sua, ponto vélico a guiar misteriosamente escritor e leitor através da *crosta aparente* das palavras, ao mundo do imaginário. Lugar de ausência das vidas cotidianas, no escuro interior de cada um, para onde o Curau conduz, ao furar os olhos dos que têm medo. O ponto vélico, sendo assim, ponto misterioso de equilíbrio, forçando a percepção da confluência de forças invisíveis antagônicas. Então, voltamos à pergunta de Andara. Onde é o ponto vélico da vida? Quais seriam as forças que nos impulsionam adiante, em nossos objetivos e metas da vida diurna;

e mais ainda, quais as que retardam um avanço sem curso, dando-nos estabilidade de direção? Uma caixa preta escondida em algum lugar dentro de cada pessoa deve ser seu leme, no ponto vélico da vida. Assim, o navio somos nós, os ventos a vida exterior; e o mar profundo abaixo, os desvãos do inconsciente.

Nessa sétima história, *As armas submersas*, o narrador diz que sua letra será oculta, mas não ele, que escreve em primeira pessoa. Seus pedaços atirados para nós, em letra oculta, será a história que tenta se escrever hesitando e duvidando, mas seguindo adiante. E uma nau negra é anunciada. Uma nau que agora já sabemos, passa por Victor Hugo e por Cortázar, para ser o mistério que é a própria vida, que mais que seguir seu rumo, agora quer encontrar seu misterioso ponto vélico. Tão visível quanto o nó de ventos em que Teodoro fixa o olhar. Criar uma imagem para a união das forças visíveis e invisíveis, operantes numa vida individual, é mesmo um jogo difícil. Mas, pela transformação da imagem de Victor Hugo em metáfora por Cortázar, podemos agora enxergar o lugar de nascença dos sonhos, do imaginário e das aves que guardamos.

Em entrevista para a edição comemorativa dos dez anos da *Revista Azougue*, Vicente Cecim diz que *Andara é um ir sem ir, em demanda do Ponto Vélico onde Visível e Invisível se engendram mutuamente*. Lá⁷⁴, Vicente Cecim é questionado sobre a letra invisível que escreve Andara com hesitação e dúvida:

Azougue: Andara então busca esse ponto de convergência misterioso. Misterioso até para você, o construtor do barco de Andara?

VFC: Sim. Misterioso sobretudo para mim, que sou o que menos sei de Andara. Mero Instrumento que ela usa para se fazer existir, como o Castelo de Kubla Khan usou Kubla Khan em sonhos para tentar uma primeira vez existir, mas ficou reduzido a ruínas, e depois tentou existir uma segunda vez sob a forma de um poema do Castelo de Kubla Khan usando Coleridge, mas o poema ficou inacabado, ruína verbal, porque Coleridge interrompeu a transcrição para o papel do poema do Castelo sonhado não em pedras, mas desta vez em Palavras, para ir atender seu alfaiate que batia na porta e quando voltou, havia esquecido todo o resto do poema. É no que dá suspender por um instante a Vigília Onírica e permitir que penetre a Vigília Prosaica dos cotidianos. Borges, que gostava de contar essa história exemplar, com humor metafísico perguntava: “Qual será a terceira forma que isso que tenta existir assumirá?” Talvez essa terceira forma seja Andara. Pelo menos isso eu sei de Andara: que ela me usa para se existir.

Não precisamos nos perguntar se o autor está falando a verdade ou não, ao dizer que é o que menos sabe de Andara. Entretanto, reconhecemos que a escritura de Andara foge ao que comumente lemos. Ela opta mesmo por deixar fluir o imaginário e parece parar sobre si mesma em muitos pontos onde a narrativa custa em avançar. Esse último livro, do

⁷⁴ A entrevista também está integralmente disponível no blog do autor, tendo sido acessada em 06/2010 In: <http://cecimvozesdeandara.blogspot.com/2009/06/azougue-10-anos-entrevista-vice.html>

primeiro volume do Livro Invisível, é um exemplo claro disso. A história centra-se na tentativa de se escrever uma frase que dê uma resposta que se espere. Uma frase ontológica, escrita por homens letras na praia onde estamos desde que Josiel nos levou a ela, como rebanho, escrito com as marcas da floresta. Ainda diante do Atlântico, homens letras estão na praia tentando formar uma frase. *Nós somos a frase de um deus branco frágil, esbranquiçado que se esqueceu dela.* Na história, temos homens numa praia, um deles é especial, chama-se ‘O’, já que cada um é uma letra de uma frase a ser formada em escrita de carne humana. *Vejam a nossa vida visualmente./É importante que entendam, não temos nomes, nossos nomes são letras para que a frase possa se formar.* ‘O’ não sabe mentir, nem para ele pode mentir o narrador. É ‘O’ quem dialoga com o narrador, que se diz criança. Mas também ‘O’ parece ser criança, já que *sempre volta com o pai e brinca comigo, de tempos em tempos*, diz o narrador. Então há homens na praia tentando formar uma frase que dê sentido à história, e entre eles dois homens-criança, o narrador e ‘O’. ‘O’ podendo ser um artigo definido masculino que iniciará a frase, mas também sendo *o infinito aberto*, como diz Andara na história. Assim, de um ponto de vista cósmico, somos todos letras de uma escrita divina invisível que lê sua própria história na matéria que é.

Nesta praia onde os outros crescem sempre, apenas ‘O’ e o narrador mantêm-se infantes. É o narrador quem sonha a volta da nau negra anunciada, sendo ‘O’ aquele que pergunta sobre ela repetidamente. O beijo do onírico se materializa nessa última história, o beijo cuja imagem primeiro nos apareceu antes mesmo das histórias de Andara, em sua dedicatória à floresta, que *beija o onírico na boca com descarado desprezo pelas tolices da racionalidade*. Agora, no final do volume, o narrador encontra uma boca na praia. Ela vem beijar-lhe os pés na areia:

*Hoje, achei na praia uma boca, muda, que veio
beijar meus pés na areia trazida por uma onda. Vejam a
vida, não esquece sua ternura*

*De quem será pois esta boca de ninguém que
conta a vocês esta história se morri quando ouvi aquele
canto*

Um beijo onírico, de uma boca sem corpo. A boca. Ela por si é vida. Metáfora viva. Uma boca vem na areia trazida pelas ondas. Imagem de ternura, boca de ninguém que nos conta esta história de um narrador morto. Nada de realismo machadiano, entretanto. Puro onirismo. E o canto também não fora mencionado ainda nesta história, de modo que o pronome de terceira pessoa ‘aquele’, precedendo ‘canto’ no texto, não nos demonstra sua origem, abrindo a porta pra mais um mistério da trama andarana que poderá ser

interpretado hermeneuticamente, a partir do elo implícito com outras partes da história. Porque mais adiante o narrador falará da ave que capturou, e do canto dela depois de um silêncio terrível em que a mesma não lhe dá a resposta que procura. É para isso que ele a captura, para lhe indagar algo. Assim, a boca que vem nas ondas do mar, e chega ternamente, vem mesmo para beijar, mais que para falar. Não há muito o que ser dito nesta história; não há grandes ações, nem histórias trazidas pelo vento. Andara, cada vez mais metalinguística e de escrita em rarefação, circulará sobre si mesma ainda na praia, tentando configurar uma frase humana.

Não há o que fazer nesta história. Andara, cada vez mais metalinguística e de escrita rarefeita, circulará sobre si mesma ainda na praia, tentando configurar com homens na praia uma frase.

Mas não podemos deixar esta praia.

Temos vivido diante deste mar, e só entendemos o mar. E esperamos que um dia ele nos revele o que significa estar aqui, vivendo

todos esses gestos humanos que temos.

Então, esperamos.

Jogamos o jogo da areia uns com os outros, olhamos com medo aquela caixa negra, e esperamos, um dia, formar, nesta praia, a configuração, a frase que nos dará a resposta que esperamos.

De fato, não há o que fazer nesta história. E as personagens-letra, algumas vezes, quase formam a frase, mas ela se desfaz a um movimento qualquer. E as ações são poucas: observar as aves que passam vindas do mar, rumo à floresta atrás deles. Armar armadilhas na praia pra capturar essas aves, e ao tentar fazê-las dizer o que há no mar – o além, de onde elas vêm. Lidar com o silêncio delas. Sonhar a nau negra. Olhar a caixa negra. E jogar o jogo da areia. Há, portanto, uma busca, pela configuração da frase; uma espera, pela nau negra que virá do mar; e ainda um medo, *aquela caixa negra*. E será justamente num episódio de captura de uma destas aves que vem do mar, que o narrador irá morrer com seu canto, inicialmente triste, posteriormente alegre e finalmente fatal.

Fiquei ouvindo.

Primeiro foi triste.

Ouçam. A gente pode ouvi-lo em nós mesmos, mais tarde percebi.

Ouçam.

Depois, parou. E recomeçou de novo e já era agora um outro canto que me fez ter vontade de dançar, e fiz isso, e dancei. Até não ter mais forças. Vejam vocês o poder daquele canto. Que já parava outra vez.

E veio uma outra voz nela que enlouquecia, a ave, porque ouvindo-a eu não sabia o que sentia: uma tristeza e uma alegria juntas, misturadas, aquilo me deu prazer mas era uma agonia cheia de choros por todo meu corpo, até os

*ossos choravam porque os ossos choram e todos sabem disso
e me arranhei e quis tirar a pele para não sentir mais ao meu
redor a vida que aquele canto quase ia me fazendo entender
e acho que morri*

Dei comida à ave.

*A maneira que achei de fazê-la calar, antes da
minha morte.*

*Por ter morrido nesse instante, será essa a razão
por que agora eu sou a letra oculta, contando a vocês esta
história com a voz de um morto*

Talvez a alucinação seja estar vivo.

Como saber

De todos os modos, estou nesta praia.

*E depois a ave perdia o apetite, não quis mais
comer.*

*Estendi minha mão de morto para ela. Bicou. E se
voasse?*

*Me daria a resposta, me daria a direção para
achar a resposta, todas as respostas?*

*Soltei-a e a deixei voar, mas presa por uma
cordinha.*

Voava, descia.

*Andava na areia como se nunca tivesse voado. Me
olhava. Olhava o mar. Olhava o céu de uma maneira que os
meus ossos começaram novamente a chorar. Longe*

Isso de ossos chorarem

Desisti. Parti a cordinha.

Beijei a ave e deixei ela ir embora.

*Isso de morrer. Para um real sem sonhos, devo
lhes dizer inclinando a cabeça bem para a esquerda.*

Os visionários precisam ser sacrificados por quê? Talvez para irem de vez para o lugar aonde teimam estar desde já. Agora sabemos de qual canto falava o narrador, quando disse que morreu depois *daquele* canto. Foi demonstrado depois. Não há tempo linear em Andara. Porque Andara é terra de sonhos, onde o tempo e o espaço não seguem as regras da densa matéria. Andara é volátil e sua escrita (linguagem e imagens) vão rarefazendo-se andaranas. O narrador ainda vivo na praia, capturou a ave, perguntou a ela o que tinha lá aonde ela vinha, mas ela não responde. Ela não diz o que vê com suas asas. Nem as pode doar. *O que está lá no mar?* Ele pergunta à ave que nada lhe responde, imóvel, apenas o olhando. E o silêncio foi se intensificando até que o percebeu dentro de si, e quando ia dar um grito horrível para que ele acabasse, ela cantou. *Aquele canto veio do meu grito, e ficou na minha garganta, como uma pedra, a pedra que eu tinha na mão e já ia atirar na ave para me salvar.* E ele ficou ouvindo, e primeiro foi triste aquilo, mas mais tarde se fez em novo canto e ele dançou *até não ter mais forças*. Tristeza e alegria juntas, misturadas. Prazer e agonia. E autoflagelação para se livrar da pele, vida ao redor de si. E foi quando acha que morreu. Para estar agora nos contando essa história com voz de morto. Terá sido

então dele mesmo a boca que o beijou na praia. Sua boca de morto despedaçado? O único jeito de fazer a ave parar seu canto, assassino da crosta que nos retém aqui fora, é alimentando-a. Enquanto come, não canta. Mas, uma hora, ela perde o apetite, e o homem morto lhe estende a mão, mas ela o bica. É quando ele tem a ideia de agora soltar ela, para que lhe mostre o caminho, a direção para a resposta, para achar todas as respostas. Mas ele a deixa voar *presa por uma cordinha*. E ela voa em círculos. Voa e desce. E anda na areia, *como se nunca tivesse voado*. E como pássaro preso, novamente faz o homem sofrer até seus ossos chorarem. Então ele desiste de aprisioná-la para que lhe dê as respostas que procura. Parte a cordinha, beija a ave e a deixa ir embora.

A vida nos tira, constantemente, a consciência do momento sagrado. Por que o sagrado parece morar no instante tranquilo? Quem ousa abrir o presente? O tempo meditativo é silencioso. Falamos tanto em instinto, no lado animal da humanidade, mas sempre como algo inferior, a ser domado e dominado. A natureza-assassina-versus-a-civilização-redentora é um discurso muito-muito-repetido-mesmo⁷⁵. Talvez resida aí o início de nossa alienação. Da perda da aura do presente como instante sagrado. Porque nos colocamos estranhos, do lado de fora do natural, distantes do sobrenatural.

No paradigma anterior antropocêntrico, afastamo-nos do mundo natural para nos civilizar e construir nossos paraísos artificiais. Mas as falácias da modernidade levaram-nos ao stress, aos serial-killers, às síndromes do pânico, aos vícios, às filas dos bancos e supermercados, aos sequestros e ao terror, às guerras em escala planetária, e aos infinitos problemas da teia imensa, que nos envolve a todos nas relações de comércio, onde o capital, cada vez mais abstrato, torna-se a força simbólica geradora e mantenedora dessa Idade Mídia. Tempos hiper. Do hiperconsumo ao hiperlink, vivemos *os tempos hipermodernos* (Lipovetsky). Nem o ‘superhomem’ nos alcança mais. Precisamos de um ‘hiperhomem’? Ou do contrário, para atenuar o desequilíbrio? Menos, sendo mais? Olhar nos olhos da ave que aprisionamos, superar a aparente tristeza desse canto de silêncio e superar também as exaltações de alegria que surgem da primeira superação inusitada. E depois, morrer ao

⁷⁵⁷⁵ Hollywood foi engendradora-por e engendrou esse discurso criando mesmo uma fórmula clichê para filmes de suspense e terror onde qualquer ser da natureza selvagem reunindo-se com os de sua mesma espécie iniciam sem justificativas prévias uma busca assassina por liquidar os humanos. Sejam ‘tomates’, ‘formigas’, ou mesmo uma ‘bolha’ – vegetal, animal e mineral – o reino não-humano é apresentado como invasor fatal que precisa ser eliminado para que se elimine o medo. O que na verdade é o oposto do caminho que o homem vem seguindo: ele é o invasor assassino da natureza selvagem, não o contrário. A não ser que consideremos as tsunamis e os vulcões como resposta agressiva da natureza, não podemos imaginar ela nos atacando veementemente.

canto dela. Deixar de existir, ser o silêncio do não ser, do não pensamento. A morte da pessoa sendo a vida da ave nela. A ave já solta voava por cima do narrador na praia, quando ‘O’ apareceu novamente.

*Ouvi a voz dele que não sabia mentir me dizendo
- E no entanto elas falam. E a um já revelaram,
pelo menos dizem, como se faz para nunca morrer, mas
esqueceu, e morreu. E a um outro ensinaram a andar sobre
as águas. Dizem.
(...)
A ave sempre voaria sobre nós? Era O quem me
falava essas coisas, ou eu mesmo em O em mim?*

O texto parece fazer alusão a homens que ouviram o segredo da ave, que falaram com ela, a quem ela ensinou seus mistérios. O segredo da imortalidade e o do crístico caminhar sobre as águas. Ambos já esquecidos pela humanidade. Alquimia e cristianismo primitivo, ciências do espírito antigas, que a humanidade *se permitiu esquecer de lembrar*⁷⁶. Então, acontecerá a transformação em ‘O’, ele se sacode repentinamente, ergue-se e dele saíram asas, e um grito, ou canto ou uivo, que espantou a ave que até então voava sobre eles, mas partiu de volta pro mar e todos os outros já haviam sumido, ficaram só o narrador e ‘O’ na praia. Eles desaparecendo junto com a areia. Então, segue-se o episódio de um jogo estranho, que eles jogam para passar o tempo, *o jogo da areia*, onde quem acerta perde a vida, afogado na areia por seus companheiros.

*Tenho olhado tantas vezes aquela caixa que não
preciso mais vê-la para ter isso, negro, dentro de mim.
O jogo da areia, ele é branco.
Nós o jogamos na para passar o tempo. Para
apressar o tempo da revelação
Deixem agora eu contar como o jogamos, toda a
brancura dessa praia em volta de nós, e, dentro, o sentimento
daquela caixa negra negra negra e nunca aberta.
O jogo da areia. Como é. Como foi. Às vezes ainda
jogamos só por estar na vida
É assim.
Primeiro, enterramos a cabeça de um de nós na
praia.*

⁷⁶ Em nosso trabalho anterior, a dissertação de mestrado sobre *Poesia e Alquimia*, fizemos cantar dentro do texto, invisivelmente em partes dispersas, a letra da música **Olho de Peixe** do compositor e cantor pernambucano Lenine. Ela também fala de uma ave como metáfora da alma humana: um falcão selvagem encapuzado. Aqui, transcrevemo-la novamente na íntegra, revelada: *Se na cabeça do homem tem um porão/ Onde moram o instinto e a repressão/ O que é que tem no sótão?/ Permanentemente, preso ao presente/ O homem na redoma de vidro/ Em raros instantes/ De alívio e deleite/ Ele descobre o véu/ Que esconde o desconhecido, o desconhecido/ Como uma tomada à distância/ Numa grande angular/ É como se nunca tivesse existido dúvida/ Existido dúvida/ Evidentemente a mente é como um baú/ O homem decide/ O que nele guardar/ Mas a razão prevalece/ Impõe seus limites/ E ele se permite esquecer de lembrar/ Esquecer de lembrar/ É como se passasse a vida inteira/ Eternizando a miragem/ É como o capuz negro/ Que cega o falcão selvagem/ O falcão selvagem.*

*E depois, perguntamos:
 - O que está vindo do mar?
 Se do fundo da areia, abafada, vem uma voz
 dizendo do mar agora está vindo na direção da praia uma
 grande nuvem branca, e se a nuvem está vindo mesmo, está
 perdido.
 E se perguntamos:
 - O que está vindo?
 E a voz da terra diz do mar vem um peixe e
 olhamos, e vemos o peixe, está perdido.
 Se diz vem um pássaro azul, e está vindo mesmo,
 está perdido.
 Se diz vêm algas e então olhamos a areia e vemos
 algas chegando nas ondas, está perdido.
 Saltamos todos juntos sobre ele, enterramos o
 resto do corpo, e ficamos sentados em cima do monte de
 areia para que não possa se livrar.
 Durante algum tempo a areia ainda treme. Parece
 que o enterrado vai conseguir. Mas não consegue. Somos
 muitos ainda, somos ainda bem pesados juntos, e depois a
 areia vai parando de tremer, de tufar, de deixar sair aquelas
 lágrimas que preferimos não ver e fingimos estar muito
 interessados no horizonte olhando fixo para ele até os nossos
 olhos doerem. Outras lágrimas.
 Se disser que vem uma nuvem, e ela vem, nós
 cobrimos o enterrado e sentamos em cima.
 Se disser que vêm algas, está perdido se estiverem
 vindo. Sentamos.
 Se disser ave branca, olhamos e é ave branca no
 céu, sentamos
 Nós somos assim neste areal, devolvemos o pó ao
 pó*

O jogo da areia elimina aqueles que podem ver os primeiros sinais da vinda da nau. Os visionários são mortos. Só quem nada enxerga permanece vivo. E a vida é esse jogo em que esperamos algo que não sabemos, algo que *nem queremos saber às vezes*, sendo só *homens visíveis*. Assim, o jogo da areia é uma alusão clara aos mártires e profetas, àqueles que nos tentam mostrar o que ainda não enxergamos, nem queremos enxergar. E vemos nas duas únicas atividades da história um paradoxo: o jogo da areia aniquila a possibilidade de se encontrar as respostas vindas do horizonte. Ele é coletivo. Jogado pelos homens na praia. Já as armadilhas pra pegar aves, ao contrário, representam uma busca individual por respostas. Mas essa busca também termina em morte.

São mortes diferentes, entretanto. A primeira, morte pelo coletivo que não está pronto para os visionários, é mais trágica, destruidora de prováveis mudanças futuras. A segunda, morte como transformação, verdadeira *putrefacio* alquímica, já que o narrador ainda existe para nos contar a história. Ele está lúcido, e tem algo a dizer, e ainda o que fazer, pois age e interage na praia. Algo nele morreu quando atravessou o horror do silêncio da ave que

capturou. Olhou-a nos olhos, e quando não mais suportava o silêncio, gritou, e de seu grito veio o canto da ave, que o matou, deixando-o ainda consciente e existente. Algo nele morreu, mas ele ainda permanece agora n'*um real sem sonhos*. Onde a ave pode finalmente ser livre com um beijo. Sendo esse daqui, mundo cognoscível, o do real com sonhos, qual será o de *um real sem sonhos* alcançado pela morte? A espiritualidade andarana chama cada vem mais claramente, ascendendo e fazendo-nos também ascender rumo ao vivo céu de Andara.

Numa noite, o narrador pensa na volta da nau, de uma forma tão incerta que então pode ver como será essa volta. Esperaríamos, ao invés de uma forma incerta, seu oposto, mais provável. Já que a imaginação é criação. Porém, a escritura andarana é onírica, foge à lógica e ao controle da racionalidade. Sendo justamente o oposto disso, é libertação da letra do inconsciente, é o incerto que se inicia e toma forma própria. Como um cego num sonho, o narrador 'pensa' a volta da nau, e o episódio merece ser transcrito integralmente, para que possamos analisá-lo como temos feito, a partir do texto literário, sonharmos com ele caminhos de leituras possíveis e hermeneuticamente compreensíveis a partir da percepção cada vez mais profunda do conjunto dos livros visíveis, a escritura invisível da Viagem a Andara.

Vamos assim chegando ao fim de nossa *viagem onirocrítica*, cada vez mais perto de concluirmos as primeiras sete histórias que compõem o primeiro volume do Livro Invisível, que o tornou fato possível e imaginário. No próximo trecho, o mais longo dos que até aqui transcrevemos, pensamos, com o narrador, a vinda da nau:

*Esta noite, penso na volta da nau de uma forma
tão incerta que então posso ver como será essa volta, cego
num sonho:*

Ei-la que chega.

*Toca a nossa praia como um vulto de madeira
imenso que se curva sobre nós e nos envolve, e a praia
inteira então se enegrecendo, toda a areia antes branca
enegrecendo*

Eu ia sonhar na areia

*E nela via eles desembarcarem, vindo com seu
sangue de que praia derramar o nosso?*

*E uns de nós, eles pegavam pela mão e faziam
girar. Em círculos, até entendermos que a terra e a vida
eram um vício, entendíamos.*

*Então os que desembarcavam quiseram nos fazer
esquecer isso, como nos dizendo que nunca teríamos a
certeza: a terra, quadrada, nos doía pelo corpo todo, agora*

com quinas, contra elas nos atiravam até termos entendido que a vida é coisa aguda.

Um deles me dizendo amigo e me fez beijar sua boca, sufoquei, até que outra vez morri sem ar

Pegaram umas mulheres e abriram elas em cruz, e usavam os nossos próprios ossos para pregá-las nessas cruces. Foi quando vi, pela primeira vez em nossa praia, também mulheres, e aproveitei para ver bem como elas eram, porque nunca tinha visto uma antes, e em nossa praia só havia homens, pelo menos na praia que eu via quando a cabeça me pendia para a esquerda e não, a mãe não vivia nessa praia onde só eu me via quando a cabeça pendia para a esquerda

Mas as mulheres, assim surgidas em nossa praia, logo desapareceram novamente, arrastadas por eles para a nau, os gemidos e os úmidos porões.

E que mulheres eram essas nessa alva página, a praia em que se conta a nossa história numa areia onde só existem homens? Eram a mãe muitas vezes, literatura.

Numa página de sonho, um de nós chorava? Pois era o bastante virá-la, ler a seguinte passando ante os meus olhos, para ver aqueles que desembarcavam sempre, sem cessar, então rirem. E exigiam de nós que ríssemos sempre, sem cessar, então nos faziam cócegas, sem resistir morríamos de rir ali mesmo e íamos ficando jogados pela praia, mais frios que as estrelas que num céu sobre nós sereno

Sem resistir, ríamos, e ríamos já de ver a indiferença desse céu pelo que nos acontecia

Você podia ter uma lágrima bem fria no coração, tentei, as cócegas, mas também não resistiria, ninguém resistia. Não deixávamos de rir para esses que haviam nos invadido assim, saindo de uma nau negra. Nós, no fundo, mudos, impotentes sem a frase.

Vi o chefe deles. Abraçou-me com unhas.

Apontou para nós a floresta.

Disse: A floresta.

E acreditamos.

Andara, gritamos.

A floresta ali, tão real, seus insetos, suas árvores, e, das árvores, um vento que me sacudia na própria rede onde eu sonhava isso, vinha.

Mas em seguida, disse:

- Nada.

E olhamos. E já não víamos nada.

- Sem esperança, eles gritaram. Andara não existe.

E, agora, nada, gritavam todos eles.

- Só há a nau, gritavam.

Negra, negra, gritavam.

Sem a frase

Mostramos a eles, no sonho que eu então tinha, as nossas crianças de sonho.

E no meu sono, perguntamos: Nada?

Disseram: Nada.

E pegaram as nossas crianças de sonho e guardaram em sacos profundos para que envelhecessem rapidamente, e sem futuro algum, e também as levaram para os seus porões.

Um deles então estava me olhando nos olhos, e olhei, a fé, também nos seus. Mas só vi um buraco negro

como a nau era negra, a nau que agora eu via ancorada em nossa praia, e nada nem do céu nem da terra vinha ao nosso encontro. A fé? Vejam a vida.

Um deles estava me mostrando o pé e dizia: Beija.

Beijei. Um morto já havia me beijado os pés por que não haveria de beijar o pé de um vivo, num sonho?

Chutou-me.

Rolei, pois havia entendido que a terra e a vida eram um só vício, esfera.

E caí aos pés de um outro. E vi que seus sapatos estavam desamarrados. Amarrei.

Chutou-me.

Rolei.

A esfera.

Sem a frase, fechada, formada, a história como se diz a literatura.

E caí perto de um outro e vi que tinha a lâmina da sua arma sem gume. Afiei.

Usou-a.

Cortou minha cabeça com um só golpe.

Assim, me vi dividido em dois, e poderia desse modo servir melhor a eles, ao sonho, à história. Para torná-la mais emocionante? À frase formada, à literatura.

E, em mim, dois, havia um que sonhava este sonho, outro que não conseguia escrevê-lo e este era aquele que procurava, cabeça, o resto do seu corpo na praia entre os invasores e tantas cabeças agora já rolavam que pensei ah como sofrem, escritores, anotando tudo, querendo contar histórias, chutei também uma cabeça que passava por mim e pensava, sim, é divertido, não se pode negar e, no entanto, via passar nesse instante os papéis em que tenho escrito tudo isso que lhe conto, já amassados, uma outra bola e suja de sangue e um chute me fez perder o meu rolo de papéis de vista e acordei.

A letra oculta não se revela.

Este episódio, de linguagem onírica, carece da lógica narrativa comum à descrição dos acontecimentos. Desfile de imagens oníricas, o episódio da volta da nau negra só pode ser interpretado através de tentativas de *sonhar junto*, as suas partes, atentos à recepção que temos do texto, e mais, da ação de suas imagens sobre as nossas próprias. Afinal, sendo isso o que Andara quer de nós, leitores, também será isso que exigirá de um crítico atento, que tente desvendar os mistérios de sua escritura sem deixar de lado o prazer de adentrar a floresta, como deseja. E o que sentimos quando lemos esse louco desembarcar da nau negra na praia – grande vulto de madeira, enegrecendo a praia com sua sombra?

Primeiro, um ensinamento, que nos remete ao poema visual de Cassiano Ricardo⁷⁷:

⁷⁷ RICARDO, Cassiano. *Jeremias sem-chorar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. p.116.

TRANSLAÇÃO

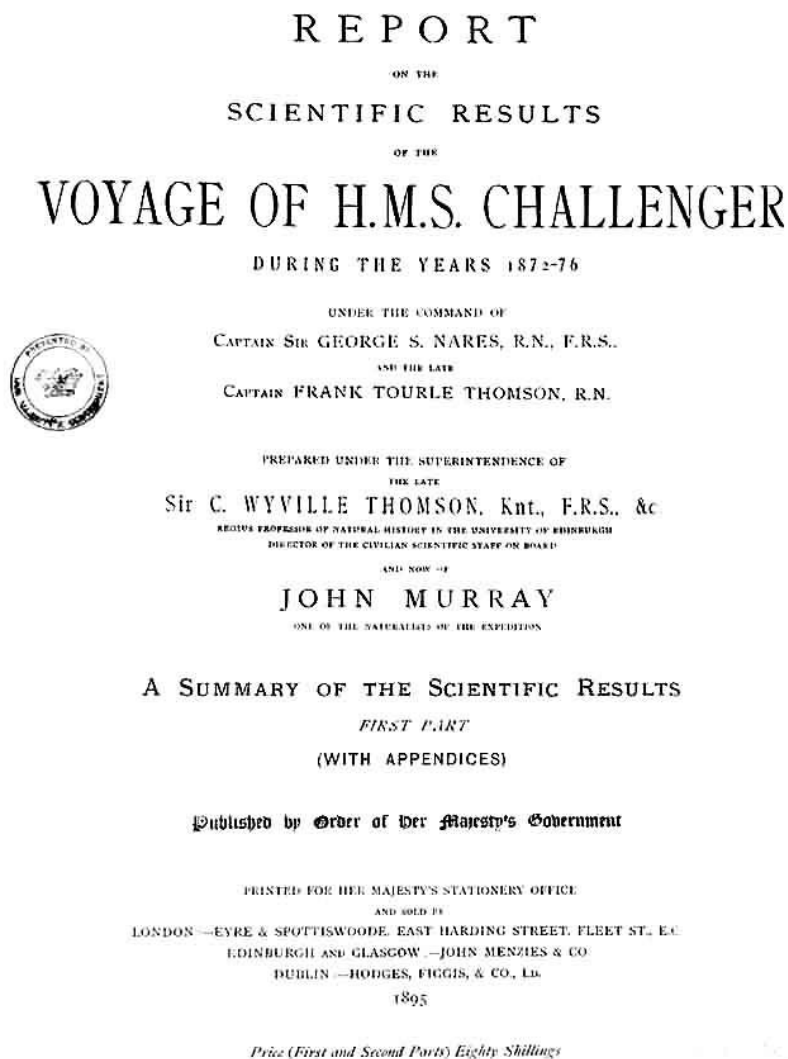


A *espera* se transformando em *esfera*. O texto já havia anunciado essa mutação por uma única letra: o 'f' oculto no 'p' da 'espera'. Já o poema de Cassiano Ricardo alterna as palavras *espera* e *esfera* sessenta e duas vezes, compondo-se de dois movimentos: *um que se dirige ao centro e outro que dele se desprende, mas de modo a formar outro círculo, reproduzindo o movimento de translação, em que o objeto gira em torno de si mesmo*⁷⁸. Duas forças, centrípeta e centrífuga concomitantemente, à similitude dos opostos complementares que conferem barroquismo a Andara, tanto quanto à região amazônica, em seu misto de selva e civilização. Em sua análise esotérica da poesia visual de Cassiano Ricardo, José Fernandes relaciona a esfera à perfeição e totalidade, simbolizando *o ininterrupto vir-a-ser que caracteriza a existência humana*. Isso porque, *interligando nascimento e renovação, verificamos que a alternância de esfera e espera relaciona-se diretamente com a história da humanidade, sempre em compasso de espera, mas em constante fluir* (p.115-116).

O motivo da forma de nosso planeta é um assunto muito vasto na historiografia da humanidade, estando intimamente relacionado com as navegações. Em termos de história do Ocidente, os registros mais antigos, a que temos acesso e tradução, são gregos. No Relatório de Resultados Científicos da Viagem do H.M.S. Challenger durante os anos

⁷⁸ FERNANDES, José. *O Poema Visual: Leitura do imaginário esotérico (Da antiguidade ao século XX)*. Petrópolis: Vozes, 1996. p.115.

1872-76, publicado em Londres em 1895⁷⁹, temos uma lista de mapas da geografia do mundo conhecido desde as viagens dos *argonautas* e dos tempos homerianos, que datam de aproximadamente 1000 a.C. até os primeiros mapas que incluem o Atlântico, bem como o continente americano, como o de Toscanelli de 1474 (ver figuras 56-62 a seguir).



⁷⁹ Reproduzido dos documentos originais da biblioteca do Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, USA, por David C. Bossard, em 2003; disponíveis online em: (acessado em junho de 2010) <http://www.19thcenturyscience.org/HMSC/HMSC-Reports/1895-Summary/htm/doc.html>

[illegible]

THE WORLD
according to
HOMER
B.C. 1000

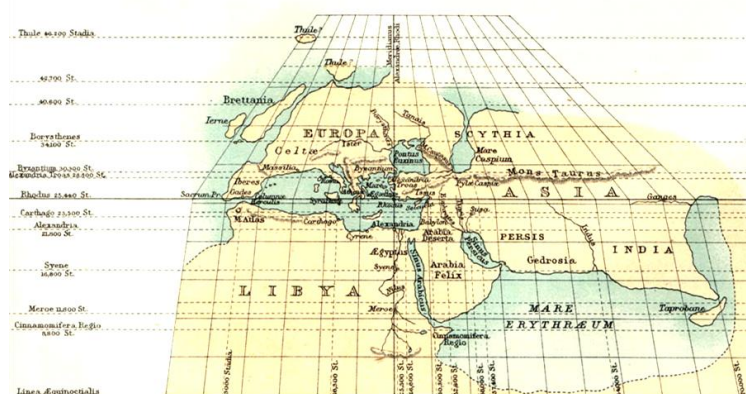


THE WORLD

HERODOTUS
B.C. 450



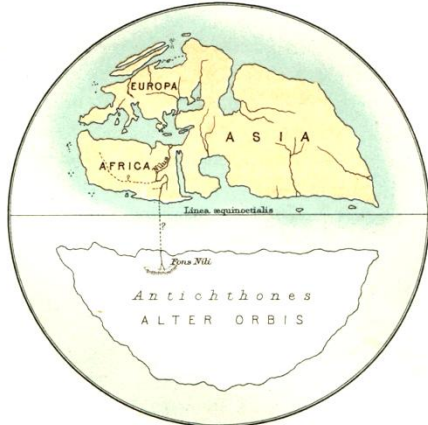
THE WORLD
according to
HIPPARCHUS
B.C. 150



Página Anterior (figura 56), capa do *Relatório de Resultados Científicos da Viagem de H.M.S. Challenger*.

Página atual (figuras 57 a 62): Viagem dos Argonautas de acordo com os antigos, e mundo segundo Homero, Herodotus, Hipparchus, Mela e Ortelius.

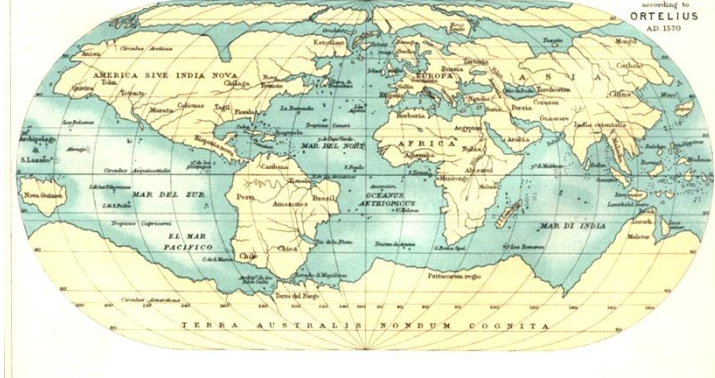
THE WORLD
according to
MELA
A.D. 43



TYPUS ORBIS TERRARUM

THE WORLD

according to
ORTELIUS



Concomitante à observação desses mapas⁸⁰, refletimos sobre o conhecimento do mundo pela humanidade. Quanto mais presa à floresta em que vive, menor seu mundo. Floresta aqui, tida não no sentido metafórico/alquímico, mas no de geografia natural de residência da humanidade primitiva.

A tentativa de mapear o mundo começa a surgir quando da necessidade de explorar e ampliar o conhecimento do mesmo. São imagens elevadas que a humanidade faz de seu espaço. Ela se eleva imaginariamente para ver o que conhece a partir do alto e então formar uma imagem mapeada de seu mundo visível. Naturalmente, antes de poder circulá-lo, nós o imaginava plano, com um abismo sob ele, de modo que tínhamos navegar seus mares e cair no sem fim inimaginado.

Entretanto, a historiografia da forma terrestre está, sobretudo, relacionada ao conhecimento científico, e ao momento histórico em que este é ou não reconhecido e incentivado. Com a expansão ultramarina do período colonialista, os mapas foram se aperfeiçoando e ganhando cada vez mais detalhes em escalas proporcionais, até que, com o advento das viagens espaciais, ela pode ser observada do céu, e incontestavelmente fotografada como uma imensa bola azul pairando no negro infinito. A primeira fotografia tirada da terra, a partir do espaço, data de pouco depois da II Guerra Mundial. Em 24 de outubro de 1946, anos antes do satélite Sputnik dar início à chamada era espacial, um míssil v-2 lançado a mais de 100 quilômetros de altura, com uma câmera para fotos em movimento, tirou as primeiras fotos da terra a partir do espaço. Com a queda do míssil, a câmera despedaçou-se, como esperado, mas o filme ficou intacto, podendo ser recuperado por cientistas em êxtase infantil, conforme depoimento de um dos envolvidos na missão⁸¹. Nelas, a curvatura da terra é comprovada (figura 63, acima). Mesmo antes disso, na década de 30, outra experiência tentava fotografar a terra a partir do alto em um balão, o *Explorer II Balloon* (figura 64, página seguinte).



⁸⁰ Do total de 21 mapas, em 24 imagens, selecionamos apenas alguns para ilustrar o imaginário de nosso discurso onírico e fazer o leitor nos acompanhar nesse inventário historiográfico da geografia da forma terrestre, de mundo plano conhecido à esfera a ser explorada por naus em *mares nunca antes navegados* (pelo homem europeu de então).

⁸¹ Reportagem completa sobre a primeira foto espacial da terra em: (acesso em junho de 2010) <http://www.airspacemag.com/space-exploration/FEATURE-FirstPhoto.html>



Se antes a humanidade *criava* imagens da Terra, com as tecnologias modernas ela pode *capturar* essas imagens. Das naus ao espaço, a forma esférica da terra faz dela um astro acêntrico passível de ser explorado e estudado. Mas Andara não nos dá o ponto de vista do que desembarca, e sim dos que estavam na praia, cujo sangue foi derramado. Estes últimos precisavam entender a esfera. Terra e vida um vício cíclico sem fim. Para quem está à beira mar, diante da incapacidade de se cruzar o oceano, a terra é plana, quadrada,

terminando ali. Mas se daquelas águas vêm homens, eles trazem a dúvida das ‘quinas’. Há um além mar, e o mundo pode ser navegado desde que se tenham enormes barcos, instrumentos de orientação, conhecimento e coragem para atravessar nosso mundo. O entendimento pelo corpo é explorado pelos que desembarcam, que pegam os da praia pelas mãos girando-os até os fazer entender a esfera.

Depois disso, aparecem as mulheres, que não existiam nessa sétima história de Andara, de homens na praia. As mulheres foram crucificadas com os ossos dos homens da praia, e desapareceram arrastadas para os porões úmidos da nau. Então, o discurso metaficcional de Andara, perguntando que mulheres são essas que aparecerem assim, na alva página que é também a praia de areia clara, diz serem elas a mãe literatura. A literatura como mãe, é metáfora feminina. Mulheres protagonistas nas histórias de Andara são raras, mas quando aparecem são oníricas, e aladas como Caminá, a mulher do cego Dias, que escraviza homens numa plantação de urtigas no meio da floresta.

A literatura como mãe/mulher: enigma onírico que nos faz pensar sobre o duplo sentido da escrita andarana, que escreve sonhos, mas que também escreve sempre sobre o escrever, em constante metaficção. Mais ainda aqui, neste sétimo livro visível, onde os homens são letras, e a praia é página, em que se tenta formar uma frase. Mas, por que havia somente homens nesta praia? Será isso um indício da limitação do autor ao seu ego masculino, que se percebe incapaz de escrever ou pensar como mulher, homem que é? E se os homens são letras, e a página é a praia, o que será a nau negra? O oculto que se escreve? Já a antevisão de que as histórias de Andara depois dessa sétima comporiam o primeiro volume do Livro Invisível, tornando-o fato? Porque as sete histórias foram escritas em separado, e somente

publicadas em conjunto a partir de uma proposta da editora *Iluminuras*, que as reuniu no volume que aqui estudamos em 1988, sob o título *Viagem a Andara: o Livro Invisível*. Sendo assim, a sétima história, essencial e metaforicamente metalinguística, precisa ser compreendida também, senão, sobretudo, como a vinda do que está submerso no ato da escrita. Seu título inclusive, consta neste volume como *As armas submersas*. Vindas do subconsciente ou mesmo do inconsciente, o discurso onírico da escritura andarana demonstra ser desconhecido até o momento de ser escrito. *Escrevo esta história tão bem escrita assim por vezes que até paro e surpreso, feliz sozinho bato palmas para mim*. Em deixas como esta, o autor insere sua voz na história. Esta frase, por exemplo, está isolada, única no centro de uma página, interrompendo a história com suas palmas. Não o podemos imaginar batendo palmas sem um certo riso de alegria, já que nos demonstra seu entusiasmo. Então, o riso é a saída para os que estão na praia, e tentam formar uma frase. Riem diante do desconhecido que lhes chega. São forçados a rir pelos invasores da nau negra. Mudos e impotentes sem a frase.

A interação entre o narrador e os da nau começa quando aquele encontra o chefe destes e é recebido por um abraço com unhas. O que já nos antepõe o paradoxo desse encontro, entre narrador/personagem-metaficcional e os vindos da nau/conteúdos submersos a emergir na praia/página. O abraço representa a união necessária entre a consciência e o inconsciente no processo de escritura andarana. Enquanto que as unhas são garras, que exigem estar cravando-se com força. Essa união não é fácil, como a leitura não o é, e certamente a escritura não o foi. Ela é espera, da frase a se formar. Quando a espera for alquimizada em esfera, dentro desse sentido metalinguístico, precisaremos unir os mundos conhecido e desconhecido, o aqui e o lá, esperando que as armas submersas venham à superfície da página branca, quem sabe, trazidas pela nau negra. Eis o aprendizado da esfera que é também espera. E assim, o chefe dos da nau vai desintegrando o mundo conhecido dos que estão na praia. Nada, nada, nada. Nada existe ali, só a nau agora. Negra, negra, negra. Gritam os que vieram nela. Nada de floresta, nada de Andara. Nem as crianças sobrevivem a existir. Os da nau as capturam, e as guardam em sacos profundos, para que envelheçam rapidamente, sem futuro algum, e também elas vão para os porões. Seriam estas ‘crianças de sonhos’ os possíveis projetos de escritura pro texto? Caminhos a se desenvolver, a crescer, e quem sabe formar a frase? Se sim, precisam mesmo, dentro da estratégia de letra oculta da escritura andarana serem guardadas em sacos profundos no porão da nau negra

para que também elas possam um dia emergir como armas que estavam submersas, e cresçam textos sobre o papel, voltando à praia branca amadurecidas.

As armas submersas em nosso inconsciente são deveras letais. E esse mergulho ao profundo escuro, pode retornar com mais unhas. Primeiro, o narrador é induzido a beijar o pé de um dos que vieram na nau, e nos lembra o beijo terno recebido pela boca que foi trazida à praia pelas ondas. Que problema pode haver em sua boca beijar o pé de um vivo nesse sonho de nau, quando teve já o pé beijado pela boca de um morto? Mas o homem o chuta e ele rola como uma esfera, sem a frase ainda que forme a história do que se diz literatura. E cai perto de um outro da nau, e vendo que a arma dele tinha lâmina sem gume, afia ela, para que seja usada contra si: o da nau corta-lhe a cabeça num só golpe. E temos nosso narrador agora dividido e a questionar-se se assim terá mais uso à história, à formação da frase. Sendo agora dois; um a sonhar esse sonho, e outro a não conseguir escrevê-lo, sendo este último o que procurava sua cabeça decepada pela faca que ele mesmo afiou. A cabeça sonha, à parte do corpo. E o corpo luta, para lembrar, para escrever, para criar. E o episódio da aparição da nau chega a seu fim com uma cena de chutes, em diversão, de cabeças decepadas, e uma outra bola, feita com os papéis em que tem escrito tudo isso que nos conta, já amassados, numa bola suja de sangue, que um chute o faz perder de vista, despertando-o. Nas cabeças que sonham está o registro do sonhado. Sendo esse registro também uma bola ao chute, em movimento a distância, sempre fugindo ao alcance de quem sonha. Por que *a letra oculta não se revela*? Porque *somos só homens na areia*. É o que constata o narrador, depois de despertar e ser enterrado para o jogo da areia. Mas ele mente, não diz o que vê vindo, para não morrer novamente. E assim o desenterram para voltarem a ser só homens na areia. Como as letras no papel em busca da frase. Ele poderia dizer o que vem: a nau negra; mas não, dissimula e nos fala de novas letras, especificamente das que ficam entre ‘O’, de quem mais gosta.

*A letra de que eu mais gosto nesta vida de areia
fica entre o n de nada, quando chegar sua vez, e o p de
pânico, de que me defendo cheio de vozes dissimuladas
quando me enterram e perguntam*

*- O que vem agora? Vem a nau negra negra negra
negra negra negra*

Apesar da história seguir lenta, ou melhor, esférica, sobre si mesma, voltando sempre ao ponto de partida: os homens/letra na praia/papel a tentar formar uma frase, a escrita andarana possui modos específicos de *não contar uma história*. São episódios oníricos curtos, que aparecem e acontecem na praia, enquanto os homens tentam sem sucesso

formar a frase. Como a do homem que se despedaça e atira suas partes sobre os outros na praia. Estes tentam reconstruí-lo, mas logo o desfazem em choro porque *ficou uma boneca, vesga*, rindo para eles. Sem a frase, eles não podem nunca refazer um homem. E, no mar, um pedaço do homem desfeito, seu pé. Mas está roído e também a areia não o ajuda a ficar em pé, porque cai de lado. E depois destes dois pedaços de história de um só homem despedaçado, não sabemos se é o narrador, ou a voz metaficcional da autoria, quem diz, novamente numa frase única sobre uma página inteira, em seu centro: *Que maneira estranha de já não contar uma história.*

A *desnarrativa* andarana vai além do *Desenredo* guimaraniano, a nosso ver. Guimarães sobremaneira valoriza a imaginação como ato criador de mundo, e mesmo, transformador de realidades, quando no conto supracitado faz com que a paciência do amante apaixonado consiga apagar o passado traidor de sua amada, trazendo-a de volta, pura e casta para ser sua, somente sua. Em Guimarães, há a narrativa: a mulher trai o marido, e trai também o amante e protagonista da história, Jó Joaquim. Mas o amor unido à força da imaginação do protagonista, no enredo é rearrumado (do mesmo modo que o nome da mulher também o é: Lívria, Rivília ou Irlívia, vira por fim Vilíria): *Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica*⁸². Não desejamos agora analisar o conto do autor mineiro, apenas o utilizar como chave comparativa ao modo de desarticulação específico da escritura andarana. Porque, se em Guimarães, percebemos claramente uma história construída para então ser reconstruída em desenredo; em Andara o que vemos é a desnarrativa no sentido de que ela nem chega a ser construída. Não é que a lógica, previamente existente, posteriormente seja aniquilada em antilógica. A lógica não existe, não é criada, a escritura andarana *inventa* (mesmo) *uma outra fala, clara escura por escolha, e se atira por todos os desvãos do inconsciente, do instinto, e beija o onírico na boca com descarado desprezo pelas tolices da racionalidade*. A citação, à qual recorreremos por diversas vezes ao longo deste, inicia como dedicatória o volume de que tratamos, a *Viagem a Andara: o Livro Invisível*. Não nos parece demais terminar este trabalho com o que dá início à Viagem. Atestando com excertos do texto de Andara e análises de onirocrítica a *desnarrativa* que é Andara, e que encontra seu ápice nesta sétima história, que finaliza o volume. Ela não se preocupa em criar um enredo. Sua construção é a matéria de que se veste. Sendo ela mesma, em harmonia com a letra oculta, escrita se fazendo vazio para o preenchimento que vem como arma submersa.

⁸² ROSA, Guimarães. *Desenredo* in: *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. pp.38-40.

Entretanto, é uma guerra também invisível, arte difícil de receber palavras e imagens selvagens e as deixar correr soltas. Coordenar a liberdade sendo deveras mais difícil que lidar com as normas estabelecidas. Uma hora é preciso, mesmo no onirismo, lidar com seu baile sobre o papel. Afinal, é um corpo que escreve. Um corpo escrevendo sonhos para os fazer vir e/ou chegar até eles. Um corpo que os invoca e cativa: corpo-de-sonhos. Tentando sempre estabelecer suas configurações em Andara. Como agora, nesta praia, quando depois das maneiras estranhas de não contar uma história, tenta novamente formar a frase, como quem acorda cedo pra dizer:

Hoje, vamos tentar mais uma vez a configuração.

*O sol acaba de nascer, ah isso de nascer, uma luz ferozmente nesta praia, em nossos rostos. Estou nesta praia
O e os outros também nesta areia e estamos juntos.*

E sob a luz nós formaremos. A frase. A resposta virá.

E eis O sobre e: Oe. Isso assim, como quando eram crianças, mas só eu não cresci.

É um começo.

E r deita sobre a e i, e são o quê?

Nos perguntamos nesta praia.

E d inveja u, que está ao lado de v, uma perna no mar, outra na areia.

E vai para v, que se afasta, porque, entre nós, z é uma letra mais cruel para o momento, no fim da tarde, em que a luz sobre a praia já não nos torna tão nítidos

Esperamos a volta da nau negra negra negra.

E eis: como nos espalhamos por toda a praia e nos movemos e trepamos uns nos outros esperando formar a frase para irmos daqui antes que aquilo, negro, volte como vi voltando, o sonho

E olhem q, que se arrasta. Deixa uma marca de rabo animal na areia que nos torna tão tristes que desistimos de continuar tentando.

E os outros vão embora. E só eu e O ficamos na praia.

Seus pais estão chamando e os outros vão embora.

E para eles a brincadeira agora terminando

- Isto, escrito assim, não é literatura, diz O.

- Isto, escrito assim, será literatura, digo eu, e rolo e rolo e rolo numa praia este corno imenso que não quer mais tanto tapa na cabeça para virá-la para a direita onde só vejo uma praia comum e nunca e nada e jamais a possibilidade de aventura, e a vinda da nau negra negra negra para que não e nunca acabe nunca isso. A infância

Agora vemos as letras/homens na praia. Antes só ‘O’ era uma letra reconhecível. Os outros, sabíamos serem letras, pois que tentavam formar a frase na praia. Mas não tínhamos indicação de quais eram. Só ‘O’, que desde o princípio, fora mais letra que pessoa. Não fosse por ter sido tratado como criança, cujo pai o levava e trazia à praia,

sequer poderíamos dar-lhe uma pessoalidade. Seria apenas uma letra, em que imaginaríamos um homem talvez, já que os outros eram também homens. Agora, porém, todos os homens viram letras. Letras que se deitam sobre outras, que invejam, que se afastam, ou mesmo se arrastam, como o ‘q’ cuja única perna *deixa a marca de um rabo animal na areia*. Podemos aprofundar o pensamento sobre essas nove letras, e tentar formar, com elas, anagramas. Para isso, valeremo-nos de algumas opções para chegarmos a resultados com significado. Vejamos a tabela abaixo, que será analisada em seguida:

OERAIDUVZQ	OERAIDUVZ (sem o q)		OERAIDNVZ (trocando u por n)	
Arquivo Dez Variz Quedo Voraz Dique Queda Ir Voz Queda Ri Voz Aqui Dor Vez Ar Dique Voz Da Que Ri Voz	Avido Urze Vadio Urze Vazio Rude Ruiva Doze Uivar Doze Da Zero Viu Vida Urze O Diva Urze O Roda Vez Ui Doar Vez Ui Adro Vez Ui Reza Do Viu Ai Rude Voz Ai Duro Vez Ira Duo Vez Ria Duo Vez Ruiva Dez O Uivar Dez O Avir Dez Ou Vira Dez Ou Variz De Ou Variz Do Eu Via Rudez O Via Do Urze Aro Dez Viu Ora Dez Viu Voar Dez Ui Ovar Dez Ui Voraz De Ui	Ar Doze Viu Ar Dez Uivo Vau Dizer O Vau Doze Ri Vau Doze Ir Vau Dez Rio Uva Dizer O Uva Doze Ri Uva Doze Ir Uva Dez Rio Va Dizer Ou Va Doze Riu Da Eu Ri Voz Da Eu Ir Voz Da Vez Ri Ou Da Vez Ir Ou Da Vez Riu O Dar Vez Ui O Ar De Ui Voz Ar Dez Viu O Ar Do Vez Ui Vau Dez Ri O Vau Dez Ir O Uva Dez Ri O Uva Dez Ir O Va Dez Ri Ou Va Dez Ir Ou Va Dez Riu O	Deriva Noz Evadir Noz Vinda Zero Advir Onze Reza Vindo Inovar Dez Noivar Dez Variz Onde Nova Dizer Zona Devir Da Verniz O Da Onze Vir Veda Ri Noz Veda Ir Noz Dia Ver Noz Ida Ver Noz Adir Vez No Dano Vez Ri Dano Vez Ir Nado Vez Ri Nado Vez Ir Onda Vez Ri Onda Vez Ir Ando Vez Ir Ando Vez Ri Avir De Noz	Avir Dez No Vira De Noz Vira Dez No Variz De No Na Doze Vir Ano Dez Vir Nova Dez Ri Nova Dez Ir Zona De Vir Ar Vide Noz Va Dizer No Da Vez Ri No Da Vez Ir No Na De Ri Voz Na De Ir Voz
OERAIDUVZQ (com O)				OERAIDNVZ (com dois ‘a’ para ‘nada’)
O Vida Urze O Diva Urze O Ruiva Dez O Uivar Dez O Via Rudez O Vau Dizer O Uva Dizer O Da Vez Riu O Dar Vez Ui O Ar Dez Viu O Vau Dez Ri O Vau Dez Ir O Uva Dez Ri O Uva Dez Ir O Va Dez Riu				Nada Rei Voz Nada Vez Rio Nada Vez Ir O Nada Vez Ri O

É preciso fazer uma escolha entre operações para poder dar seguimento a uma tentativa de leitura para as letras-pessoas que aparecem aqui. Desde o início, temos pessoas/letras tentando formar uma frase na praia/página. Agora, além de ‘O’, são nos dadas outras letras. Tornam-se, portanto, 10 (dez) letras. Divididas em partes iguais, para vogais e consoantes. Temos, imediatamente, todas as vogais presentes. E mais cinco consoantes, que são: r, d, v, z, q. As imagens que formam no texto são, consecutivamente: Oe, rai, d, uv, duv, v, du, z,

q. Descrevendo essa aparição temos: ‘O’ sobre ‘e’ (Oe); ‘r’ sobre ‘ai’ (rai); ‘d’ invejoso; do ‘u’ ao lado de ‘v’ (uv); ‘d’ indo para ‘v’ (duv); ‘v’ que se afasta (v); deixando então ‘d’ com ‘u’ (du); o ‘z’ cruel (z); e por fim, o ‘q’ que se arrasta(q). Dez letras – cinco vogais mais cinco consoantes – porém em apenas nove imagens formadas por movimentos de letras vivas na praia. Isso considerando uma imagem que não é narrada, mas suposta pela imaginação. Quando ‘v’ se afasta após ‘d’ invejoso se aproximar dele e de ‘u’, que estava ao lado de ‘v’, supomos agora que ‘d’ e ‘u’ ficam juntos, em ‘du’. Uma dança de letras na areia. Brincadeira e jogo. A frase que se espera nunca virá a ser formada. De modo que o que temos e teremos é apenas essa composição de imagens cambiantes, letras em movimentos humanos, jogando conosco agora sobre o branco da página. Sendo assim, refutamos uma paródia do que Andara já nos interrogou, e indagamos: Por que estas e não outras (letras) pra contar essa história?

É preciso então aceitarmos o jogo e sermos também crianças a brincar com as possibilidades imagéticas e anagramáticas destas aparições. Nesse movimento, podemos inclusive, fazer uma troca, do ‘u’ pelo ‘n’. Já que o texto diz que o ‘u’ está com uma perna no mar e outra na areia, para isso, ele precisa estar de cabeça para baixo, de modo que deixará de ser ‘u’, para ser ‘n’. Sendo assim, selecionamos cinco possibilidades para formação de anagramas, conforme vimos na tabela colorida da página anterior. A possibilidade anagramática azul (PAA); a possibilidade branca (PAB); a verde (PAV); a marrom (PAM) e a preta (PAP). Que são explicadas da seguinte maneira:

- PAA – com todas as dez letras;
- PAB – com todas as dez letras tendo ‘O’ separado, como sujeito;
- PAV – com apenas 9 letras, deixando o ‘q’ de fora, por considerar sua função no texto como sendo apenas a de deixar seu rastro de rabo animal (essa retirada também se justifica pelo aumento considerado nas possibilidades anagramáticas ao se reduzir uma consoante do conjunto);
- PAM – com apenas 9 letras, e trocando o ‘u’ pelo ‘n’, conforme explicado no parágrafo anterior;
- PAP – formando necessariamente a palavra ‘nada’, repetida pelos que desembarcaram da nau, acrescentamos outro ‘a’ e deixamos o ‘n’ no lugar do ‘u’, também retiramos o ‘q’ para que houvesse possibilidade anagramática.

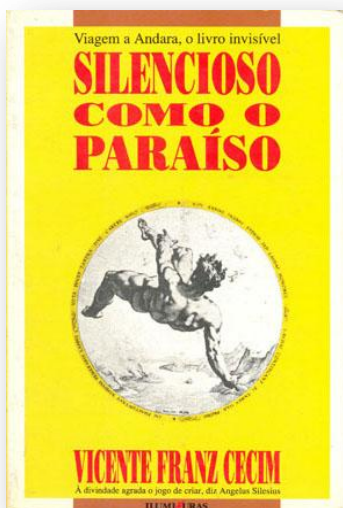
É preciso escolher operações estratégicas de leitura para lidar com os resultados encontrados. Mesmo não formando uma frase na praia, podemos enxergar agora, na tabela de anagramas, as possibilidades anagramáticas destas letras. Mas, e se tivéssemos que escolher dentre todas as possibilidades apenas uma, para formar uma frase, como o faríamos? A nosso ver, a melhor escolha seria aquela composta pelas palavras que mais forcem sua forma no conjunto de anagramas em que está. Ou seja, precisamos apenas identificar a palavra que mais aparece, para então selecionar as frases em que ela aparece. Depois ir repetindo a operação identificando nestas, a segunda palavra que mais aparece, e então novamente selecionar as frases com estas e assim até que nos reste um mínimo de composições, sendo o ideal uma última. Assim, encontraremos, ou melhor, teremos desenvolvido um método identificatório para encontrar a possibilidade anagramática mais forte dentre as de seu conjunto. Vejamos no quadro abaixo, a operação sendo realizada em PPA, bem como em seu resultado um **salto de significância** que dá sentido completo às palavras de modo que formem uma frase coerente:

PPA	Voz (4)	Queda (2)	Mais Forte
Arquivo Dez	Queda Ir Voz	Queda Ir Voz	<u>Queda Ri Voz</u>
Variz Quedo	Queda Ri Voz	Queda Ri Voz	Salto de significância: a Queda da Voz que Ri
Voraz Dique	Ar Dique Voz	Ri (2)	
<u>Queda Ir Voz</u>	Da Que Ri Voz	Queda Ri Voz	
<u>Queda Ri Voz</u>		Da Que Ri Voz	
Aqui Dor Vez			
<u>Ar Dique Voz</u>			
<u>Da Que Ri Voz</u>			

Observamos que das oito frases do grupo PPA, em 50% delas aparece a palavra ‘voz’. Assim, selecionamos, já na segunda coluna, estas quatro frases. Nelas, as palavras que se repetem, aparecem duas vezes, e são ‘queda’, e ‘ri’. As outras contam apenas com uma aparição, sendo ‘ar’, ‘ir’, ‘dique’, ‘da’ e ‘que’. Assim, devemos excluir a frase cujas palavras não se repetem, de modo que ficamos com apenas três frases, que, divididas nas colunas das duas que se repetem, continuam sendo quatro frases, com um detalhe: uma delas está repetida em ambas as colunas de ‘queda’ e ‘ri’. Desse modo, esta será naturalmente a frase mais forte. Entretanto, para que de fato se torne uma frase coerente, precisamos acrescentar-lhe um artigo, uma preposição e um pronome relativo. Assim, chegamos à fórmula final para PPA: “Queda+Voz+Ri” = “a Queda da Voz que Ri”.

Curioso não é chegarmos a esse resultado através de um método anagramático que envolve operações estratégicas, mas encontrarmos nesses resultados relação inerente à escritura andarana. O riso está presente neste livro, os que descem da nau obrigam os da praia a rirem sem parar. Não lhes dão trégua. O riso está ali. Presente e obrigatório, induzido pelos que vêm da nau negra. Além disso, a voz andarana é de consciente de seu papel não apenas neste sétimo livro, mas em todos os outros. A voz que vem no vento, a voz dos

narradores/personagens, que se misturam à voz do próprio autor que (se)interroga sobre o ato de escrever assim, deixando uma outra fala emergir; mas principalmente, a voz da floresta, presente nos livros de Andara, e a quem é dedicado o volume, sendo portanto a segunda palavra do mesmo, vindo logo após 'floresta' logo após o sumário da *Viagem a Andara*, antes do início do primeiro livro visível, que dá início a tudo, *A asa e a serpente*.



E quanto a 'queda'? Bem, ela está justamente em ambas as capas do próximo volume da *Viagem a Andara*, o *Livro Invisível*, em *Silencioso como o paraíso* (figura 65).

Além disso, parece-nos que também a voz deve estar submersa, precisando cair, em riso, sem dor, sem horror, para que possa trazer do profundo, como do Atlântico, a letra oculta. É mesmo curioso que o resultado de operações em possibilidades anagramáticas, com as letras/homens na praia a tentar formar uma frase, chegue a uma possibilidade tão de acordo com Andara.

A letra oculta agora nos revela mais: mistério oculto em letras. O grupo de PAV chega ao mesmo resultado que o PAB. Porque das 57 (cinquenta e sete) possibilidades da tabela PAV, caímos para 19 (dezenove) contendo a palavra 'dez', que é a mais repetida. Nestas, por sua vez, a segunda mais repetida é 'O', o que nos faz chegar às mesmas 8 (oito) da segunda coluna da tabela PAB, como podemos ver abaixo, já que em PAB também é a palavra 'dez' a mais repetida, o que nos deixa com a combinação entre as duas 'O+dez':

PAB	Dez (8)	Mais Forte
O Vida Urze	O Ruiva Dez	<u>O Va Dez Riu</u> Resultado significativo: Vá O ser Dez , e Riu
O Diva Urze	O Uivar Dez	
<u>O Ruiva Dez</u>	O Ar Dez Viu	
<u>O Uivar Dez</u>	<u>O Vau Dez Ri</u>	
O Via Rudez	O Vau Dez Ir	
O Vau Dizer	<u>O Uva Dez Ri</u>	
O Uva Dizer	O Uva Dez Ir	
O Da Vez Riu	<u>O Va Dez Riu</u>	
O Dar Vez Ui	Rir (3)	
<u>O Ar Dez Viu</u>	O Uva Dez Ri	
<u>O Vau Dez Ri</u>	O Va Dez Riu	
<u>O Vau Dez Ir</u>	O Vau Dez Ri	
<u>O Uva Dez Ri</u>		
<u>O Uva Dez Ir</u>		
<u>O Va Dez Riu</u>		

Sendo assim, ficando a letra ‘q’ ausente nas possibilidades anagramáticas, visto que tem função específica no texto, mais visual que linguística, chegamos ao surpreendente resultado em que ‘O’, nossa primeira letra/pessoa/menino na praia, força seu aparecimento em 19 composições anagramáticas. Também seria curioso que a outra palavra mais recorrente seja exatamente o mesmo número do total de letras? Dez letras, sendo cinco vogais e cinco consoantes. E apesar de o ‘q’ agora não ter sido contado, ele está lá, na praia, junto às outras, apenas com diferente função, a de desenhar na areia um rabo animal, ao se arrastar. Deste modo, reduzimos as 57 possibilidades anagramáticas, a 19, depois a 8 e então a 3. Neste ponto, foi preciso recorrermos a mais uma especificidade para nosso método de possibilidades anagramáticas, já que das oito composições com ‘dez’, todas as palavras que se repetem aparecem cada uma duas vezes. Sendo a regra escolher aquelas em que uma palavra aparece mais vezes, recorremos à raiz da palavra, e assim, percebemos três aparições conjugadas do verbo rir. Ficamos assim com três composições, e um segundo problema a ser resolvido. Nestas três últimas, não há mais repetição de outra palavra. Não temos uma outra palavra que se repita, temos ‘uva’, ‘va’ e ‘vau’. E devemos recorrer à repetição não mais de palavras, e sim de letras dentro destas palavras. A sílaba ‘va’ portanto, é claramente a que aparece nas três. De modo que ficamos com a frase em que a letras ‘u’ está ausente. Assim, nosso resultado final é a seguinte fórmula: “O+Va+Dez+Riu” = “**Vá O** ser **Dez**, e **Riu**”. Nosso segundo resultado de possibilidade anagramática é uma ordem imperativa, de uma voz que manda e depois ri. Manda ‘O’ ser dez. Justamente o que aconteceu. Quando ‘O’ deitou-se sobre ‘e’ e com mais outras letras/homens foram se tornando dez letras na praia. Seria então esta possibilidade de frase oculta, a voz da letra oculta falando para ‘O’ sua missão nesse finzinho de história?

Numa terceira possibilidade anagramática, trocamos a letra ‘u’ pelo ‘n’, já que, como explicado anteriormente, o ‘u’ parece-nos estar de cabeça pra baixo, com uma perna no mar e outra na areia. Assim, temos o quadro de PAM:

PAM		VEZ (9)	R+I	A+N+D+O
Deriva Noz	Veda Ir Noz	Adir Vez No	8 Resultados significantes: Vez de ri do dano Vez de ir pro dano Vez de ri da onda Vez de ir pra onda Nado, é vez de ir Nado, é vez de ri Ando, é vez de ri Ando, é vez de ir	
Evadir Noz	Dia Ver Noz	<u>Dano Vez Ri</u>		
Vinda Zero	Ida Ver Noz	<u>Dano Vez Ir</u>		
Advir Onze	<u>Adir Vez No</u>	<u>Nado Vez Ri</u>		
Reza Vindo	<u>Dano Vez Ri</u>	<u>Nado Vez Ir</u>		
Inovar Dez	<u>Dano Vez Ir</u>	<u>Onda Vez Ri</u>		
Noivar Dez	<u>Nado Vez Ri</u>	<u>Onda Vez Ir</u>		
Variz Onde	<u>Nado Vez Ir</u>	<u>Ando Vez Ri</u>		
Nova Dizer	<u>Onda Vez Ri</u>	<u>Ando Vez Ri</u>		
Zona Devir	<u>Onda Vez Ir</u>			
Da Verniz O	<u>Ando Vez Ir</u>			
Da Onze Vir	<u>Ando Vez Ri</u>			
Veda Ri Noz	Avir De Noz			

Neste grupo, encontramos um problema insolúvel, que nos deixou com dez resultados significantes. Das 26 possibilidades anagramáticas iniciais, selecionamos 9, cuja palavra ‘vez’ aparece mais vezes que as outras. Depois disso, apenas uma pode ser eliminada, posto que nas demais 8, todas as palavras aparecem repetidas um mesmo número de vezes. O mesmo ocorrendo também com as sílabas das mesmas. Vejamos: ‘ri’ e ‘ir’ aparecem 4 vezes cada; ‘dano’, ‘nado’, ‘onda’ e ‘ando’, aparecem duas vezes cada. Quanto às sílabas, ‘da’ e ‘do’ aparecem 4 vezes cada, enquanto que as demais, ‘na’, ‘no’ e ‘on’ aparecem duas vezes cada. Não há como fazer mais escolhas eliminatórias, porque ‘da’ e ‘do’ aparecendo 4 vezes cada, dá justamente o total de composições, que são as 8 que nos restam. Sendo assim, a única alternativa é ficarmos com os resultados significantes delas, formando 8 frases coerentes em si mesmas e sobretudo coerentes com Andara. Sendo assim, rir do dano, é ir rumo a ele sem medo. Como rir da onda é também não a temer, e ir em sua direção. Nadando e indo, nadando e rindo. E como tudo é Andara, também é vez de andar e rir, de ir andar. Andara. Qual o dano que pode haver? Um dano que se deseje? Quem sabe o mesmo trazido pelo Curau? Furar os olhos, como metáfora que danifica o visível para se enxergar o oculto no invisível. Tudo parece fazer sentido em Andara. Mesmo as oito possibilidades finais em PAM, como vemos.

Agora podemos ir ainda mais além nessa brincadeira de sonhar junto à Viagem onírica de Andara. Homo Ludens. Já que *a vida é a infância e a infância não tem fim*. E experimentar

novas composições, dessa vez, adicionando um outro ‘a’ ao conjunto, para forçar a formação da palavra ‘nada’, visto que ela é repetida, como já dissemos anteriormente, pelos que descem da nau negra. Sendo assim, deparamo-nos com cinco composições, listadas na tabela abaixo. Delas, seguindo nossa estratégia de escolha da palavra mais forte, ficamos com três, onde aparece a palavra ‘vez’. Nestas, temos ‘O’ aparecendo duas vezes, o que exclui mais uma combinação, deixando-nos com as últimas duas, em que ‘ir’ e ‘ri’ aparecem como possíveis combinações por alternância na ordem das letras ‘i’ e ‘r’. Destas duas combinações, podemos formar quatro frases coerentes. Alternando o sujeito delas, ora ‘O’ ora o ‘Nada’, bem como a ação, entre ir e rir.

PAP	VEZ (3)	O (2)
Nada Rei Voz <u>Nada Vez Rio</u> <u>Nada Vez Ir O</u> <u>Nada Vez Ri O</u>	Nada Vez Rio <u>Nada Vez Ir O</u> <u>Nada Vez Ri O</u>	5 Resultados Significantes: Vez de O ri do Nada Vez do Nada ri de O Vez do Nada ir a O Vez de O ir ao Nada

Sendo assim, ficamos com a hora chegada, a vez, de ‘O’ ir ao Nada, rir do Nada. Bem como do Nada, ir a ‘O’ e rir de ‘O’. Em Andara, o Nada é cheio do que não se vê. É o Invisível pedindo voz e espaço, para criar seus sonhos. Nesse jogo de criança, ‘O’ sendo uma delas desde o início da história, já nos incita a brincar com ele. Como terminamos por fazer, em exigências de onirocrítica, a tentar por meio de jogos anagramáticos formar a frase esperada, e não realizada. Esse jogo não tem fim, necessariamente, fizemos escolhas porque foi preciso e desejado. E, assim, determinamos nossas próprias regras, acreditando que para ler sonhos é preciso também sonhar junto, e lhes roubar uma linguagem. Mas poderíamos também, fazer mais outras escolhas. E por exemplo, não buscar a frase mais forte, e sim a menos provável de todas. Aquelas cujas palavras são a que menos se repetem. Será que ainda assim, encontraríamos sentido coerente com a escritura andarana? De todo modo, como um jogo sem fim, deixaremos esta possibilidade em aberto, para uma brincadeira de outra pessoa, ou nossa mesmo, mais tardia.

Deixem que eu conte a vocês as últimas coisas que vi, naquela praia, nesta praia O se movendo, não devia, aquele tempo em que a minha cabeça caía sempre para a esquerda e eu podia ver uma praia onde esperávamos, e uns

*com lágrimas e outros com gritos, a volta, terrível, de uma
nau negra, negra, negra essa que sempre vem quando a vida
é a infância e a infância não tem fim*

*Vi: O se afastando de rastros de mim, na areia,
depois*

*Estou só, me disse, tinha entendido a carne e o
sonho que a move*

*Como atravessar agora todos esses anos sem
histórias como essa, me perguntei. Olhava o mar, longe o
horizonte.*

*Inclino um pouco, com a ajuda da mão, minha
cabeça para a esquerda para terminar*

Estou só.

Olho o mar. Eu sou a letra oculta

Não vejo nada. Nem nau. Nem negra

*Então, como havia entendido que nem homens
nem seres, e nem figuras de homens desenhadas no papel
podem viver sem aventura*

*estava me aproximando da caixa negra negra
deixada ali no canto da praia. Os outros, todos, haviam ido
embora. Um rastro de O na areia*

*Ia me aproximando dela como nunca mais me
aproximei de coisa alguma nesta vida.*

*Cheguei bem perto, como jamais havia estado
antes.*

*De sobre a caixa um insetozinho, vermelho, tinha
os olhos em mim*

Nos vimos. A infância. Vejam vocês a vida

*Aqueles olhos de um deus distante e não um deus
para os homens postos em mim*

Estendi a mão para a caixa

*e foi nesse instante: por trás das minhas costas
uma forma, grande, pesada ou era uma nuvem, se erguia do
mar, e negra vinha para a praia como se a vida fosse me
dizer e me virei para ver*

*Se erguia do mar e era como a coroa desta vida
me dizendo que a infância ah*

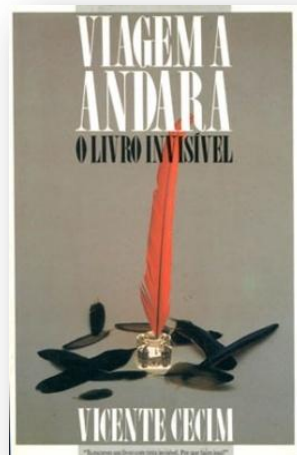
Negra negra ah negra

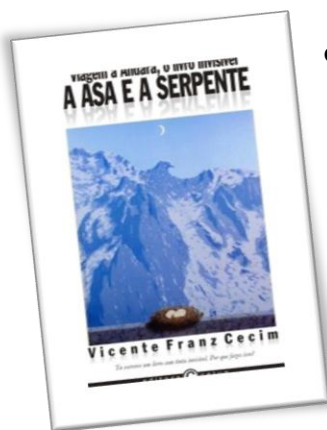
Fim de As armas submersas

A viagem a Andara não tem fim

E agora, chegamos ao fim desse primeiro volume da *Viagem a Andara, o Livro Invisível*, nas páginas últimas do sétimo livro, *As armas submersas*, único a mudar de nome, numa edição mais recente publicada em Belém, pela Cejup em 2003.

Quinze anos se passaram para que o primeiro volume (figura 66) de *Viagem a Andara* fosse dividido, agora em dois volumes. O primeiro contendo os primeiros três livros e como título o da primeira história; e o segundo com as próximas quatro histórias, e





o título da quarta. Novas capas também (figuras 67-68). Na primeira, vemos a lua branca no céu, uma enorme montanha de pedra abaixo e um ninho com dois ovos em primeiro plano baixo. Já na segunda capa, uma tela conhecida de Salvador Dalí, sua *Rosa Mística*. Uma análise semiótica poderia estudar essas imagens voláteis: primeiro penas; depois lua, cabeça de águia e ovos de pássaro; e ainda, uma rosa aérea, pairando num céu com nuvens. A primeira capa remete-nos à tinta invisível que deu vida ao Livro Invisível, penas de aves, as negras seriam do Curau? A pena vermelha de sangue vivo lembrando vida e morte, e fogo, é a que escreve a letra oculta. A segunda capa, a lua branca no alto, antes mesmo de se chegar à sexta história, de *O Sereno*, é prenúncio. Logo abaixo dela, no cume da grande montanha gelada, a pedra forma a cabeça de uma ave (novamente o Curau?), com bico e olho (somente visível com o exemplar em mãos), e em primeiro plano, o ninho com dois ovos brancos, centralizado, sobre o nome

Franz de Cecim. Seria um símbolo para o elo invisível entre pai e filho, ambos juntos, como filhos de uma mesma imensa ave? Por fim, a *Rosa Mística*, cujo *interimaginário*⁸³ com Salvador Dalí, faz uma ponte visível com o surreal, que em Andara é o sobrenatural inerente ao natural. Uma análise comparada mais profunda dos signos das capas da *Viagem a Andara, o Livro Invisível*, deveria compor um novo trabalho, envolvendo todas as capas da Viagem a Andara. Vejamos as ainda não mostradas – *Ó Serdespanto*, *K o escuro da semente* e *oÓ: Desnutrir a pedra* (Figuras 69-72):



⁸³ Por que falar em intertextualidade, se tratamos de imagens?

Além destas capas, há ainda as que não temos acesso, dos livros publicados isoladamente, antes que viessem a compor o primeiro volume de um Livro Invisível. Livros curtos, publicados em editoras pequenas, quase lendas agora. Uma arqueologia das capas de Andara daria um bom estudo imagético/semiótico. Além do que, há detalhes a serem explorados, como o caso de *Ó Serdespanto*, que conta com duas capas distintas, a da 1ª edição pela editora Íman, de Portugal, lançada em 2001, e a mais recente 2ª edição, brasileira, publicada pela Bertrand Brasil, em 2006. Cada nova edição/editora confere novas imagens à imagética andarana. Além disso, há ainda imagens no interior dos volumes, ou no verso dos mesmos, como a imagem ao lado (figura 73), que consta no verso de *oÓ: Desnutrir a pedra*. Uma imagem alquímica antiga, distorcida pelo autor, que lhe deu cores e também nova forma sobre a original. Um gigante negro, de um olho branco, outro azul no céu, à direita, um círculo de fogo sobre ele, o sol da imagem ganhando raios azuis, toda ela um novo contorno verde, e um dragão inalterado com sete cabeças serpentinadas aos pés⁸⁴. O menino *Serdespanto* também é uma imagem andarana, cuja cabeça é berço para um mundo onírico, cheio de seres, anjos e demônios em luta e/ou festa numa floresta de sonhos (figura 74).



Pois bem, estas alterações, a cada nova edição, são pouco perceptíveis em termo de texto, não de capa, como vimos, mas nesta história específica, deste sétimo livro visível de Andara, *As armas submersas*, dá-se uma mudança clara, no título da história, que passa a ser *Música de Areia*. Título escolhido por nós para este capítulo de tese. Já que em todos os outros, optamos sempre por algo poético e curto, e que indiretamente remetesse aos títulos originais dos sete livros do primeiro volume da *Viagem a Andara, o Livro Invisível*. Sendo assim, ficamos com o novo título, que não está no volume que analisamos aqui, posto que agora é parte de um outro livro, chamado *Terra da sombra e do não*, o que nos deixa com outra sugestão para o nome da história.

⁸⁴ A imagem faz lembrar o *mapinguary*, uma lenda muito temida na Amazônia, de um gigante de um olho só, como os ciclopes da mitologia grega, que anda pela floresta durante o dia e devora os caçadores com sua boca enorme situada em sua barriga e tem o corpo coberto de pelos negros. J. da Silva Campos, numa coletânea que faz com 81 contos populares, relata uma história do *mapinguary*, p.321 (1928).

Então, vemos como *música na areia* as letras/homens a tentar formar uma frase informe. Os homens vão embora, O sente-se só, e parte, deixando rastros, depois de entender *a carne e o sonho que a move*. O sonho que a move sendo a ave que a habita? A carne sendo a serpente, e o sonho, a asa? Sim. Porque, em Andara: a floresta, um morto de pé na praça, Caminá, o Curau, noite, os olhos de um lagarto, aves, a lua branca, o Atlântico, a infância, uma imensa nau negra, a caixa preta, TUDO pode ser metáfora para o andar/a'os sonhos; ir rumo a eles. Esse labirantro, labirinto humano, mas que também é um/mano oÓ, umanoh. Palavra que será explorada nas próximas histórias de Andara, e que busca uma aproximação com o uni/verso, no sentido panteísta de unidade da totalidade. Como bem diz o narrador desta história, o fim chega somente a cada história, que precisa se fechar sobre si mesma como uma serpente mordendo a própria cauda, e como um sonho, faoszer-n despertar dele, ao seu final. Mas a Viagem a Andara, esta não tem fim. Por isso mesmo, a frase não se forma. Ela apenas nos chama a jogar com ela, a penetrar nesse labirantro, a não temer, a rir, a cegar, a voar, a cair, a mudar, a brincar e, sobretudo, a deixar o caminho aberto à

imaginação, à nossa caixa preta, ao que guardamos dentro dela, e que só se alcança em estado de infância. Homo ludens. A sombra da nau *Negra negra ah negra* erguendo-se sempre atrás de nós, vinda do Atlântico profundo (figuras 74-75)⁸⁵.



⁸⁵ Enegrecimento digitalizado sobre telas de Salvador Dalí.

O FIM É O INÍCIO⁸⁶

*Eu esqueço a maior parte do que li, tal
como não me lembro do que comi; mas tenho a
certeza que ambas estas atividades contribuem para
o sustento do meu espírito e do meu corpo.*

G. C. Lichtenberg (1742-1799)

*Exígua lâmpada tranquila,
Quem te alumia e me dá luz,
Entre quem és e eu sou oscila.*

Fernando Pessoa (1888-1935)

*Porque nenhum sonho se pode contar:
Seria preciso uma língua sonhada para que o
devaneio fosse transferível. Não há essa ponte. Um
sonho só pode ser contado num outro sonho.*

Mia Couto⁸⁷ (1955-...)

*Toda essa criança escuta
Escutará também o que não é Andara?
Andara é a viagem fora de si e deverá
continuar sendo isso, um gesto sem gesto, estará
em outra parte.*

*Isso ficará em branco. A vertigem. Tira a
terra de sob os nossos os pés e no entanto não a
perdemos de vista.*

Vicente Cecim,
*Viagem a Andara em
Os jardins e a noite*

⁸⁶ O Início deve ser lido novamente, porque agora, terá outras luzes de sombras.

⁸⁷ *O outro pé da sereia.* pp.22-23.

BIBLIOGRAFIA:

- A Arte e o Artista* in: História Geral da Arte. Edições Del Prado, 1996.
- ALVAREZ, A. *Noite: vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. [1995].
- AMOROSO, Marta Rosa. *Guerra Mura no século XVIII versos e versões: representações dos Mura no imaginário colonial*. Campinas: UNICAMP, 1991. (Dissertação de Mestrado).
- ANTELO, Raul, et al. *Declínio da arte, Ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. [1942]
- BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao Outro*. São Paulo: Zouk, 2003. [?]
- BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001. [2000]
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991. [1981]
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosacnaify, 2006. [1995]
- BENCHIMOL, Samuel. *Introdução aos autos de devassas dos índios Mura (1738)*. Manaus: Universidade do Amazonas, 1985.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. [1994]
- Bíblia de Jerusalém*. 5ª impressão. São Paulo: Paulus, 1996.
- BLAVATSKY, H. P. *A Voz do Silêncio*. São Paulo: Ed. Pensamento, 2005. [1889]
- BORGES, Jorge Luis. *O Livro dos Sonhos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. [1976]
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª edição, 1998. [1988]
- CAMÊLO, Polyanna. *Imagens em Ficção In: Hipertextus* (revista digital), n.3, junho de 2009.
- CAMÊLO, Polyanna. *Poesia e Alquimia*. Dissertação de Mestrado: PG-Letras, UFPE, 2002.
- CAMPBELL, Joseph (org.). *Mitos, Sonhos e Religião nas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. [1970]
- CAMPBELL, Joseph. *A Imagem Mítica*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2ª edição, 1999. [1974].
- CAMPOS, J. da Silva. *Folclore no Brasil*. (Basílio Magalhães, org.). Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1928.
- CASTAÑEDA, Carlos. *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*. California: University of California Press, 1968.

- CECIM, Vicente. *A asa e a serpente*. Belém: Cejup, 2004.
- CECIM, Vicente. *K O escuro da semente*. Maia: Ver o verso, 2005.
- CECIM, Vicente. *oÓ: Desnutrir a pedra*. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.
- CECIM, Vicente. *Silencioso como o Paraíso*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- CECIM, Vicente. *Terra da sombra e do não*. Belém: Cejup, 2004.
- CECIM, Vicente. *Viagem a Andara: O Livro Invisível*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 13ª edição, 1999. [1982]
- CHIAVENATO, Júlio José. *O Massacre da Natureza*. São Paulo: Moderna, 1989.
- CONNOR, Steven. *Teoria e valor cultural*. São Paulo: Loyola, 1994. [1992]
- CORTÁZAR, J. F. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993. [1962]
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimese: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- COSTA LIMA, Luiz. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- COSTA, Ricardo da. *Muçulmanos e cristãos no diálogo Luliano In: Anales del Seminario de Historia de la Filosofía (UCM)*, vol. 19 (2002). p. 67-96.
- COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CULLER, Jonhatan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997. [1982]
- DÄES, René. *A Polifonia do Sonho*. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2004. [2002]
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. [1967]
- DIEHL, Richard A. *The Olmecs: America's First Civilization*. London: Thames & Hudson, 2004.
- DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (orgs.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. [1992]
- DURAND, Gilbert. *O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998. [1994]
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998. [1994]
- ECO, Umberto. *A Definição de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2008. [1972]
- ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, Eco, 1974. [1971]
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. 8ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1991. [1986]

- ELIADE, Mircea. *Images et Symboles*. Paris: Gallimard, 1952.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. [1992]
- FARRA, Maria Lúcia Dal. *A Alquimia da Linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986.
- FERNANDES, José. *O Poema Visual: Leitura do imaginário esotérico (Da antiguidade ao século XX)*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. [1963]
- FONSECA, Eliane Accioly. *Corpo-de-sonho: arte e psicanálise*. São Paulo: Annablume, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996. [1970]
- FOUCAULT, Michel. Sonhar com Seus Prazeres. Sobre a ‘Onirocrítica’ de Artemidoro in: Ética, Sexualidade, Política. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp.163-191. [1983]
- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, Edição comemorativa 100 anos, 1999. [1900]
- FREUD, Sigmund. *Moisés e o Monoteísmo*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. [1939]
- FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO. *Etnia Mura*. Manaus: FUNAI/CEDOC, 1992. 24p.
- GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Brasília: Ed.UNB, 2006.
- GIBSON, Walter S. *Hieronymus Bosch*. London: Thames & Hudson, 2005.
- GOMES, Mércio Pereira. *Os Índios e o Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- GUATTARI, Felix. *As Três Ecologias*. São Paulo: Papirus, 2002. [1999]
- HEMMING, John. *Amazon Frontier: The Defeat of the Brazilian Indians*. Cambridge: Harvard University Press, 1987. pp. 131-271.
- HUXLEY, Francis. *O Sagrado e o Profano: duas faces da mesma moeda*. Rio de Janeiro: Primor, 1977. [1974]
- IONS, Verônica. *História Ilustrada da Mitologia*. São Paulo: Manole, 1999. [1987]
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 2002. [1991]
- JASPER, Karl. *Os Mestres da Humanidade: Sócrates, Buda, Confúcio, Jesus*. Coimbra: Almedina, 2003. [1957]
- JEAN, Georges. *A Escrita: Memória dos Homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. [1987]
- JUNG, C. G. (org.). *O Homem e Seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. [1964]
- JUNG, C. G. *Arquétipos e Inconsciente Coletivo*. Buenos Aires: Paidós, 2ª edição, 1974. [1976]
- JUNG, C. G. *Memórias, Sonhos e Reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. [1961]

- JUNG, C. G. *Psicologia e Alquimia*. Petrópolis: Vozes, Vol. XII, 1991. [1975]
- KROEMER, Gunter. *Cuxiuara: o Purus dos indígenas*. São Paulo, Loyola. 1985.
- LESSA, Barbosa. *Era de Aré: raízes do Cone Sul*. São Paulo: Globo, 1993.
- LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- LIMA, Luiz Costa. *O Fingidor e o Sensor*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LIPOVETSKY, Gilles & CHARLES, Sébastien. *Os Tempos Hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. *A arte como encantaria da linguagem*. São Paulo: Escrituras, 2008.
- MAASSON, S. S. *Eu, Panteísta: O Livro Sagrado da Grande Civilização Grega*. São Paulo: Madras, 1998.
- MACIEL, Corintha. *Mitodrama: O Universo Mítico e Seu Poder de Cura*. São Paulo: Agora, 2000.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996. [1990]
- MARCUSE, Herbert. *Cultura e Psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. [1965?]
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. [1959]
- MEIRELLES, João Filho. *O livro de Ouro da Amazônia*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- MIGUEL, Jorge. *Curso de Literatura I: das Origens ao Arcadismo*. São Paulo: Harbra, 1986.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 9ª edição. São Paulo: Cultrix, 1999. [1974]
- MOREIRA NETO, Carlos de Araújo. *Henrique João Wilkens e os índios Mura*. Anais da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, p.229-275, 1989.
- NIMUENDAJU, Curt. *The Mura and Pirahã*. In: HANDBOOK of South American Indian, v.3. 1948. p.255-269.
- OLIVEIRA, Adélia Engrácia de. *A situação atual dos Mura-Pirahã*. Boletim Informativo FUNAI, Brasília, v.13, p.69-78, 1975.
- ORTEGA & GASSET, José. *A desumanização da arte*. 6ª edição. São Paulo: Cortez, 2008. [1983]
- PAGEAUX, Daniel-Henri. Mythes In: *La littérature générale et comparée*. Paris: A. Colin, 1994. pp.95-112.
- RAFF, Jeffrey. *Jung e a Imaginação Alquímica*. São Paulo: Mandarin, 2002. [2000]
- RICARDO, Cassiano. *Jeremias sem-chorar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- ROHDEN, Huberto. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

- SALAS, Emilio. *O Grande Livro dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *O Saber e a Cegueira*. Jornal O Globo: 20 de Janeiro de 2004.
- SANTOS, Cacilda Cuba dos. *Individuação Junguiana*. São Paulo: Sarvier, 1976.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SCHWANITZ, Dietrich. *Cultura: tudo o que é preciso saber*. Dom Quixote: Lisboa, 2004.
- SEGAL, Hanna. *Sonho, Fantasia e Arte*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. [1991]
- SINGER, June. *Blake, Jung e o Inconsciente Coletivo*. São Paulo: Madras, 2004. [1986]
- SODRÉ, Muniz (org.). *Clínica e Sociedade*. Rio de Janeiro, Ed, Gryphus, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. *Literatura em Perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. [2007]
- TOSCANI, Oliviero. *A publicidade é um cadáver que nos sorri*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. [1995]
- UNGER, Nancy Mangabeira. *O Encantamento do Humano*. 2a edição. São Paulo: Loyola, 2000.
- UNIVERSIDADE DO AMAZONAS. *Autos da devassa contra os índios Mura do Rio Madeira e nações do Rio Tocantins, 1738-1739*. Manaus: CEDEAM, 1986. 169p. (fac-símile e transcrições paleográficas).
- WATT, Ian. *A Ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. [1957]
- VILLAS-BOAS, Orlando. *Xingu: os índios, seus mitos*. Porto Alegre: Kuarup, 6ª edição, 1985.
- WILKENS, Henrique João. *Muhuraida ou O Triunfo da Fé na bem fundada Esperança da Enteira Conversão, e Reconciliação da Grande, e Feróz Nação do Gentio Muhura, 1785*. Manaus: Biblioteca Nacional/UFAM/Governo do Estado do Amazonas, 1993.

ANEXO 1- ENTREVISTA COM VICENTE CECIM O CREADOR DE ANDARA

O Vôo do Curau

Em entrevista concedida à pesquisadora Polyanna Camêlo, Vicente Franz Cecim fala da Amazônia transfigurada em Andara e dos Manifestos Curau

O que era para ser uma entrevista acabou se tornando um trabalho de investigação arqueológica sobre os 30 anos – 1979/2009 – que o escritor Vicente Franz Cecim já dedicou à criação de *Viagem a Andara oO livro invisível* e os 26 anos de lançamento do seu Manifesto Curau, em 1983, no Congresso da SBPC – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, em Belém do Pará. O levantamento foi realizado sobre as declarações do escritor ao longo desse período, a que vieram se juntar, neste diálogo, sua perspectiva atual sobre a sua obra e a repercussão do *Manifesto*.

Polyanna Camêlo: Como surgiu o *Manifesto Curau* durante a SBPC, em Belém?

Vicente Franz Cecim: *A criança das cigarras – de que vai se falar mais adiante neste inventário arqueológico, mas não rigorosamente cronológico, dos passos dados ao longo da viagem a Andara – havia se tornado um homem jovem que oscilava entre a Contemplação e a Ação diante das coisas que testemunhava e vivia. E vivíamos em uma Ditadura. Milhares de pessoas haviam vindo para Belém e iam realizar o congresso da SBPC no coração da Amazônia. E eu sentia a suspeita de que aquilo fosse uma farsa coletiva, sem consequências fundamentais para a região. Então escrevi, jorrei com denúncias e exigências poético-políticas o Manifesto. E na cerimônia de abertura do congresso no Teatro da Paz, com as autoridades civis, militares e eclesiásticas constituídas surrealmente presentes como num filme de Buñuel, invadi o palco no meio do discurso do Governador do Estado, interrompi e entreguei o Flagrados em delito contra a noite/Manifesto Curau a ele. Grande silêncio. Disse algumas palavras. Grande silêncio, constrangido. Mas eu ria, contente, consciente de que estava fazendo o que devia ser feito. Foi assim. Anos depois, o Manifesto saiu em páginas inteiras de dois jornais grandes, A Província do Pará, em Belém, e A Crítica, em Manaus, e em livro editado pela FUNARTE sobre o congresso Um Olhar Amazônico, realizado em Manaus.*

Polyanna: Você nasceu e vive na Amazônia. E após ter iniciado os livros visíveis de *Viagem a Andara* o *O livro invisível* disse em uma entrevista que a Amazônia é para você o que a Floresta Negra deve ter sido para Heidegger. Ainda sente o mesmo?

VFC: *Sim e não. Porque à medida que a Amazônia, de região natural, foi se transformando na região verbal de Andara, Andara cresceu tanto que hoje como que contém todo o Universo, certamente parte do Visível nos livros que escrevo, mas todo o Invisível no livro que não escrevo. E hoje eu diria que Andara é para mim o que o Uno foi para Plotino. Ou o Tao para Lao-tsé e Chuang-tsé. Lembremos nesta escavação de declarações passadas algo que eu também disse: - Andara é Geografia Verbal, dialogando com a Geografia Física da Amazônia, que, por ser Lugar de Natureza, é Lugar do Sagrado em epifania. Se não existisse a Amazônia e não se desse a circunstância fatal de eu ter nascido lá, talvez não houvesse Andara. Certamente, não: não haveria Andara. Então, Andara começou se nutrindo da Amazônia. Da Realidade da Amazônia. Mas da Realidade Onírica da Amazônia. A Amazônia é um tecido infundável de lendas, fábulas. Lá, aqui, parece não haver fronteiras muito nítidas demarcando onde termina a Realidade e começa o Sonho, e vice-versa. Em Andara também é assim. Mas não falo da Amazônia que aparece, mimetizada, na Literatura de Cultura, a erudita, a que se faz escrevendo palavras: falo da literatura Oral da região. Dessas raízes é que foi nascendo a não-árvore de Andara. Árvore que se iniciou como Árvore de Palavras, mas aos poucos foi buscando se tornar o que hoje é: uma não-Árvore de Palavras. Árvore Invisível. Esse tipo de Árvore, ninguém pode incendiar e reduzir a cinzas com fazem com as árvores da Amazônia.*

Polyanna: Fale mais de como se deu essa transformação da Amazônia em Andara. É válido perguntar: Andara é a Vida ou apenas Literatura?

VFC: *As duas coisas, numa só. Também já falei longamente sobre isso. Andara é uma região imaginária, toda ela onírica, que eu criei, ou que quis se criar através de mim, de qualquer maneira: que eu sonhei, mas sua matéria prima é essa Amazônia, a Floresta Sagrada onde eu nasci, com suas águas, seus peixes, suas aves, seus insetos, seus animais, suas árvores. Só que em Andara pode acontecer ainda mais acontecimentos e seres trans-reais do que acontece na Amazônica, que em si já é uma região naturalmente encantada: em Andara, árvores podem falar com os homens, aves que caem do céu se transformam instantaneamente em terra, retornando ao pó, o vento vem nos contar histórias, tu podes te deparar com uma mulher alada como Caminá, do segundo livro visível de Andara, Os animais da terra, há muitos outros seres alados em Andara, talvez anjos ou sejam*

demônios, que descem do céu com suas asas negras, com suas asas brancas para conviver com os seres humanos. Também é grande a presença de serpentes em Andara. Pois o que está no Alto é como o que está Embaixo, como disse Hermes Trimegisto. Andara é lugar de sonhar, em Andara tudo é possível, Andara é a imaginação em liberdade, Andara quer abolir a razão do ato de escrever. Andara é quase um manifesto prático contra a literatura regionalista, mimética, que geralmente se limitava a copiar, e copiar mal, a realidade amazônica. Mas a realidade é oculta em si mesmo: se disfarça em sua epiderme. Fazer literatura assim é ampliar o ilusório. Heráclito, que entendia dessa Obscuridade, já nós advertiu há quase 25 séculos atrás: - Vida ama se ocultar. Andara quis romper, desde o primeiro livro, A asa e a serpente, de 1979, com essa tradição que quer nos reduzir a criadores de uma literatura superficial, anedótica, supérflua, com raras e parciais exceções. Quais? Só cito nomes quando chegar o Dia do Juízo Final, então os bons serão separados dos maus, segundo as Escrituras. Por enquanto, digo apenas isso. Escrever, sonhar os livros de Andara foi uma opção muito solitária, e do que havia sido escrito aqui na Amazônia, pelos escritores cultos, chamemos assim, eu não me nutri de quase nada. Meu único alimento foi a literatura oral, as lendas, os mitos, que aprendi desde criança a admirar através da minha mãe, Yara Cecim, hoje também escritora, que nos contava, não os contos dos irmãos Grimm, de Perrault, que tem coisas encantadoras, no sentido de Encantamento, de Andersen, que faz Magia e é todo ele um escritor deslumbrante, mas umas histórias delirantes da região, para nos fazer dormir, a mim e aos meus irmãos. O sono vinha, mas como um portal de acesso a todo esse mundo feérico. Não sabíamos mais o que era natural e o que era sobrenatural.

Polyanna: Foi essa então a genealogia de Andara. Há nela muito da sua infância na Amazônia?

VFC: *Mas eu devo repetir, ainda uma vez, aqui, que não se pode dizer que essa Andara que se criou através de mim é a Amazônia, não é a verdade. E dizer que a Amazônia é Andara, também não é a verdade. Não há uma verdade única nesse caso. Onde está a verdade, então? Se se olhar com olhos de alquimista, que são os únicos que interessam, vai se perceber que o que se dá é uma transmutação: a Amazônia é a matéria prima, Andara é o resultado. O que sobra, fica de fora: é o que os alquimistas chamavam resíduo. A transmutação da Amazônia em Andara deixou muita resíduo, material imprestável para literatura. E como em toda a Alquimia, e a alquimia da criação literária não é diferente, para entender o que acontece é preciso compreender estas palavras de Raimundo Lúlio: - Deves saber, meu filho, que o curso da natureza é transformado, para*

que tu (...) possas ver, sem grande agitação, os espíritos que se evoluem (...) condensados no ar, sob a forma de diversas criaturas ou seres monstruosos que vagueiam de um lado para o outro como nuvens. *Essas são palavras misteriosas, mas não há outras melhores para se iniciar na transfiguração da vida pela arte. É por isso que, como eu disse: Andara é lugar de sonhar. E eu digo: A viagem a Andara não tem fim. E depois de mim, outros, que vierem, poderão dar continuidade à viagem a Andara e habitar seu território, com outros livros, outros sonhos, outros seres de espanto. Ou a nossa imensurável libertação - não digo libertação do Homem, não é isso, mas a libertação do Humano, através do que, em Andara, eu chamo de o umanoH. É assim mesmo - esse H, que nem aspirado é, se deslocando nos livros de Andara para o fim da palavra, ou sua vanguarda, no sentido do avanço da escrita ocidental - des-obstruindo o nosso possível U de sermos já sem fragmentações: no Uno. Nem sub nem sobre - mas através. Essa é, ela sim, uma Aspiração muito elevada. Se situar num ponto de vista em que todos os tempos, todo tempo, são tempos atuais. O que seria o mesmo que dizer: imemoriais. É esse o Senso - não exatamente o sentido - da literatura Visível & Invisível de Andara.*

Polyanna: Os Manifestos mostram você ativo, interferindo na realidade e na História. Mas quando se trata de Andara você diz que *Livro Invisível* é uma forma do autor se ausentar e deixar que unicamente a vida escreva, sem mediação.

VFC: *Mas na Literatura a Ação é essa Inação. Wu Wei, diz o Budismo. Uma ação não ativa. É sempre a vida que nos escreve, nós não escrevemos nada, é o Nada que nos escreve escrevendo a vida, as paisagens, os homens, as chuvas, o vento, as vozes das coisas, seus cantos também, através de nós: somos o Lápis que Escreve o Livro que escrevemos vivendo. Os livros escritos são também apenas cópias mal feitas desse Livro, e nossos lápis têm pontas rombudas. Mas um dia escreveremos como passarinho canta: de repente canta, e canta porque canta, sem saber por que. Na verdade, não canta: é ela: Ela: quem através dele canta, a Vida real oculta em nós, em tudo. Mas lá acima já falei errado de novo, preciso corrigir isso: eu não quis dizer Nada, essa palavra eu deixo à deriva no Ocidente, eu quis dizer Vazio. Eu quis dizer: - O Vazio que transborda. É ele que nos escreve escrevendo a vida. Eu fui sabendo disso à medida então que ia escrevendo os livros visíveis de Andara e Viagem a Andara oO livro invisível, esse não-livro, ia se formando: nutrindo esses livros para que eles existissem e deles ia se desnutrindo para existir em sua não existência. Andara me escreve, por isso escrevo Andara. Se eu fizesse literatura apenas - o que não serve para nada, ou para muito pouco - e não deixasse a Literatura de lado para me dedicar, dedicar toda a minha vida, a praticar essa Alquimia*

de me tornar cada vez mais um ser de Escritura e cada vez menos um homem escritor, Andara não existiria. Andara, sabe o que é Andara: é um Serdespanto geográfico. Já a Amazônia é - poderia dizer: só, para deixar bem claro - uma geografia espantosa. Mas é a Amazônia, a Natureza Sagrada, que torna possível essa impossível Andara. É a parceria do Real que nos Sonha com os nossos Sonhos do Real.

Polyanna: Leo Gilson Ribeiros, Antonio Hohfeldt e outros críticos, inclusive o português Eduardo Prado Coelho, quando seu livro *Ó Serdespanto* foi lançado em Portugal, evocaram Guimarães Rosa escrevendo sobre você. Há uma relação entre Andara e o Grande Sertão, entre a sua literatura e a dele?

VFC: O que eles vêem talvez seja que são literaturas de invenção de linguagem, ou porque minha escritura tem a mesma má intenção da de Guimarães Rosa: abolir as fronteiras artificialmente demarcadas entre a prosa e a poesia. Mas, talvez, principalmente, porque Rosa fez com o Sertão - e o próprio Manifesto Curau já falava sobre isso - a mesma coisa que eu tento fazer com a Amazônia: transmutar, ele, o Sertão, eu, a Amazônia, no que eu chamo de regiões metáforas da vida. No Manifesto de 1983 eu digo: - Aqui, procuro um nome numa região similarmente deprimida e asfíxiada como a Amazônia. Um nome exemplar. E uma região real e inventada igualmente exemplar. Falo do Sertão de João Guimarães Rosa. (...) Em sua geografia, como nenhum outro, Guimarães Rosa soube fazer o encontro revelador do seu destino individual com o destino da sua região, mais ainda, soube transformar esta região numa metáfora de toda a vida. Nele, em todos os seus livros-salmos, livros-santos, livros-rituais de iniciação na existência, falam mitologias pessoais. E falam também as mitologias da sua região.

Polyanna: De fora da Amazônia se poderá entender Andara? E ter plena consciência das exigências dos dois manifestos Curau, considerando também o Segundo que você apenas como que esboçou, atualizando o primeiro?

VFC: Para isso elas terão que penetrar muito profundamente não apenas na Amazônia, ou viajar através de Andara. O que puderem vir a compreender virá das perguntas que fizerem às suas próprias vidas. Perguntar, peregrinar, pelo mundo, por si mesmo, pelo Visível e pelo Invisível. Através do tempoespaço. É a mesma coisa. E Andara parece vir disso, de Andar, do verbo andar. – Nossa Tribo Peregrina por Todos os Recantos do Real e dos Sonhos, lembro que uma vez eu disse isso sobre Andara. Andara provém do verbo Andar? Afinal, é Viagem, não é? É a Viagem a Andara. É Peregrinação, Lugar de Peregrinações através dos livros visíveis que escrevo e do Livro Invisível que não escrevo e vai se formando como Livro Neblina a partir dos livros escritos e só pode

ser lido em Imaginação. Eu falei sobre isso bem no começo da Viagem, abrindo os livros de Andara. Lá está escrito: - Situação dos livros de Andara: condenados à visibilidade para que Andara, a viagem ela mesma, possa existir como pura ilusão. Então, disso nasce uma delicada Teia de Espelhos e quase insuportável Tensão: Tensão que só pudesse ser manifestada se Andara se desse em um outro espaçotempo que não mais o da Literatura instalada ora no Presente, ora no Passado, ora no Futuro, mesmo quando ela, a Literatura, mescla todos esses modos de tempo numa só Espessura de Tempo. Espessuras comunicantes. Para Andara, nada disso resolvia mais: a sua exigência extrema, a exigência que me fazia e continua fazendo, desde seu início até hoje, é a de uma Abolição de qualquer Espessura. Sob essa pressão, aonde ela me conduziu aos meus limites, junto com os sem-limites dela, os sem-limites em que queria se instaurar, explodi para fora e para dentro de mim num Tempo Verbal que fosse o Único em que Andara pudesse se dar, não se dando, e falar não se falando, entre o Invisível e o Visível: o Tempo da Hipótese. Sem habitar o Tempo da Hipótese, na Vida como na Arte, não se entende nada.

Polyanna: Abolições, hipóteses, peregrinações sem limites. Uma abertura para tudo. Isso é Andara?

VFC: *Sim. Vivo repetindo isso. Essa Abertura Total. Andar leva a ando, andei, andarei. Andara nunca quis a Imobilidade. A Quietude, sim, mas nenhuma imobilidade. Andara se move como as Águas da Amazônia, incessantemente. Pergunta e Peregrina. Andara quer o Sonho Verbal dos sendo, fosse, estaria, haveria de, houvesse, enfim, do: Andara. Eu Andara, tu Andaras, ele Andara. Por onde andaríamos, andássemos todos quando andamos em Andara, através de Andara, através dos livros visíveis de Andara? E andando através de nós, sempre, o Livro Invisível de Andara? Mas através de Andara, ah, não se irá à parte alguma. Pois o sentido da Viagem a Andara é a Viagem em si mesma. A si mesma. Através de Andara vamos, de alguma forma vamos. Sim. Ou não vamos? Nunca fomos, nunca iremos? Também parece que Sim. Mas vamos num ir sem ir, num ir ficando, e permanecemos num ficar indo, a meta esteja atrás, ora adiante. Ora meta alguma, ora todas as metas. Quais? Mas quais? A meta sem meta com meta, por isso, Andara é a Viagem ela mesma, em si. Em Andara, estejamos indo, sempre, inapelavelmente, não há remédio, através de Luzes, através de Sombras. Neblinas humanas através da Neblina de Mundo. Andara? Para tentar dizê-la de uma só vez e mais uma vez, claro que inutilmente, pois ela nunca se entrega inteiramente, Andara é, enfim: Demanda de Penumbra: Demanda do Graal dessa luz crepuscular e ao mesmo tempo dessa luz de Aurora, dessa entreluz onde já nenhum Sol exterior brilha mais ocultando a Luz ao mesmo tempo*

Natural e Sobrenatural que todas as coisas, tudo, emite de Si, e disso já falava Paracelso, e é um Saber dos Alquimistas, se dando a perceber, se dando a conhecer em suas Identidades Veladas. Em Andara, estamos cegos para ver. Ou, talvez, fiquemos cegos por tanto ver Clarões na Noite em que tudo é Chama Oculta. Por isso eu disse no começo da nossa Entrevista: Andara já não é mais o que um dia foi a Literatura, como certa Tradição, se espessando em nós, nos acostumou a aceitar. Teve que ser um outro tecido mais fino de Escritura para poder se fazer desvio ontológico, introspectivo, em relação ao homem e em relação à vida inteira, a Manifesta e a Oculta. Em relação à Literatura, como prática da palavra designativa, palavra nefasta que cada vez mais se instala entre nós, Andara só sabe falar a Voz das Perguntas, muitas perguntas. Mas de um certo jeito que quase abole a necessidade de respostas. As respostas já estando contidas nas perguntas, ao serem formuladas. Um homem lúcido sabia disso: Krishnamurti. E um outro sabia a pergunta certa: Ramana Maharsh, que recomendava o Vichara, a Inquirição. Andara é Vichara, é toda ela Escritura de Pergunta, mas que se inventa mundo, mundo verbal, não só após ter recebido as respostas, e sim no próprio ato de perguntar. De se perguntar suas respostas à Vida. A Surda que nos Ouve. Quem está disposto, sem Temor, a imergir assim em indagações? Ah, é a Andara que eu pergunto: - O que eu sou? É a Pergunta Certa.

Polyanna: Os Manifestos Curau, I e II, não lutam apenas pela integridade da Natureza amazônica, também lutam pela integridade do Imaginário da região.

VFC: *Na Amazônia, um Real Imaginário é como se fosse uma Segunda Natureza. Os homens na Amazônia tanto vivem quanto contam histórias. Em relação à Literatura, não há nada demais em contar histórias, ainda. Eu sempre conto histórias, quase Contos de Fadas, nos livros de Andara. O homem ainda está no estágio de ouvir histórias, de se contar histórias. A Amazônia que nossa mãe Yara nos contava para nos fazer dormir me ensinou isso: a amar e respeitar isso, as histórias dos seres, dos homens, da vida. Eu ia adormecendo e mergulhava nessas histórias da Infância, me tornava também personagem delas. Se apagava a fronteira entre a Vigília Diurna e o Sonhar Noturno. Isso também nutriu, certamente nutriu muito Andara, quando eu ainda nem suspeitava que ela me viesse um dia, como acabou vindo. A própria Vida talvez não seja mais do que uma História que vivemos como personagens de um Autor desconhecido. Isso é ainda Medieval. E tantas vezes a Vida parece ser aquela “história cheia de Som e Fúria, contada por um idiota, e que não significa nada”, como disse Shakespeare. Mas tudo oscila. Estamos num pêndulo. E não devemos fazer definições definitivas sobre nada. O mesmo Shakespeare disse que “somos feito do mesmo estofado de que são feitos os sonhos”,*

outra percepção da vida muito medieval. Andara, eu digo: é uma coisa bem medieval. E de certa maneira eu sou um homem medieval. Tenho uma Segunda Natureza Imaginária, como a Amazônia. A Idade Média, com suas Visões alucinadas, como em Bosch, Breughel, Platinir, junto com o mundo dos chamados pré-socráticos, foi o que no Ocidente sempre me atraiu. E então, houve todos aqueles antigos autores, como John Bunyan, Jonathan Swift, Baltazar Gracián, Cervantes, Laurence Sterne, contando histórias, eles são precursores do que hoje surge como uma Literatura de Escritura, a caminho, e eles vêm de longe, antecipando, preparando – e fazem isso contando histórias - uma compreensão sempre mais e mais libertária da Literatura como Simulacro da Vida Viva, às vezes revelador, às vezes mais velador da vida ainda. Esses escritores, com suas histórias, grandes encenadores de Alegorias, Fábulas, Parábolas, mestres da Metáfora viva mais viva que a Vida Viva, agentes iniciatórios na conscientização do Sermos o Sonho de Sermos, rompedores dos grilhões da Mimética, superadores do homo faber no fazer literário pelo homo sapiens, superadores do homo sapiens no saber literário pelo homo ludens, povoadores do Onírico, transeuntes do humano ao que eu já chamo de: o Umanoh, Nosso denso Ocidente e, ah, ainda sabemos tão pouco do mais sutil, do Oriente.

Polyanna: Não vê contradição em defender a integridade da Natureza amazônica e, ao mesmo tempo, transfigurar a região na Natureza Onírica de Andara?

VFC: *A integridade da Amazônia deve ser em tendida como deixar a região em si mesma, com a sua Natureza livre, para que ela prossiga em suas metamorfoses. Nenhuma interferência humana, que é sempre uma violência não autorizada pela Vida. Como Andara, a Amazônia também é um território de mutações, mas nascidas delas mesmas, não impostas de fora. Esta nossa investigação arqueológicas recuando nesses últimos 30 anos de Andara nos mostra, aqui, o que uma vez eu respondi a isso assim: - Andara, o que ela parece mais querer, é o Advento de uma Literatura Fantasma. Fantasma como são os seres de Neblina que a percorrem. Mas ainda mais sutil que eles. Andara, os livros escritos, os livros visíveis de Andara, ainda pudessem ser lidos por quem assim quisesse, ou não puder mais que isso, como Literatura Fantástica. Mas o Livro Invisível de Andara, aquele que não-é escrito, aquele que já é não-livro, ou nunca será, esse: Isso, já é Literatura Fantasma. Literatura de Ausência. Está para a Literatura como os números trans-finitos de Georg Cantor, talvez eu pudesse comparar, que se iniciam ali, seja Onde isso for, onde os números finitos se acabam. Literatura Fantasma é Literatura de Ausência de Literatura. De Ausência até mesmo da Presença Rarefeita da Escritura, por mais*

rarefeita que ela seja. Está num além em nós. Nietzsche perguntando pela voz de Zaratustra: - O homem é coisa ultrapassável, o que fizeste para ultrapassar o homem, o que fizeste para atingir o Além do Homem? O Nazismo quis fazer o mundo ouvir Nietzsche dizendo: - Super-Homem. E ele disse: - Uber mensh, e isso é dizer: - Além do Homem. Zaratustra, em seu profundo desprezo generoso pelo homem e suas tolices era o oposto do desprezo cruel e pervertido do Nazismo pelo homem. Esse mesmo Nazismo que se apossou da sabedoria da Suástica Ariana, a mais perfeita síntese ancestral do Universo e sua Origem e Sentido, e a usou como Signo do Mal na Terra praticado por homens de Má Vontade. Mas para além disso tudo, essa é uma visão ocidental, a visão ocidental de Nietzsche. Andara se desampara é no Tao. Andara quisesse fosse as Outras três partes do discurso que se mantém secretas, não são postas em movimento, mencionadas pelo Hino do Rig Veda, que diz que só conhecemos a quarta, que é a língua dos homens. Andara não busca nada assim, como neste trecho de Nietzsche, com um sentido único de Ida: Andara busca, no homem, tanto o - umano quanto o - humano, tanto o além quanto o aquém do homem. Preferentemente, o Aquém.

Polyanna: Voltando bem atrás, antes do aparecimento de Andara: Quem era Vicente Franz Cecim?

VFC: Estamos escavando ainda mais fundo, então? Vamos adiante, recuando. Desde que abri os olhos, me senti um ser de espanto. O Serdespanto somos todos nós, para isso basta ter nascido. Mas um ser de espanto pode vir à tona da Vida de duas maneiras. Que eu vejo assim: se alguém ao nascer se assusta, está perdido. Vai viver no Medo. Mas se em vez de se assustar se Encantada, então começa a viver a Viagem a Andara. Tudo surge para os olhos da Curiosidade, do Estranhamento fascinado. Esses jamais dizem: - Estou na Vida. Esses sabem e dizem: - Eu sou a Vida. A diferença é imensa. Todo o desastre humano parece se dever a essa diferença entre se sentir um estranho de passagem ou se sentir tão íntimo da Vida quando uma árvore, peixe, estrela, inseto, o Fogo, a Água. Esse Temor é para sempre, irreversível? Gostaria muito de dizer já sem nenhuma Hesitação: - Não. Mas avancei pouco em relação ao que antes disse sobre isso: - Cada um é um serdespanto à sua maneira: uns, mais ser no serzinho humano e menos no Ser de Tudo, outros mais sendo no Ser de Tudo e só um serzinho de nada em si mesmos. É uma questão de despertar o pequeno s para o grande S ou não. Mas haverá mesmo essa diferença? Possivelmente, não: somos sempre o grande S contido, Oculto, no pequeno s que somos. Isso é ser no foradentro.

Polyanna: Você está esquecendo a Criança da Cigarra, que depois viria a invadir o palco do teatro lançando o *Manifesto Curau* sobre a platéia. Ela ainda existe, ainda viaja em Andara?

VFC: *Sim. Há muitas crianças em Andara, elas aparecem por toda parte. Começamos a retornar ao Agora. Essa Criança viveu uma experiência que já contei outras vezes e nunca esqueço. Experiência que me revelou estranhamente o que talvez sou: lá pelos 4 anos, morava num casarão antigo em Belém com muitos, muitos tios, tias, primos e os meus pais e minha avó, mas fugia do tumulto feliz da grande família para ficar sozinho na rua sempre deserta ao lado onde passava o muro imenso para aquela Criança e compacto de um cemitério já então só habitados pelos mortos, o Cemitério da Soledade, onde ninguém mais era enterrado fazia anos. Era sempre no crepúsculo isso, e enquanto a luz ia se esvaziando na Terra que adormecia, as estrelas se esboçando no céu, e a lua branca, a que aparece para nos alucinar de dia, de olhos abertos, ia cedendo seu lugar à lua amarela, que aparece nas noites para nos alucinar de olhos fechados, e o Silêncio ia se instalando em tudo com sua presença sagrada de ausência dos sons: pois pense nos anos 50, um tempo lento e vazio das agitações modernas numa cidadezinha lenta como Santa Maria de Belém do Grão Pará: então, nesses crepúsculos melancólicos, como eu ia dizendo, as cigarras começavam a me chamar das gigantescas mangueiras enfileiradas ao longo do longo muro da Soledade: Ce cim Ce cim Ce cim. Foi a primeira vez, que me lembro, que pressenti o que eu fosse, o que eu era. Não o que parecia ser. O que depois se tornou aquela compreensão de que já falamos: - Despertar o pequeno s para o grande S. Entender a possibilidade de sermos o grande S contido, Oculto, no pequeno s que somos. Enfim: Ser no foradentro.*

Polyanna: Entre a infância e o presente, cabe aqui perguntar: o que é o Tempo para você, já que Andara se dá no Tempo da Hipótese. E saltando para 1983, o ano em que você lançou o primeiro *Manifesto Curau*. De que maneira as ideias contidas nele refletem a Amazônia daquela época? E a de agora?

VFC: *Estamos no Tempo, falando do Tempo. O Tempo contém Mutações e sua própria existência é Unidade. Há o Ser Móvel de Parmênides e o Ser Móvel de Heráclito, em todos nós. Em tudo. No Todo. Não tenho ilusões quanto a isso. A Consciência pode mudar num vislumbre. Iluminação, Satori. Mas as Ações humanas se arrastam, se essa Iluminação não acontece. Assim se dá com a Civilização, agora como antes, na sua relação com a Natureza. Mas quanto ao que mudou ou não sobre a relação do mundo com a Amazônia, o Segundo Manifesto já fala disso, não preciso repetir aqui. Fiquemos no*

Tempo. Eu tenho, mais do que uma impressão, uma Sensação profunda da superfície das coisas e só ela se deixa dividir dessa maneira - Futuro, Passado - mas no fundo do Profundo alguma Coisa é in-divisível. O Imemorial é que tudo está, sempre, se-fazendo e se-des-fazendo. Este Presente é um ir-e-vir de algum lugar para lugar algum. Nisso estando a nossa perdição? Nosso extraviamento? Ou nosso desvio pelo Saber. Ou a nossa imensurável libertação - não digo libertação do Homem, não é isso, mas a libertação do Humano, através do que, em Andara, eu chamo de o umanoH. É assim mesmo, como já disse, a des-obstrução do nosso possível U de sermos já sem fragmentações: no Uno. Nem sub nem sobre - mas através. A Aspiração mais elevada, de se situar num ponto de vista em que todos os tempos, todo tempo, são tempos atuais. O que seria o mesmo que dizer: imemoriais. É esse o Senso - não exatamente o sentido - da literatura Visível & Invisível de Andara.

Polyanna: Suas lutas na Literatura são as mesmas que na Vida?

VFC: Parece que sim. Aqui fora, são mais densas. Nos livros, mais intensas, mas mais sutis. A Vida, porém, ainda que se ocultando, quando se deixa ver me mostra alguma coisa que a torna mais Secreta e mais Bela que a Literatura. Mas porque a Literatura quer a amplidão, ela tudo amplia e provoca estranhos milagres nas fronteiras das impossibilidades da Vida imediatamente dada. No entanto, é precisamente nela, Vida, vivendo, nos vivendo em nós, e certamente também escrevendo, que se corre o risco de obter a Revelação essencial: a de que o natural é sobrenatural e sua versão refletida num espelho: a de que o sobrenatural é natural. Essa consciência é o alimento, o Único, que devesse nos nutrir enquanto seres e enquanto criadores, e o que dá sentido à Literatura.

Polyanna: Andara é essa busca de amplidão. É essa mesma amplidão que você insiste em preservar manifestada na Amazônia imensa?

VFC: O sentimento da Amplidão nos leva a buscas. E o que a gente busca, nos acha. Ouve o chamado. Aprendi isso numa Visão que tive. A Amplidão vem a nós, ao nosso Encontro com ela. E a Amplidão guarda revelações que não estão imediatamente diante de nós. A Amazônia já um uma manifestação da Amplidão, em si mesma. Mas para se dar a essa Busca, Andara tinha que ser, e nisso se tornou, Lugar de Nenhum Lugar, o que equivallesse a dizer Lugar de Todos os Lugares.

Polyanna: O que habita a Amazônia também habita Andara?

VFC: São miragens e realidades semelhantes, embora de outras consistências. Na Amazônia, além da Natureza, há homens. Homem que se tornam personagens, na Literatura. Mas em Andara já não há personagens, coisas, acontecimentos: há seres

Neblinas, coisas Neblinas, sombras de acontecimentos imersos em rarefeitas Neblinas. Como aquele Serdespanto. Coisa aérea entre Céu e Terra, imerso em Perplexidades, as nossas Perplexidades de Existirmos em Homem. Haja, também, as Perplexidades das coisas em se existirem em Montanhas, Peixe, Centopéias, Estrelas, Galáxias e das Sombras em se existirem Sombras. Pois eu sou Serdespanto. Como tudo é. E sou também Os animais da terra, do livro que escrevi com esse título, todos os animais da terra. E também sou a Asa e sou a Serpente. Em Andara, sou, somos, sempre Queda e Ascensão, Ascensões e Quedas.

Polyanna: Novamente relacionando Andara aos Manifestos. Neles você quer como que erguer a Amazônia a uma estatura acima da Civilização, por sua condição de Natureza Sagrada. Mas seus personagens estão em perpétua queda. Todos os 15 livros visíveis de Andara estão como que marcados por uma negação, embora neles se veja tantas asas no ar, de aves, anjos e até de seres humanos alados. O que impede a ascensão? Você elegeu como uma espécie de meta de Andara a frase: - *Atravessar o que nos nega, chegar ao Sim.* A pergunta é: - Até quando atravessaremos para chegar ao sim?

VFC: Mais uma vez, só posso repetir o que já disse antes, literalmente: - O homem precisa se deixar cair do ponto insustentável onde se instalou para ter o direito de adquirir asas. Será durante a sua Queda que irá descobrir sua Leveza possível. Assim agarrado em seu próprio tronco, pendurado de si mesmo como se mantém, auto-suficiente fruta que não dá frutos, como poderá cumprir a sua missão de semear-se, de semear a coisa humana na Terra e ser a chuva inversa dos Céus? Em Andara está tudo caindo e tudo subindo, sim. Entre o Sagrado e o Profano. Andara é esse se cruzar no meio do caminho entre a asa e a serpente, passando pelo homem agarrado em seu tronco e lançando sobre ele Clarões e Sombras para que finalmente veja: a Terra lá no alto, o Céu embaixo de si. Eu disse que gosto de falar com as palavras das imagens. As palavras são ressequimentos, belos ressequimentos, mas nas Imagens ainda há o viço. E é com esse viço que eu convido. - Imagina: que estamos no centro da Terra, no coração do Coração da Matéria: e então aí alguma coisa vibra imperceptivelmente: depois, mais perceptivelmente, e vai se nascendo e é: uma semente: um caule: a luz do Sol e desabrocha uma Flor: que se vive, e depois vai murchando, fenecendo: uma parte se curvando, retornando à Terra, mas a outra: a Outra: o seu perfume, se evolvendo e ascendendo aos céus: sempre ascendendo, passando pelas aves que voam sob as nuvens e mais adiante já pelas Aves que voam por sobre as nuvens, e diz-se disso: Anjos?: e sempre

subindo o perfume da Flor indo em sentido inverso à flor coisa fenecível, então irremediavelmente fenecida, e já deixando as Aves mais altas para trás e agora passando pela luz das estrelas, tantas Galáxias a ultrapassar, eis: o perfume penetra, também irremediavelmente atraído, como a flor fenecida pela Terra, na Luz que deu luz às estrelas: que agora também ficando para trás: é a Pura Luz que chama, Chama onde mergulha e na qual se funde o perfume: o Perfume: indo cada vez mais fundo através dessa Luz até tocar a Semente Sem Luz, a Semente que nem Luz é ainda: diríamos: a Semente sem semente: agora estamos no Coração do coração sem coração das coisas: e aí, eis: então alguma coisa vibra imperceptivelmente ainda não coisa: depois, mais perceptivelmente, e vai se nascendo e é uma semente: a Semente que está, sempre esteve nascendo no centro da Terra, no coração do Coração da Matéria. Ponto final. Eu te pergunto: saímos do mesmo lugar? Não. Esta não foi uma viagem entre dois pontos, foi uma viagem entre um ponto e ele mesmo. Não há dois pontos e um espaço entre eles a percorrer. Só a viagem: a Viagem. Só ela acontece. Só a ela é dado acontecer. Andara é essa viagem, entre dois pontos que não existem. Andara é o Lugar de Nenhum Lugar, por isso é o Lugar de Todos os Lugares. Para poder tocar essas dimensões, Andara não é mais Literatura, é Escritura e desvio onto-introspectivo, em relação à Literatura. Eu só creio na Literatura praticada como ontologia e na Palavra praticada como vida. Em relação à Literatura e à Vida, Andara é Coisa que viaja por dentro e no sentido inverso: quer retornar dos dedos dos pés ao calcanhar de Aquiles do homem, ali onde ele é mais sensível à Hipótese Onírica e Lúdica e Naturalmente Sagrada da vida. Andara quer a Origem, o Antes do ponto em que tudo começou a se perder do Todo, o ponto oculto de nós, homens, que só se consente a nós em Relances, Vislumbres. Que permitem ver O Onde e o Quando o natural e o sobrenatural ainda não haviam sido deformados como oposições que se excluem mutuamente.

Polyanna: No Segundo Manifesto Curau você passa às gerações de amanhã a responsabilidade pela Amazônia. Como quem diz: - Agora caberá a vocês zelar para que ainda exista o Sagrado na Terra, ou não. E quanto a Andara, qual será o Futuro de Andara? Você não se inquieta que Andara seja mantida à margem do grande mercado editorial e quase inacessível aos leitores, numa posição marginal semelhante a da Amazônia em relação à Civilização? Qual seria o destino final de Andara? Um destino mítico?

VFC: Bem, isto já é uma Arqueologia do Futuro. Sobre isso eu volto a dizer: - Os livros de Andara sempre terminam, deveriam terminar com a frase: A viagem a Andara

não tem fim. Admitir que os livros escritos de Andara pudessem ter um fim, isso seria como admitir que a vida visível pudesse ter um fim. Não peço que ninguém me acompanhe nisso que agora vou dizer, se não foi chamado pelas cigarras, se não teve a experiência do Homem em flor, que eu tive e contei em outro lugar, mas dela aqui não falei, se não recebeu e tem guardado um pássaro dentro do peito como o que um dia entrou no meu e nele até hoje habita. Para ter um fim, uma coisa precisa existir. E os livros visíveis de Andara existem, a vida visível existe? A vida, a visível, escrita ou vivida, é da natureza das miragens. É isso que oscila entre o Florescer e o Fenecer. Ser de empréstimo, transeunte. Seu encanto é sua natureza de passagem. Suas palavras favoritas são Sonho, Efêmero, Fugaz. Existe é o transbordamento do Vazio, o vazio no centro que faz toda a roda girar. Existe é Vida invisível, mas dessa: Dessa: como falar a propósito dela a palavra Fim? Quando os livros escritos de Andara tiverem deixado de existir um dia, e o Sol, a Terra, a Amazônia e talvez os homens como hoje são conhecidos – quando tudo o que existe deixar de existir, a Viagem a Andara oO Livro Invisível que não é escrito continuará existindo em sua existência de não-livro. Com Andara se deu o Gênesis dos caminhos vegetais, ao longo desses anos todos de surgimento do livro invisível: Andara começou como uma Semente: era apenas um bairro esquecido à beira de um rio indolente da cidade de Santa Maria do Grão habitado pelos mortos de um cemitério esquecido e a floresta ia retornando sobre a Civilização, recobrando tudo: depois Andara se tornou um Arbusto: foi quando ela, crescendo, se expandindo, se tornou a Amazônia inteira: depois, eis Andara Árvore, e dando seus frutos: foi quando sua expansão a levou a se tornar uma região-metáfora da vida inteira: agora, nos últimos livros escritos de Andara que vão nutrindo o não-livro invisível, eis Andara Floresta: ela pulsando lá, no bairro esquecido inicial, mas já vai indo desse pequeno bairro esquecido da cidade do Grão até as distantes Galáxias, imensas. Andara sempre quis e o que mais quer é ir do Visível ao Invisível. E isso não é o caminho para um fim, que é sempre uma Queda, mas um percurso para a origem: a Origem de Tudo, o que é uma Ascensão. Aquela Alquimia em que tudo cesse suas vidas separadas e se funda no Uno: prosa, poesia, meditações, reflexões, texto em Escritura, insetos e homens, o Visível e o Invisível, o dito e o não dito, o Silêncio e a Voz, a página branca e a página escrita, o sonhado e o vivido. Andara quer a fusão total, quer a fissão que abra a Fenda por onde tudo se reencontre na Unidade Original. Andara tem um secreto sentido, mas não está onde parece estar sendo buscados pelos leitores, pela crítica especializada em Literatura, porque não é um sentido simplesmente literário: a Chave para Andara só pode ser achada na própria Vida, é inútil buscar nela como apenas

Literatura. Para ler Andara, não basta saber ler letrinhas no papel, e, aliás, nem mesmo é preciso ler Andara: mas é indispensável conseguir ler através do lido: aí se renovará a Alegria que me foi transmitida por aquela florzinha que bebeu a água dos meus olhos quando eu era criança. E então se lerá Andara. É essa Alegria que escreve Andara. Não eu, que sem ela provavelmente jamais escreveria nada. É ela, como já disse, que através de mim inscreve o Vazio em Andara. Mas não é tão preocupante assim que Andara esteja um tanto fora do Mercado de Livros. Na verdade, não está. Como poderia, se o Mercado de Livros, como os insetos e as estrelas, já está dentro de Andara? A Imaginação é a nossa maior boca de perguntas, contém tudo. Em Andara, se a pedra se pergunta: Um dia serei semente, e serei árvore, e darei frutos? Se o Vento se pergunta: que Pulmão me emite como voz sem palavras, por que às vezes cesso, e é como se nunca houvesse existido? Se o Homem se pergunta: a minha sombra é mais real que eu? Todas essas perguntas deixam de ser perguntas no momento em que são feitas e se tornam realidades de Andara. Então, o que é e o que não é e o que será e jamais será, ou já foi – tudo se absorve em Andara, que, reconhecendo a ignorância humana, é Terra de Hipóteses. Melhor assim do que a arrogância tola de um Saber que ainda não temos. Mas vê que eu não sou o que se chama de um pessimista: eu disse: - Um Saber que ainda não temos.

Polyanna: Vamos aos Manifestos?

VFC: *Sim. Vamos ouvir o que lá do Passado eles gritaram para o Futuro exigindo que não fechasse suas portas para a Natureza e proibisse que ela continuasse entrando em nossas vidas.*

FIM DA ENTREVISTA

ANEXOS 2, 3 E 4 - OS MANIFESTOS CURAU

MANIFESTOS CURAU



VICENTE FRANZ CECIM

1975/2009: 34 ANOS DE KINEMANDARA
1979/2009: 30 ANOS DE VIAGEM A ANDARA
1981/2009: 26 ANOS DE MANIFESTO CURAU

MANIFESTOS CURAU/PARTE I: PALAVRAS DE ABERTURA

Dom Fugaz

Enquanto *Flagrados em delito contra a Noite/Manifesto Curau*, o *Manifesto I*, de 1983, foi uma Palavra para Todos, o que falou após ele vinte anos depois: *No Coração da Luz/Segundo Manifesto Curau, ou não é uma Voz* que se dirige, com menos ingenuidade, objetivamente cético-estóico-Sêneca apenas às Gerações Futuras. Nesse sentido, houve, em relação ao que o anterior propunha, uma redução de expectativas ou um des-iludir-se como libertação das falsas esperanças: - Como creio que as Mutações das Consciências se darão lenta e impura mente mescladas aos vícios mentais acumulados nas gerações passadas, tendi a inclinar minha esperança para um Dom da Vida: a *Fugacidade dos Homens e das Coisas*. E louvar que nada, em baixo, se mantenha o Mesmo - sim, Heráclito - embora tudo, no alto, permaneça o Uno - sim, Parmênides. Pois parece um Bem e uma Graça que os homens, enquanto Entes da Vida Visível, a manifesta, sejam Efêmeros e as coisas mutáveis, e que os frutos antigos desmoronem e se desfaçam, mas semeando Sementes. Eis, a estão: - Se essas Sementes vierem contaminadas por *Aquilo*, oculto, que levou o Fruto à decadência, *estão estaremos perdidos*. Sonho esta Utopia, no *foradentro da VidAndara*: - Sonho que, *Se*, florescerem duas gerações inteiramente inter-rompidas com o passado, nascidas - que Milagre, ó ser de espanto - *sem antecedentes* - isso limparia, lavando e queimando, a Vida humana de seus Vícios públicos e privados. E assim entendo que metáforas como *Dilúvio & Apocalipse* são, especificamente, essa Fugacidade que possa vir nos libertar das cadeias. No duplo sentido, de elos e prisões.

VFC.

Belém, Amazônia, Brasil,
Junho/2009.

Flagrados em delito contra a noite/Manifesto Curau

Vicente Franz Cecim

O menino ouvia.

- O medo só veio para aqueles que tinham as suas velhas razões para ter medo, e esses passaram a ter medo então do Curau. Eles têm medo de tudo, dizia Jacinto. O menino ouvia. Quando a ave veio, aquele medo andava pelas ruas com passos que nunca levarão a uma terra sagrada, menino, dizia Jacinto. E o menino ouvia.

*Os jardins e a noite, 1981/
Terceiro livro visível de Andara*

Vítimas de uma sociedade violentamente gerada pelos mais evidentes padrões de colonização, nossas chances de mudá-la começam na visualização da face oculta de quem nos fez isso.

Este é um esforço que precisa voltar bem atrás, e que deverá se espalhar, interrogativamente, em várias direções, para obter êxito.

Historicamente, a História vista com um outro olho, não essa de a priori infalíveis, mas uma de navegações frequentemente sem leme e em rumo incerto,

historicamente, a falência do Ocidente culto instituído, aristotélico e cartesiano, pragmático enfim, tem sido uma crença estúpida, contagiosa e exportada para os quatro cantos magros do mundo, num dos quais nos incluímos, embora devamos estar solidariamente em todos eles: uma crença que afirma que só os dias despertos existem, sendo todo o resto *fantasma*, isto é: a parte dos sonhos.

Aí se instala o reduto central da opressão, desse Ocidente auto-suficiente e, em decorrência, rancoroso, reduto que as nossas confrontações libertárias com o colonialismo devem atacar cada vez mais.

As fábulas do Ocidente culto são, assim, quando existem, frequentemente documentos de um terror.

O terror de permitir que os sonhos humanos penetrem no real para fecundá-lo de desejos nos

limites do impossível, seduzindo toda sensatez domada, estabelecida, libertando o real da racionalidade maniaca. Essa senhora respeitável e, no entanto, infame.



Mas nós, aqui, entre peixes, sonhos e homens, nesta Amazônia em transe permanente, sabemos, ou deveríamos saber, que é preciso tocar o coração de Aquiles do real, ali onde ele é sensível e impaciente espera de um acontecimento total que o transfigure.

Onde se oculta, e como se dissimula, o medo ocidental?

Sua recusa sistemática da dimensão imaginária humana?

Afinal, e claramente, um mecanismo de civilização em processo de autodefesa tão suicida como criminoso, como qualquer outro verificável em individualidades retorcidas pelo esgotamento de uma existência sem revitalizações permanentes?

Marx dizia que, na História, os acontecimentos se repetem como farsas. O Ocidente culto é a repetição de uma repetição, a farsa de uma farsa.

Esse medo, vulnerável a um olhar sem véus, revela-se: trata-se, quando observado sem reservas nem admiração inocente, de uma engrenagem que, atualmente, e cada vez mais, de repetição em repetição histórica, gira ao contrário: se antes permitiu ilusões reconfortantes, hoje, ela despedaça o próprio ocidental – e faz dele sua vítima mais imediata, não esqueçamos isso – carente como ser dado ao mundo social – apesar de uma civilização de bem-estar material – e como projeto de ser – nunca totalmente alienável – na destinação secreta que o põe, no ritual das ontologias indiferentes às deformações da História, e apesar das consolações religiosas do Ocidente, desabrigado num cemitério de ossadas morais, estéticas, políticas – estas, também um fêmur roído até a fronteira das cerimônias sociais já sem sentido.

O medo do Ocidente culto é o medo do Ocidente às revoluções. De qualquer espécie. Poéticas ou políticas, ou à aliança dessas duas formas de luta.

O medo do Ocidente às fábulas do imaginário rebelde é a mais evidente declaração de desprezo desse Ocidente pela realidade.

Porque, na verdade, esse Ocidente *nega o real*, sob o alibi de recusar o sonho em nome de uma realidade que, de fato, é vazia e inexistente, porque mero artifício engenhoso engendrador de uma forma de dominação que se quer estável e permanente,

certeza e reafirmação da manutenção perpétua de um poder.

O medo ocidental culto é o medo dos imperialismos da Razão, e sua base econômica e totemicamente moral, às possibilidades históricas e estéticas da África, da Ásia e da América Latina.

(Também não temos o direito de esquecer que é com esse medo que as autoridades desse Ocidente culto submetem o indivíduo ocidental anônimo: latente aliado do Terceiro Mundo para uma insurreição em escala planetária.)

Esse medo é o manifesto temor, de impulsões assassinas – os massacres do imperialismo estão em toda parte, inclusive na expansão de um novo imperialismo europeu de esquerda – de um organismo arcaico ante a emergência de novas vitalidades sobre o planeta.

O equívoco das lutas antiimperialistas circunscritas à confrontação política e econômica é, tem sido, ignorar que o projeto de permanência do imperialismo ocidental, projeto liderado pelos imperialismos europeu e norte-americano, inclui estratégias mais vastas e invisíveis, que utilizam a cultura – a Cultura, exprime melhor – e todas as suas ramificações, previamente envenenadas com um curare entorpecedor das culturas do Terceiro Mundo, tolhendo na nascente sua afluência e sua chance de uma ação nativa libertadora.

Assim é que esse Ocidente, *tendo tudo* a perder, nem vivo no real, nem *mais vivo ainda* na incorporação de um real total pela incorporação do além-fronteiras do onírico humano,

quer, insiste em se propor como modelo alienador, das culturas oprimidas.

(Freud continua sendo para o Ocidente culto uma ferida aberta no seu inconsciente, perigosa, e que o Ocidente precisa cicatrizar, esquecer, e a conversão de suas descobertas em estratégias terapêuticas é a mais explícita constatação da manifestação do medo ocidental diante do imaginário)

Será compreendendo que, do outro lado do Atlântico e mais acima dos Trópicos, se encena uma farsa, essa, que regiões de fome e de visões como a Amazônia terão direito, um dia, fatalmente, a um solo próprio e à convivência com suas raízes.

O real está em toda parte, sim, mas sob o domínio do medo ele se transforma em fantasia e fuga ao real.

Só a fábula insurrecta cravada na vida resgatará estética e historicamente a Amazônia dessa miragem: o padrão colonizador imposto a ela.

E, também, da falsa existência que tem sido a nossa até então.

Mas onde está esse subsolo real, o autêntico chão que servirá de base a essa independência histórica e estética, assim exigida com ênfase?

Enquanto ignorarmos isso, esse solo fértil, nem ênfase nem Cultura nos levarão um passo adiante.

E é inevitável que, para saber, será preciso um sacrifício cultural: o sacrifício dessa cultura a que nos habituaram e nos habituamos, será preciso romper tabus, negar-se a velhos cultos.

Quantos de nós se dispõem a tanto?

Há tribos na Amazônia que afirmam:

– A vida é uma ilusão, só os sonhos têm realidade.

Não.

Não se trata de mais uma alienação, mera crença.

Antes, é preciso ver nisso a presença de uma consciência que já viu.

E viu o quê?

É simples: ao tomar o *real expresso* como o *Real*, o homem se amesquinha e *trai* seu projeto de ser inerente; ao suspeitar *desse real manifesto em torno de nós*, todas as possibilidades de modificá-lo se escancaram. Esse real à nossa volta é, na Amazônia, socialmente, a transplantação da realidade forjada pela cultura do dominador, herança a que nos forcem.

Alguém já disse: "Do fundo de uma prisão, um homem pode fechar os olhos e destruir o mundo".

É disso, enfim, que se trata. Desse poder. E nós o temos, mas ele dorme entorpecido o nosso sonho de região sem voz, sem identidade, sem alma – porque fomos *desalmados* pelo invasor.

Ante a constatação inevitável da nossa carência material em resistir a esse colonizador com armas idênticas às dele, porque somos, irmãos, muito pobres, e ante a constatação de que isso seria repetir seus erros e reafirmá-los como valor – quando o nosso projeto é uma *reinvenção cultural*, uma revalorização da vida – ante essas constatações, e a par de um esforço de independência política e econômica, não temos o direito de negar-nos a nossa arma mais eficaz, imediatamente: o imaginário, esse poder de que os nossos dominadores seculares, exaustos de sonhar, vêm abrindo mão.

A Amazônia é uma irrealidade, então? Uma utopia? Um fantasma geográfico habitado por fantasmas humanos? É?

Também. Da perspectiva da nossa opressão, isto é trágico; mas da perspectiva da *nossa realidade*, aí está o começo da nossa liberdade. E não apenas em relação ao colonizador, mas também em relação à própria vida, para nós, potencialmente, um dado lúdico.

E no entanto, aqui se morre, se nasce em ondas, há a fome em estado crônico, homens doentes nos olham nos olhos às vezes com paixão, outras vezes com ódio. Tudo é igual à vida *como ela é*, vista por fora.

Juntamente com a mobilização de uma operação política, então, é preciso pôr em movimento também uma operação mágica.

Esta: para além do real que me é dado pelo mundo,

e, sobretudo, se esse real está deformado pelas marcas de uma dominação alheia a mim, resta-me o recurso de um jogo.

E nesse jogo descubro e me repito, até o último alento:

– A História, a minha história, só terá realidade quando eu me apossar dela pelo meu imaginário de homem e região.

Foi isso o que o colonizador esqueceu, e por isso ele fez de sua "História" uma História lenta, mas fatalmente, contra a sua própria vida.

Tudo isso vemos, e não vemos, não temos visto, como um espetáculo exposto à nossa consciência: o drama de um naufrágio. O naufrágio do modelo da civilização ocidental.

Repetiremos sua encenação?

Nesta geografia, não só os rios, mas também as ideias, os desejos, os projetos de vir a ser, tramam labirintos.

Nada a conter. Não nos peçam a coerência e o linear.

A região é barroca. Barroca, aberta e canibal: um dia caberá fazer esta, a última afirmação, com mais propriedade.

Se, como no *zen* – citação de canibalismo cultural, desde já – me dizem que "o corvo da História é negro", me cabe amazonicamente libertar-me na proposição de um outro corvo, mesmo que isso seja aparentemente uma loucura,

o absurdo,

e dizer: "*O corvo não é negro.*"

Aí começam as chances do meu corvo não ser negro. O corvo da História, o meu corvo de ser.

Minha revolução se faz de inversões que me libertam do dado, do imposto, do plausível. Não sou, não quero ser plausível, grita essa região que também já viu, mas esqueceu, foi forçada a esquecer.

Fincado no coração de suas dialéticas racionalistas, o Ocidente, que preferiu eleger para sua tradição a Grécia pós-pré-socráticos, a Grécia lógica, ignora esse jogo.

"Estamos na ilusão", também diria um Heráclito mura.

E essa herança libertária de um filósofo jônico alógico – é preciso exercitar sempre o canibal cultural que preciso ser, diz a região – recusada pelo medo ocidental, nos serve, porque com ela, também, aprendemos a negar a realidade da fatalidade histórica de subnutridos que o Ocidente e sua dominação nos impõem.

Acima foi dito: *A minha História amazônica só terá realidade quando o meu imaginário amazônico se apossar dela.*

O meu imaginário de homem e região.

O que significa isso?

O que seriam homem e região em coito cultural, sendo juntos?

Temos as manifestações de uma arte popular entre nós. Frequentemente folclorizada – alienação interna da região, alimentada pelo colonizador, frequentador de um circo *pacífico* que ele aplaude para que se mantenha assim – no entanto, creio, é daí que virão as nossas mais decisivas oportunidades de escapar aos rigores e ao vício de uma estética imposta a nós.

Os nossos criadores cultos, repetindo um padrão do Ocidente colonizador, têm se apropriado dessa arte popular para apresentá-la sob a forma de um regionalismo inexpressivo, superficial.

É preciso denunciar essa operação, e insistir em criar meios para que essa arte se expresse por si, para que ela não seja expropriada.

A outra alternativa, a de que homens *de cultura* busquem a cultura popular e a manifestem em sua própria arte, só pode ser um dado revolucionário quando vier sob essa forma, conforme foi declarada por Glauber Rocha na televisão: "Sou um bárbaro e as minhas raízes são as culturas populares do Terceiro Mundo".

Aqui, procuro um nome numa região similarmente deprimida e asfíxiada como a Amazônia. Um nome exemplar. E uma região real e inventada igualmente exemplar.

Falo do *Sertão* de João Guimarães Rosa.

Não apenas como literatura, mas como espelho válido para todas as nossas linguagens: plásticas, sonoras ou aquelas do silêncio da nossa perplexidade regional, amazônica.

Como nos expressarmos com essa retaguarda de região que somos soterradamente, com essa retaguarda de oralidades, de lendas, de fábulas que historicamente têm melhor nos expressado como região e como sonho de região, como seres humilhados economicamente, politicamente, esteticamente, mas também como seres luminosos, de violenta riqueza vital?

Em sua outra geografia, como nenhum outro, Guimarães Rosa soube fazer o encontro revelador do seu destino individual com o destino da sua região, e, mais ainda, soube transformar esta região numa metáfora de toda a vida. Nele, em todos os seus livros-salmos, livros-santos, livros-rituais de iniciação na existência, falam *mitologias pessoais*. E falam também *as mitologias da sua região*. Nele, Riobaldo é um homem e é os homens, qualquer um de nós e todos nós, e é também Guimarães Rosa. Nesse Guimarães Rosa, o Sertão é um sertão e é mais do que aquela região lá, geograficamente fixada num ponto qualquer da costa do planeta.

Esse tomar-se como indivíduo e ir mais além, para representar a comédia comovente do homem na vida, a comédia comum a todos os homens, *homem tornando-se homens* para até mesmo expressar melhor, de volta à unidade, a condição humana, o real em cada um de nós, e também esse tomar uma região para expressá-la como uma região específica e ir mais adiante, para fazer essa região valer como uma alegoria do real inteiro, como tem sido vivido da China à África, na Idade Média, hoje ou durante os primeiros clarões da invenção do fogo,

essa operação, enfim, de mesclar destino individual e destino coletivo, região e mundo, realidade e imaginário, em demanda do *real total*, em nós não a realizaremos apropriando-nos regionalisticamente da Amazônia. E nem entregando-nos ao modelo de realidade imposto a ferro pelo colonizador.

Será, antes, entregando-nos embriagadamente à nossa condição de homens, digo: de *inventores* de uma realidade mais vasta,

será "falando conforme a loucura que nos seduziu", como queria um insurrecto europeu que lutou contra a *Razão* do imperialismo, André Breton, e será, sobretudo, dando-se generosamente à vida, que nós a realizaremos.

Matar *o olho culto* herdado das tradições da opressão ocidental sobre nós.

Abrir nesta noite regional um outro olho, *nativo*.

Essas são as práticas urgentes. De uma perspectiva menos elementar, essa é a nossa fome mais urgente.

Contra o colonizador, nacional e estrangeiro, mas sem a miséria da xenofobia rancorosa,

e insistindo nos valores da insolência e da transgressão.

Nosso nascimento como região depende de uma morte? Sim. Da nossa morte como *miragem de região*.

E, por isso, e para isso, então,

temos: *Posição: contra o regionalismo e ao mesmo tempo por uma revolução de região, só o mito e o delírio poderão alguma coisa.*

E todos os sentidos advertidos contra os engodos de uma História feita contra nós, por dominadores contra dominados.

Para realizarmos essa operação, precisamos aprender a ouvir as falas do inconsciente falante geral, que é de toda a região e de ninguém em particular – abaixo o emblema fixado contra a porta do imaginário amazônico, aquele que diz: "Propriedade Privada".

Nesse imaginário, é esta região na verdade quem fala, e, através dela, falaremos todos nós.

Bastará deixar que ele nos diga algo. E escutar. Com muita humildade. Muita radical exasperação também. E sonhando bastante os nossos sonhos, a todo instante. E deixando que esses sonhos, os individuais, se misturem com os sonhos da região. Porque, no fundo, só uma coisa sonha e nos sonha: a vida.

É preciso dar-se, deliberadamente, a ela.

E é preciso insistir:

Nossa História só terá realidade *quando o nosso imaginário a refizer, a nosso favor.*

VFC.
Belém, Amazônia, Brasil,
Março/1983

No Coração da Luz/centelhas para um Segundo Manifesto Curau, ou não

Vicente Franz Cecim

- Nossa História só terá realidade
quando o nosso Imaginário a refizer, a nosso favor

Assim calava a sua Voz, retornando ao Silêncio que sempre se segue a todas as últimas palavras de tudo que se fala, se escreve, se pensa, também, o primeiro *Manifesto Curau/Flagrados em delito contra a noite* lançado em Belém, no clamor dos debates suscitados pelo Congresso da SBPC/Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, em 1983.

O que restou dele? A invenção de Andara, transfiguração da Amazônia em região-metáfora da vida, seguiu o seu roteiro de viagem sem roteiro à deriva pela vida, passo a passo, através de cada um dos *livros visíveis de Andara*, enquanto manifestações do não-livro, o que não é escrito: *Viagem a Andara oO livro invisível*.

Se desde *A asa e a serpente*, em 1979, foram os primeiros livros de Andara que suscitaram as exigências contidas no *Manifesto Curau*, e sua incontida manifestação pública, a partir do ano do seu lançamento, em 1983, os demais livros de Andara se dispuseram a realizar essas exigências e a isso vêm se doando, tem sido assim, até a publicação de *Ó Serdespanto*, em 2001, em Portugal e só em 2006 no Brasil. Até *K O escuro da semente*, livro visível que também apareceu primeiro em Portugal, em 2005, e até hoje aguarda olhos brasileiros que talvez nem se abram para ele. Mas em 2008 o mais novo Andara, oÓ: Desnutrir a pedra, atravessou esta resistência nacional.

A essência das exigências que fiz a mim mesmo, antes de fazê-las a outros, contidas no primeiro *Manifesto*, continua intocável: trata-se, ainda, e disso se tratará sempre, da expansão do *imaginário amazônico*. Tem sido ele, o Imaginário da região, a minha única companhia na solitária aventura estética e espiritual que é a *Viagem a Andara*, esse percurso claro-escuro entre as coisas que são e as coisas que não-são, que, tendo se iniciado a partir da hipótese Andara=Amazônia, chegou à inversão dessa hipótese originária, e atingiu o ponto, sem retorno, em que já se dá, atualmente, a formulação: Amazônia=Andara. Pois durante a viagem, Andara cresceu, além de si e além de mim, e se expandiu em região-metáfora da vida ela toda, inteira, da terra ao céu, das serpentes às asas mais vastas, para bem além das coisas que a visão humana já não alcança, e apenas pré-sente, se territorializando como Lugar de Todos os Lugares – o que equivalhesse a dizer: se desterritorializando em Lugar de Lugar Nenhum - para além da Via Láctea, incluísse outras galáxias, outras hipóteses de Ser, Andrômeda, certamente, sim – está lá em *Silencioso como o Paraíso*. E quem sabe isso se dando por conta do alento onipresente e sutil que a ela veio acrescentar o meu filho Franz, que, desde 1993, quando um assassino impune o transformou em homem invisível, seu nome tendo sido incorporado ao meu nome, veio se tornar meu solitário companheiro de viagem: ele Lá, eu ainda aqui, nesse aqüzinho de nada

em que sobrevivemos ora sonhando de olhos fechados, ora sonhando de olhos abertos e escrevendo livros.

Andara sendo um território que se doa ao imaginário amazônico e a todos que dele quiserem se apossar, pois lê-se em sua entrada uma inscrição inversa a do Inferno de Dante, que diz: *Ó vós que entraís, trazei toda a esperança*, Andara, então, se dispondo se entregar desde sempre ao uso comum, coisas curiosas passaram, ainda que muito rarefeitas, a acontecer: Rafael Costa me pediu um dia permissão para ambientar em Santa Maria do Grão sua novela infanto-juvenil – Jorge Mun se dispôs a por em práticas as exigências do primeiro *Manifesto* e esboçadas nos primeiros livros de Andara e escreveu *Onde*, livro delirante que lhe agradou dedicar a mim – e, bem recentemente, eis Nicodemos Sena brincando nos limite do exagero de me transformar em personagem aéreo em seu *A noite é dos pássaros*, onde declara se inspirar no *ideário proposto em Flagrados em delito contra a noite*: - *Nossa História só terá realidade quando o nosso imaginário a refizer, a nosso favor.*

São Sinais, sinalizações externas, mais de que?

As exigências do *Manifesto Curau* não sendo somente poéticas, mas também políticas, pois trata-se de uma manifesto *poético-político*, tantos anos depois ainda somos flagrados em delito contra as nossas noites e os nossos dias, ao constataremos, hoje, que quase nada realizamos do que aquela Voz faz tanto tempo nos pedia.

O projeto acima citado, certamente utópico – mas no sentido estrito em que essa palavra quer se significar *Lugar Nenhum onde, por isso mesmo, cabem Todos os Lugares* - de nos apossarmos decididamente da nossa História pelo nosso imaginário de homem & região, conscientes de que toda a nossa força só provirá daí, ainda está muito longe de se tornar realidade,

e o que é mais grave: parece até mesmo *se afastar cada vez mais de nós*.

Fogos cada vez mais se acendem na Sagrada & Violada Floresta, mas não iluminam suficientemente a Face Oculta da nossa consciência regional.

Diante disso, o que resta fazer?

Insistir, persistir nas exigências do *primeiro Manifesto Curau*, tentar fazer com que a sua primitiva Voz ainda ressoe através desta centelha talvez propiciatória a um *segundo Manifesto Curau*, ou não, e que ela encontre acolhida nos ouvidos das novas gerações e se transfigure em prática cotidiana do ato de sonhar em estado de vigília.

É sobretudo a essas novas gerações, que hoje têm a idade que meu filho Franz tinha quando ainda estava visivelmente entre nós, homens, que cabe soprar apaixonadamente o Real e fazer reacender o fogo sob as cinzas.

A vocês cabe a missão, o passo insurrecto.

Quantos ousarão?

Ou dão o passo em falso que a vida exige de nós, para além ou aquém dos limites que uma civilização agonizante quer impor ao ser humano, ou só lhes restará fazer a triste opção de se tornarem herdeiros da nossa impotência regional.

Parem um instante as agitações vazias. Olhem ao redor, observem, olhem principalmente dentro de vocês mesmos.

Se instalem, por alguns momentos, entre o vazio que se abria para nós em 1983, ano em que muitos de vocês nasceriam, e o vazio que perdura neste ano de 2009, quando o *Manifesto Curau* se atira novamente ao mundo *gritando suas denúncias, pregando a sua fé*.



Se vocês pararem realmente para observar,

*não como habitualmente: o Céu da Terra,
mas insolitamente: a Terra do Céu,*

verão que a Amazônia, apesar de seus torturadores & de seus filhos indiferentes,
ainda é o espaço que, aqui embaixo, enquanto todos dormimos os nossos sonos alienados,
reflete & dialoga com as estrelas
e, mais atrás delas, com o Oculto Negror de Onde emana toda a luz.
Nos recusemos às Cinzas.
Cintilemos.
Tentemos, ainda uma vez, permanecer no lugar mágico em que a vida nos lançou.
Nós ainda estamos *no Coração da Luz*.



Viagem a Andara oO livro invisível

VFC
Belém,
Amazônia,
Brasil
Março/2003

ANEXO 5:

MANIFESTO DO CENTRO ILUMINAÇÃO CRISTÃ LUZ UNIVERSAL – ALTO SANTOⁱ

"Senhores e Senhoras,

O meu esposo, o Mestre Raimundo Irineu Serra, fundador do Centro de Iluminação Cristã Luz Universal - Alto Santo, do qual sou a dignitária, antes de se despedir deste mundo não se cansava de nos advertir e nos preparar em relação àqueles que viriam a macular a história de sua doutrina, que foi consolidada na Terra com enorme sacrifício dele e de seus primeiros seguidores.

Em inúmeras ocasiões, de modo persistente, Mestre Raimundo Irineu Serra deixou claro que o amor e a lealdade eram as virtudes mais valiosas que esperava dos seguidores da doutrina.

Dirigindo-se a todos, o seu apelo final, tão repetido, nos advertia a respeito do que sucederia até os dias atuais, após a passagem dele para o mundo espiritual.

Foram estas as palavras da instrução que o Mestre Raimundo Irineu Serra nos legou:

- Quando eu me ausentar daqui, vocês reúnem, tomem Daime e me chamem que eu venho. Não me deixem inventar moda e ninguém queira ser chefe. O dono daqui sou eu.

Os 68 anos de minha vida, desde o meu nascimento, têm sido dedicados aos ensinamentos de Raimundo Irineu Serra. As palavras e os ensinamentos dele me dão força suficiente para permanecer em lealdade como testemunha privilegiada do legado histórico da sua doutrina.

Não há, entre os que prestigiam este Seminário, ninguém que tenha chegado ao CICLU-ALTO SANTO sem que eu não já estivesse lá, na saudosa companhia do Mestre Raimundo Irineu Serra, de meus pais Sebastião e Zulmira, do meu avô Antônio Gomes da Silva, e dos meus tios Leôncio, Raimundo e Guilherme Gomes da Silva.

Desde que o Mestre Irineu se ausentou materialmente, o CICLU-ALTO SANTO várias vezes foi alvo de salteadores, que ousaram se contrapor àquela advertência de que o seu fundador é e sempre será o dono.

Muitos falam, da boca para fora, claro, em amor e união, mas esquecem que se tivessem cultivado o amor e o espírito de união em seus corações até hoje estaríamos reunidos no mesmo Centro de Iluminação Cristã Luz Universal, no Alto Santo.

Mas na realidade muitos se deixaram dominar pelo egoísmo e passaram a cultivar substâncias e elementos doutrinários de origens diversas em profundo desalinho com a essência da doutrina que conheceram enquanto estiveram com Raimundo Irineu Serra.

Não existe ninguém que tenha recebido autorização do Mestre Irineu para se declarar dono ou continuador de sua infinita obra.

O que ele fez foi permitir, temporariamente, que duas pessoas - uma em Rio Branco e outra em Porto Velho (RO) - reunissem seus familiares para tomar Daime em razão da distância que moravam.

Mas, por ordem do Mestre Irineu, meses antes de sua partida as permissões foram canceladas por Leôncio Gomes da Silva, meu tio, presidente eterno do CICLU-ALTO SANTO.

Noutro caso, o saudoso Daniel Pereira de Mattos, conterrâneo e amigo do Mestre Irineu, recebeu dele um grande benefício para a sua saúde, em 1937. Daniel chegou a receber Daime do próprio Mestre e recebeu a revelação de sua própria linha de trabalho.

Ele procurou o Mestre Raimundo Irineu Serra e o comunicou, tendo o Mestre o apoiado, dando-lhe cinco litros de Daime e o incentivado a que seguisse com o seu trabalho. A casa de Daniel Pereira de Mattos foi edificada sem que fosse necessário surrupiar nada de outra casa. É por isso que os laços de admiração e respeito mútuos permanecem até hoje entre os dois centros.

A proliferação de centros que usam indevidamente os hinos e os símbolos da doutrina do Mestre Raimundo Irineu Serra é da absoluta responsabilidade de cada um que assim procede. Todos têm que prestar contas dos trabalhos que vêm fazendo.

A tentativa de evangelizar ou de doutrinar o mundo com o uso da ayahuasca contraria os princípios da doutrina, que é esotérica e não pode ser confundida com as religiões que se dedicam a arrebanhar fiéis.

O Mestre Irineu costumava dizer o seguinte:

- O meu Daime é para todos, mas nem todos são para o meu Daime. Pelo meu Daime eu me responsabilizo.

Além disso, deixou expresso no Decreto de Serviço, que é o que nos norteia como organização esotérica, a proibição de convidarmos pessoas para as nossas reuniões.

Não existe nenhum centro filiado ao nosso CICLU-ALTO SANTO e, para evitarmos problemas, continuamos cumpridores das ordens que nos foram deixadas por Raimundo Irineu Serra. Nós não criamos nada. Nós não inventamos nem permitimos a moda que o preocupava.

Nós temos a certeza de que ele é o dono. Tudo o que herdamos no CICLU-ALTO SANTO é fruto da inspiração divina de Raimundo Irineu Serra.

Foi ele que nos ensinou que pertencemos a um centro de instrução, de sabedoria divina, do caminho do bem. Foi ele que nos ensinou, ainda, a receber a todos aqueles que o procuram por livre e espontânea vontade.

Toda a minha luta à frente desse centro é para manter os ideais da replantação do cristianismo, da prosperidade e evolução pessoal de cada um de seus membros, dentro do civismo e do respeito às leis do nosso país, conforme o Mestre Raimundo Irineu Serra nos instruiu.

Nós tomamos Daime. Apenas Daime. Daime do Mestre Raimundo Irineu Serra.

Daime foi o nome com o qual o Mestre Raimundo Irineu Serra batizou a ayahuasca, que outros posteriormente apelidaram de santo Daime.

O Daime do Mestre Irineu, o Daime pelo qual ele se responsabiliza eternamente, continua sendo preparado e servido no CICLU-ALTO SANTO no rigor do ritual deixado por ele, a partir do cozimento de apenas três substâncias: água, folha e jagube.

Os que frequentam o CICLU-ALTO SANTO tomam o Daime apenas nos dias de trabalho, cujo calendário foi estabelecido em vida pelo fundador. Não têm sequer Daime em casa, para evitar risco de uso inadequado.

A polícia, os fiscais ambientais e a vigilância sanitária dos governos estadual e federal podem ficar

despreocupadas porque jamais vão flagrar alguém do CICLU-ALTO SANTO transportando cipó e folha ilegalmente ou comercializando Daime e muitos menos com conduta alterada nos círculos sociais.

Eu compreendo a legião de dissidentes do centro fundado pelo Mestre Raimundo Irineu Serra: é mais fácil se retirar e passar a se organizar como bem entendem do que se adequar à disciplina que lhes era exigida no CICLU-ALTO SANTO.

Para mim tem sido doloroso acompanhar a banalização da ayahuasca. Digo ayahuasca de modo genérico porque não é Daime do Mestre Irineu o que tem sido confundido com droga, distribuído e vendido abertamente no comércio mundial.

Quem toma Daime, Daime do Mestre Irineu, comporta-se de modo muito diferente dos que promovem as transgressões, que são do conhecimento da opinião pública, dentro e fora do país.

Nós não nos perfilamos no batalhão daqueles que se revelam fanáticos por ayahuasca. O Mestre Irineu nos advertiu que estivéssemos sempre preparados porque a doutrina dele prescinde da bebida.

Tenho me resignado junto com meus irmãos diante de tudo. Ao pedir aos seus seguidores que quando se ausentasse do CICLU-ALTO SANTO eles se reunissem para tomar Daime e o chamassem, que ele estaria presente, e que não deixassem inventar moda ou quisessem ser chefes, pois ele é o dono, Mestre Raimundo Irineu Serra nos deu a instrução de como nos comportar para proteger e seguir a sua doutrina.

Mestre Raimundo Irineu Serra costumava também dizer o seguinte:

- A casa da Mamãe está cheia, mas os meus eu ponho na palma da mão.

Ainda que muitos até contestem, mas a verdade é que o Mestre Irineu e eu somos os donos desse trabalho. Eu sou a responsável pelo CICLU-ALTO SANTO.

Não é uma posição confortável para quem nasceu, cresceu e até hoje vive dedicada a proteger a doutrina em sua essência.

Falo desse desconforto porque diariamente sou golpeada por salteadores, usurpadores e charlatões que maculam a história, os hinos, os ensinamentos e os símbolos da sagrada doutrina do Mestre.

Espero contar com a sensibilidade e a colaboração das autoridades do governo brasileiro, que querem constituir um Grupo Multidisciplinar de Trabalho de pesquisadores para o levantamento e acompanhamento das aberrações que vêm sendo praticadas com o uso indevido da ayahuasca.

Elas podem contar com o meu apoio e colaboração caso julguem necessário providências enérgicas, como a proibição do transporte interestadual e a exportação do jagube, da folha e da própria ayahuasca - o que serviria para conter o comércio da bebida e o tráfico de outras substâncias associadas à proliferação descontrolada de centros de pretensa iluminação cristã.

Na condição de dignitária do CICLU-ALTO SANTO, quero me abster de pedir votos para representar ou ser representada como dirigente de quaisquer dos centros usuários de ayahuasca.

Discordo do critério de representatividade adotado pelos organizadores desse evento, que chega ao ponto de classificar um grupo de dirigentes como pertencentes a uma suposta "linha do Mestre Irineu ou do Alto Santo".

Tomo essa decisão porque nunca enfrentamos qualquer problema de ordem pública que

demandasse a preocupação das autoridades do nosso país.

Nada do que possa vir a ser proposto ou decidido por cientistas e representantes dos demais centros vai afetar a condução histórica dos trabalhos no CICLU-ALTO SANTO, que é o único estabelecido na Terra por Raimundo Irineu Serra e do qual sou a dona.

O Centro de Iluminação Cristã Luz Universal está situado na minha propriedade particular, denominada por meu saudoso esposo como Alto Santo. O Alto Santo não é um bairro ou uma comunidade. Trata-se de uma área onde o Mestre Raimundo Irineu Serra construiu o Centro e a casa na qual ele e eu convivemos.

Espero que respeitem ao menos o meu direito de não ter o nome do CICLU-ALTO SANTO associado aos centros que têm surgido no bairro Irineu Serra nos últimos anos.

Embora estejamos próximos, no mesmo bairro, e tenhamos convívio pacífico, na realidade estamos separados pelos fatos que estão expostos até aqui.

Portanto, a todos aqueles que transformaram a ayahuasca em mercadoria e usurpam a doutrina do Mestre Raimundo Irineu Serra, devo dizer-lhes: cada um responderá por seus atos, pois "a Justiça de Deus é reta, no mundo e no astral".

Quando a Rainha da Floresta entregou ao Mestre Raimundo Irineu Serra a missão de replantar a doutrina de Jesus Cristo, ela o avisou que ele não ganharia dinheiro com isso.

Sem o fanatismo que tem imperado, nós vamos continuar a seguir na missão de Raimundo Irineu Serra. Os ensinamentos e as preleções do Mestre estarão sempre a nos guiar. Para finalizar, repito aqui as palavras dele:

- Quando eu me ausentar daqui, vocês reúnem, tomem Daime e me chamem que eu venho. Não me deixem inventar moda e ninguém queira ser chefe. O dono daqui sou eu.

Este é o meu ponto de vista para esta reunião, para a qual designei como representantes do CICLU-ALTO SANTO os jornalistas Altino Machado e Antonio Alves.

Alto Santo, 8 de março de 2006

Peregrina Gomes Serra

Dignitária do Centro de Iluminação Cristã Luz Universal
Alto Santo

ANEXO 6:

MANIFESTO DA CASA DE JESUS-FONTE DE LUZ

Autoridades presentes e representantes dos centros que utilizam a Ayahuasca:

O Centro Espírita e Culto de Oração "Casa de Jesus-Fonte de Luz" existe há 60 anos. Foi fundado no ano de 1945 por Mestre Daniel Pereira de Mattos, aqui em Rio Branco. Mestre Daniel passou 12 anos, em vida de matéria, preparando os trabalhos que hoje coordeno com ajuda de vários irmãos.

Desde o primeiro dia em que o Mestre Daniel chegou no terreno onde nós ainda trabalhamos, já trouxe consigo uma pequena quantidade de Daime, ofertado a ele pelo Mestre Raimundo Irineu Serra, amigo e incentivador da sua missão, recebida da divindade e reconhecida por Mestre Irineu, como uma outra vertente de trabalho, com ritual próprio e diferente dos trabalhos realizados no Alto Santo.

Mestre Daniel utilizou essa bebida para iniciar a organização do seu trabalho religioso, bem como para prestar suas obras de assistência espiritual ao povo da floresta e da cidade Rio Branco. Homens e mulheres passaram a viver essa experiência religiosa.

Temos ainda hoje, em nossa casa, que é de Mestre Daniel, pois ele foi o fundador, pessoas com mais de 70, 80 anos de idade, que conviveram e aprenderam com ele o respeito e a crença nesta bebida sagrada. São experiências vivas que contam como foi o início desta doutrina que efetivamente nasceu no Acre.

Tradicionalmente, seguimos as orientações espirituais de Mestre Daniel, o dono da nossa missão, que nos deixou as instruções de como usar o Daime durante o ritual religioso e prestarmos as obras de caridade em benefício de todos que buscam a sua casa.

Todo atendimento que fazemos, usando ou não o Daime, é feito dentro do nosso Centro. Não saímos a procura de ninguém, chamando para vir assistir os nossos trabalhos ou fazer parte dele. Todos os que chegaram na casa fundada pelo Mestre Daniel vieram com as próprias pernas. Nunca ele buscou seguidores, nem oferecia ou distribuía o Daime fora da sua casa. Os que buscaram e buscam o nosso centro, o fazem por um chamamento interior, por uma busca espiritual.

Seguimos a tradição deixada por Mestre Daniel, o fundador do nosso centro, da nossa doutrina e do ritual religioso que executamos. Ele preparava o Daime com o cipó jagube, folha rainha, água, fogo e nada mais. Ele bebia e servia o Daime puro, sem nenhuma mistura. Ele nunca acrescentou e nem ensinou aos irmãos que o seguiram, a usar com o Daime qualquer outra planta, ou seja lá o que fosse. Isso ele ensinava cantando como deveria ser o feitio do Daime: com o cipó, fogo, água e folha. São essas as combinações com as quais se prepara esta bebida, que nos dá santa miração.

Os 60 anos de história da casa fundada por Mestre Daniel, estão pautada na tranquilidade e bom uso do Daime, sem transgredir as leis do país, sem prejudicar a qualquer pessoa que ali tenha frequentado ou bebido o Daime. Muito pelo contrário, as experiências mostram relatos de pessoas que chegaram desequilibradas, com dependência química, completamente desajustadas social e psicologicamente, ficaram curadas e foram reintegradas à sociedade. São depoimentos vivos para quem quiser ver e ouvir.

O que na realidade temos feito durante toda a existência do nosso centro, é distribuir o Daime às pessoas capacitadas, na dosagem adequada a cada um, não permitindo a mistura com nenhuma outra substância, dentro de um contexto religioso, obedecendo

ao calendário e as orientações deixadas por Mestre Daniel.

Sabemos que tem crescido o número de indivíduos que usam o Daime em diversos locais e maneiras pelo Brasil e o mundo afora. A nossa doutrina se originou aqui em Rio Branco, em uma pequena terra inicialmente emprestada ao Mestre Daniel, onde ainda está a sede em alvenaria que ele começou a construir em 1958. Não é de qualquer maneira que acrescentamos o número de filiados ao nosso centro. Temos critérios de responsabilidade, para que não venha a desabonar a seriedade da nossa doutrina. Os exemplos falam por si e estão para serem comprovados.

Nos preocupamos com o nome que temos a zelar. Por isso, não nos interessa ter um número grande para mostrarmos. O nosso desejo é que os nossos irmãos possam seguir felizes, aprendendo a zelar pelo bom nome da doutrina deixada pelo Mestre Daniel.

Não estamos acima do bem e do mal, mas a nossa prática ritual com o uso do Daime, nunca contribuiu para a quase proibição dessa bebida em anos anteriores. Não somos e nunca fomos manchete de jornais, em escândalos envolvendo a venda e a mistura de Daime com substâncias proibidas ou com a deturpação das doutrinas deixadas pelo Mestre Daniel, Mestre Irineu e Mestre Gabriel.

Recorro às autoridades aqui presentes neste Seminário: que tomem providências no sentido de identificar e impedir que pessoas continuem a praticar tantas irregularidades com o Daime. De forma irresponsável, vão iludindo a tantos, prejudicando o bom nome daqueles que há quase um século, de forma correta e equilibrada, fazem o bom uso dessa bebida sagrada.

Não queremos mais servir de escudo para aqueles que se escondem atrás da Ayahuasca, dos nomes do Mestre Irineu, do Mestre Daniel e do Mestre Gabriel, para usarem substâncias proibidas por lei, para alcançarem objetivos escusos, deturpando e desvirtuando as doutrinas por eles implantadas sobre a terra.

É por tudo isso que defendemos uma legislação que controle a extração e o transporte do cipó jagube, da folha rainha, bem como do Daime. Defendemos que a Justiça possa punir aqueles que disseminam o uso de drogas consorciadas ao Daime em nossa sociedade.

Sabemos que este Seminário não tratará desta questão, mas se o cipó e a folha se extinguissem ou o Daime viesse a ser proibido por vias legais, os trabalhos do Mestre Daniel continuariam a existir em sua plenitude, com os ensinamentos da doutrina cristã contidas em seu Hinário e o atendimento a todos que nos procuram em busca de assistência para os seus males físicos e espirituais.

Represento aqui a casa fundada pelo Mestre Daniel em 1945, e nela, como já disse, preservamos a tradição que ele nos deixou. Somos o segundo centro mais antigo, com experiências de uso com o Daime. No entanto, em nenhum momento fomos consultados ou convidados a dar opinião ou ideia sobre a preparação desse Seminário, que pretende escolher membros de uma comissão, para discutir o sistema de moral que envolve o uso do Daime. Tema que ninguém conhece melhor do que homens e mulheres dos centros originários: Alto Santo, UDV e nós.

Não sabemos de quem os senhores do CONAD receberam consultoria. Pelo visto, foi de pessoas que não conhecem a nossa realidade, a nossa história, desconhecem a nossa tradição e o valor do uso ritual dessa bebida, desconhecem muito mais o processo de proliferação de grupos que surgiram a partir dos centros raízes, que utilizam o Daime, que é uma das expressões mais fortes da cultura do Acre ao longo dos últimos 80 anos.

Desprezaram também um longo trabalho que fizemos em torno da carta de princípios, contribuição essa organizada, por quem a mais de 30 anos se dedica ao estudo do fenômeno Ayahuasca, Prof^o

Clodomir Monteiro da Silva, que tem transito livre nas mais importantes lideranças do Daime e do Vegetal.

Desprezaram ainda o Mestre Juarez Xavier, dirigente do terceiro Centro com registro mais antigo na cidade de Rio Branco, que até a data de ontem, às 10:30 da manhã, não tinha conhecimento e não foi se quer convidado a participar deste seminário.

E os organizadores do Seminário, sem nos consultarem, decidiram que seria bom que disputássemos as poucas vagas entre nós, chamados da mesma linha. Somos Centros independentes, fundados por pessoas diferentes. Assim como o Mestre Raimundo Irineu Serra fundou apenas o Centro de Iluminação Cristã Luz Universal – Alto Santo, o Mestre Gabriel fundou a União do Vegetal, historicamente o Mestre Daniel fundou apenas o Centro Espírita e Culto de Oração "Casa de Jesus-Fonte de Luz".

Quando Mestre Daniel desencarnou, em 1958, ele morava no terreno do nosso centro e havia iniciado a construção em alvenaria, da sede que ainda hoje existe e que foi apenas ampliada ao longo desses quase 48 anos de sua passagem.

Nós não vamos concorrer com alguns centros com os quais mantemos um bom relacionamento (Chica Gabriel, Antônio Geraldo, Juarez Xavier) e outros tantos, por entender que esta forma de escolha despreza a tradição dos centros raízes: Alto Santo, UDV e nós, do Centro Espírita e Culto de Oração "Casa de Jesus-Fonte de Luz".

Embora mantenhamos uma relação amistosa com Antonio Geraldo Filho, dona Chica Gabriel e Juarez Xavier, não somos responsáveis uns pelos outros, muito menos sobre outros centros que surgiram recentemente, que sequer sabem algo sobre o Mestre Daniel e comercializam seus hinos na internet e usam o seu nome indevidamente.

Por isso, tomamos a providência de legitimar a autoria dos hinos em seu nome e o registro dos Direitos Autorais em nome da casa que ele criou, o Centro Espírita e Culto de Oração "Casa de Jesus-Fonte de Luz".

As obras de Mestre Daniel, que praticamos em nosso Centro, é anterior aos estudos realizados pelos cientistas e pesquisadores e a legitimidade dos resultados são comprovados nesses 60 anos. Temos experiências e o conhecimento para ser compartilhado, quando formos requisitados, o que não aconteceu, pois somos um dos centros construtores dessa história religiosa.

Oponho-me aos critérios de escolha dos representantes dos centros religiosos usuários da Ayahuasca, determinado pelos organizadores desse Seminário e não colocarei o meu nome para concorrer a uma vaga, pelo fato de terem desconsiderado a experiência dos centros raízes (UDV, Alto Santo e nós), e por não querer representar pessoas ou grupos que nunca tiveram contato com a casa de Daniel.

Portanto, não quero representar e nem ser representado por nenhum outro grupo definido pela comissão deste Seminário como sendo da "linha do Mestre Daniel". Represento e só posso falar dos trabalhos realizados na casa que ele fundou em 1945.

Este manifesto foi elaborado a partir de uma decisão uniforme e consensual, dos centros oriundos da vertente de trabalho fundado pelo Mestre Daniel Pereira de Mattos.

São essas as nossas considerações para os coordenadores deste evento, as autoridades aqui presentes e todos os participantes deste Seminário.

Francisco Hipólito de Araújo Neto

Presidente do Centro Espírita e Culto de Oração "Casa de Jesus-Fonte de Luz"

Francisca Campos do Nascimento

Presidente do Centro Espírita Obras de Caridade Príncipe Espadarte

Antônio Geraldo da Silva Filho

Presidente do Centro Espírita Daniel Pereira de Matos

Juarez Martins Xavier

Presidente do Centro Espírita Luz, Amor e Caridade

José do Carmo Ferreira Lima

Presidente do Centro Espírita de Obras e Caridade Nossa Senhora Aparecida

Antônio Inácio da Conceição Andrade

Presidente do Centro Espírita Santo Inácio de Loyola

ⁱ Ambos Manifestos do Daime foram retirados na íntegra do site do jornalista Altino Machado, jornalista de Rio Branco, Acre. Último acesso em 11/06/2010.

<http://altino.blogspot.com/2006/03/manifesto-do-alto-santo.html>