

A IDEIA DO TEATRO – MEMÓRIAS POÉTICAS COM IMAGENS E PALAVRAS

THE IDEA OF THE THEATER - POETIC MEMORIES ESSAY WITH IMAGES AND WORDS

Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa¹

Hamilton Édio dos Santos Vieira²

RESUMO: O mote deste texto é operacionalizar a ideia do Teatro da Memória, criado por Giulio Camillo (1480-1544), uma fábrica da memória artificial composta por imagens e textos significativos para o período. Não pretendemos, no entanto, explicar o Teatro em sua originalidade ou reconstruir sua composição; mas fazer-se ensaio poético que captura e opera a Ideia do Teatro.

Palavras-chave: Arte; Educação; Teatro da Memória.

ABSTRACT: The issue of this text is to operationalize the idea of the Theater of Memory, created by Giulio Camillo (1480-1544), a factory of the artificial memory composed by meaningful images and texts for the period. We do not intend, however, to explain the Theater in its originality or reconstruct its composition; but make a poetic essay that captures and operates the Idea of the Theater.

Keywords: Art; Education; Memory Theater.

A IDEIA DO TEATRO

O universo (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, veem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente. (...) Uma das faces livres dá para um estreito vestíbulo, que desemboca em outra galeria, idêntica à primeira e a todas. À esquerda e à direita do vestíbulo, há dois sanitários minúsculos. Um permite dormir em pé; outro, satisfazer as necessidades físicas. Por aí passa a escada espiral, que abisma e se eleva ao infinito. No vestíbulo há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?), prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito... (BORGES, 1999, p. 516).

L'idea del Teatro (1552) de Giulio Camillo Delminio (1480-1544), dá indicações sobre a organização sincrética do Teatro da Memória, o projeto de uma enciclopédia do saber, uma fábrica da memória artificial composta por imagens e textos notáveis de filosofia, literatura, ciência, religiões e artes. Trata-se de um sistema composto e ao mesmo tempo aberto aos acréscimos do pensamento e conhecimento. O Teatro possibilitaria que o início e o final do percurso se dessem ao desejo de seus visitantes – de modo que percursos diversos pudessem ser trilhados e que, ao final, a própria ideia do Teatro já não fosse mais a mesma; se iniciante, porém, seria possível seguir

1 Doutor em Educação, Linguagem e Arte (FE/Unicamp). Educador no Departamento de Educação e Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos - UFSCar. [avpimenta@ufscar.br]

2 Doutor em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFSCar). Professor Substituto na Universidade Federal de São Carlos e Supervisor de Ensino na Secretaria de Educação de São Carlos. [hamiltoneviera@gmail.com]

as etapas e os movimentos indicados nos degraus. Aos frequentadores do Teatro estariam expostos 49 núcleos de conhecimento que, além de simbólicos e sintéticos, movimentariam a memória com um forte apelo alegórico de recapitulação intelectual e espiritual de textos e imagens já vistos (ALMEIDA, 2005).

O princípio, o Teatro, não se faz apenas pela exposição simultânea de ícones da cultura europeia, mas no próprio mecanismo operatório da articulação de imagens e palavras em sobreposição, ou em dobras de combinações quase ilimitadas. O princípio renascentista em sintonia com a ideia do Teatro é a impressão simbólica sob a forma de emblemas. O emblema se relaciona às imagens da memória e suscita a elaboração de comentários explicativos nos observadores, geralmente de caráter hermético (YATES, 2007), que funcionam como poemas visuais ou formas de invocação e reelaboração das imagens internas.

Não é pretensão deste texto reconstituir ou explicar o Teatro da Memória, tampouco apresentar os textos e imagens de que se compôs o modelo de Giulio Camillo, mas fazer-se ensaio poético que captura e opera a Ideia do Teatro.

I.

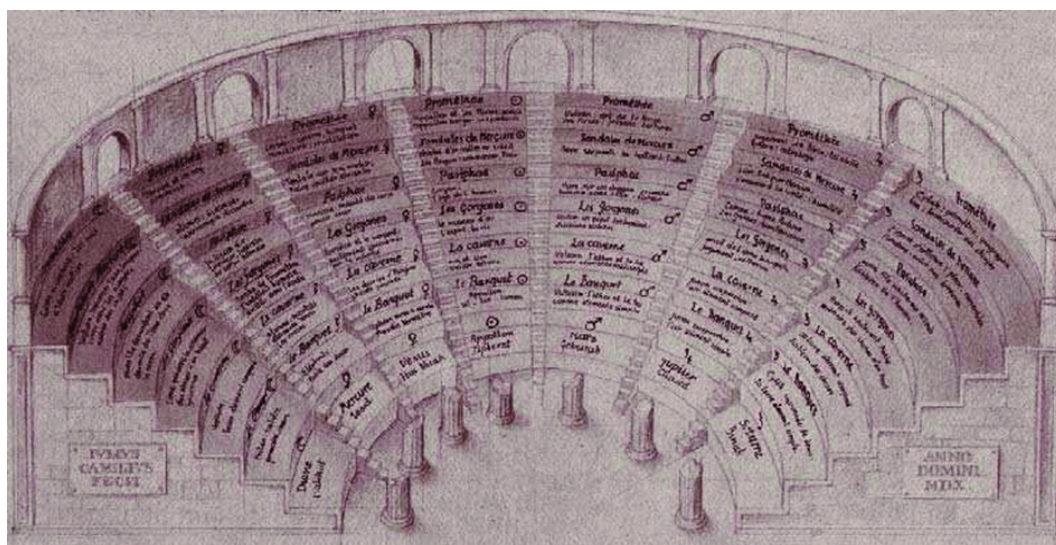


Figura 1. O Teatro da Memória de Giulio Camillo. Athanasius Kircher (1601-1680).

Fonte: ALMEIDA, M. J. O Teatro da Memória de Giulio Camillo. 2005, p.129.



Figura 2. *Thronende Madonna, Engel und Heilige* (1521). Lorenzo Lotto (Veneza, 1480 - 1556).

Fonte: Artelista. Disponível em: <https://www.artelista.com/en/ypobra.php?o=5719>. Acesso: 28/06/2020



Figura 3. Cópia dos Caprichos de Francisco de Goya (Espanha, 1746-1828), autoria anônima (meados sec. XIX).

Fonte: Museu do Prado. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/hasta-la-muerte/02ef626e-7fd0-43d5-9587-df4db288d9b9>



Figura 4. O Triunfo de São Tomás (1366-1368). Andrea Bonaiuti (Florença, 1343-1377)

Fonte: Web Gallery of Art. Disponível em: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>. Acesso: 28/06/2020



Figura 5. A noite saturnina (1514). Albrecht Dürer (Nuremberg, 1471-1528).

Fonte: Jornal HojeMacau. Disponível em: <https://hojemacau.com.mo/2020/01/21/a-noite-saturna/>. Acesso: 28/06/2020.

II.

“Em nosso contexto, a substituição peculiar e engenhosa do senso comum por uma lógica rigorosa, característica do pensamento totalitário, é particularmente digna de nota. A lógica não é idêntica ao raciocínio ideológico, mas indica a transformação totalitária das respectivas ideologias. Se a peculiaridade das ideologias foi tratar uma hipótese científica – tal como a sobrevivência dos mais aptos, na biologia, ou a sobrevivência da classe mais progressiva, na história – como uma “ideia” que poderia ser aplicada a todo o curso dos acontecimentos, então é a peculiaridade de sua transformação totalitária deturpar a “ideia”, transformando-a em premissa, no sentido lógico, isto é, em alguma afirmação autoevidente da qual tudo o mais pode ser deduzido com rigorosa consistência lógica. (Aqui a verdade torna-se de fato o que alguns lógicos alegam que ela é, a saber, consistência; só que essa equação implica a negação da ideia de verdade, na medida em que cabe à verdade sempre revelar algo, ao passo que a consistência é só um modo de ordenar afirmações, faltando-lhe, assim, o poder da revelação. O novo movimento lógico da filosofia, que nasceu do pragmatismo, tem uma afinidade assustadora com a transformação totalitária dos elementos pragmáticos, inerentes a todas as ideologias, em lógica; uma transformação que rompe radicalmente com seus laços com a realidade e a experiência. O totalitarismo procede, é claro, de uma maneira mais brutal que – infelizmente, e por isso mesmo – é também mais eficaz.) A distinção política principal entre o senso comum e a lógica é que o senso comum pressupõe um mundo comum no qual todos cabemos e onde podemos viver juntos, por possuímos um sentido que controla e ajusta todos os dados sensoriais estritamente particulares àqueles de todos os outros; ao passo que a lógica, e toda a autoevidência de que procede o raciocínio lógico, pode reivindicar uma confiabilidade totalmente independente do mundo e da existência de outras pessoas” (ARENDDT, 1993, p. 48).

“O tempo e o espaço são parâmetros determinantes da existência do mundo e das modalidades fundamentais da experiência humana. O entendimento moderno corrente guia-se em sua atividade prática pelas abstrações “tempo” e “espaço”. O espaço é compreendido como uma forma tridimensional, geométrica, uniformemente extensível e divisível em segmentos mensuráveis. O tempo é concebível como duração pura, como sequência irreversível do escoar dos acontecimentos, que conduz do passado ao futuro passando pelo presente. O tempo e o espaço têm um caráter objetivo, suas qualidades são independentes de seu conteúdo material.

Os problemas de compreensão do tempo e do espaço que originaram as diferentes ciências, a teoria da relatividade, a física das partículas elementares e da psicologia da percepção praticamente não foram abordados pelos historiadores e, por isso, sua relação tradicional com essas categorias não sofreu nenhuma influência. Para o historiador, o espaço é o que diz respeito à geografia e à cartografia histórica, ou qualquer coisa que devemos levar em conta quando se estudam as “condições exteriores” do desenvolvimento histórico, um fator ecológico. O tempo dos historiadores é essencialmente aquele dos quadros cronológicos e sincrônicos. Essas categorias não trazem, habitualmente, nenhum problema particular.

Em regra, os historiadores só concebem as categorias do tempo e do espaço como “formas objetivas da existência da matéria”. (...) O homem não nasce com o “sentido do tempo”, suas noções temporais e espaciais são sempre determinadas pela cultura à qual pertence. A preocupação consciente com o tempo é uma característica da sociedade industrial. (...) A demarcação verdadeira e clara entre o passado, o presente e o futuro só se torna possível quando, na consciência coletiva, domina a noção linear do tempo, conjugada à noção de irreversibilidade do tempo” (GOUVERITCH, 1983, pp. 34-40).

III.

O TRIUNFO DA ESCOLÁSTICA, A GLÓRIA DA EDUCAÇÃO³

Andrea Bonaiuti (1343-1377) pintou entre 1366 e 1368 na casa do capítulo dominicano⁴, em Florença, construção pertencente à igreja de *Santa Maria Novella*, em afresco, uma alegoria d'O *Triunfo de S. Tomás*, homenagem à glória terrena e celeste do santo, que nasceu em 1225 e morreu em 1274.

O afresco do triunfo de Tomás de Aquino traz a representação visual da natureza, da aquisição e da disseminação do conhecimento. Tributárias dessa alegoria, todas as imagens participam como um coro visual em torno da imagem central de Aquino sentado no trono. São imagens agentes que, ao exporem seus sentidos específicos, compõem ao mesmo tempo o significado total do afresco. Circundam o santo, num movimento de descenso e ascensão, e carregam para a imagem central seus significados, rigidamente ordenados, seriados e classificados. Apesar dessa estrutura geométrica estática, na qual cada imagem se define por si, seus significados vazam e participam da retórica visual da composição da imagem de Aquino, em posição central e superior.

Abaixo do círculo intermediário, dos planetas, no universo aquiniano, aristotélico, a Terra ocupa a posição mais inferior, a esfera sublunar, correspondente à sua inferioridade, pois é o lugar da geração e da corrupção, da impermanência, da instabilidade. O lugar onde se faz necessária a ação do homem juntamente com a divina para a correção da obra de Deus.

Primeira aproximação

No plano superior, Tomás de Aquino está sentado num trono requintado, tendo mais acima pintada, dentro de uma moldura redonda, uma figura de mulher em meio corpo, que representa a sabedoria. Acima do trono, como que presidindo toda a alegoria pedagógica do afresco, pintadas à maneira de celestiais, estão as sete virtudes. Entre elas, reinam, mais acima, as três virtudes teológicas. Em cada lado do santo, em posições equivalentes, estão profetas do Velho Testamento, com São Paulo, e os quatro evangelistas. Com exceção de David, que segura o seu atributo, a harpa, todos os outros seguram livros, fechados ou abertos, onde se podem ler textos.

Aos pés de Aquino, subjugados e humilhados, estão três escritores cujos textos foram explicitamente rejeitados pela Igreja: Ario (c.260-330), Averroés (1126-98) e Sabelio (séc III). Mais abaixo, num friso estão escritos, à esquerda, os sete dons do Espírito Santo, e à direita, o conjunto das sete disciplinas fundamentais, o *Quadrivium* e o *Trivium*. Abaixo destes, os sete planetas, como vistos na época: Sol, Marte, Saturno, Júpiter, Mercúrio, Vênus e a Lua.

A metade inferior do afresco apresenta uma sequência de bancos enfileirados. Neles, sentam-se 14 figuras femininas, como virtudes: à esquerda, personificam o direito civil e canônico e os diversos ramos da teologia; à direita, as disciplinas fundamentais, aritmética, geometria, astronomia, música, dialética, retórica, gramática. Abaixo delas, estão as figuras masculinas que representam os diferentes

3 O texto que segue é síntese d'O Triunfo da Escolástica, de Milton José de Almeida (2005).

4 Ordem tradicionalmente devotada aos estudos e ao conhecimento.

ramos do conhecimento: o primeiro setenário das ciências teológicas: Justiniano, o direito civil; Clemente V ou Inocêncio IV, o direito canônico; Platão, a teologia antiga, e São Jerônimo, São Dionísio, o Areopagita, São João Damasceno, Santo Agostinho, as quatro ciências teológicas. No segundo setenário, o das artes liberais, vemos: Pitágoras, a aritmética; Euclides, a geometria; Ptolomeu, a astronomia; Tubalcain, música; Aristóteles, dialética; Cícero, retórica; e Donato, gramática.

Segunda aproximação

A luz física é um reflexo da luz eterna, da mesma forma que a sabedoria humana é um reflexo da sabedoria divina. E assim são os atributos de Aquino, doutor divino, cujos escritos ali são celebrados visualmente como divinamente inspirados.

As imagens mostram os sábios, profetas, filósofos que devem ser seguidos, e quais ciências, disciplinas, práticas são adequadas para esse caminho de sabedoria. Estabelece, ao mesmo tempo, visualmente, a hierarquia entre todas essas figuras, uma escala que parte dos graus mais inferiores, portanto em maior número, e sobe em direção ao intelecto divino, sede dos fundamentos, próximo do fundamento dos fundamentos, o “uno”. Essa escala é estruturada em graus seriados de abstrações sucessivas, representada no afresco por alegorias visuais.

Para Aquino, basta olharmos a criação para vermos que Deus existe e que o mundo e o homem são imagens de Deus. Porque, ao observarmos o mundo, vemos todos os tipos de efeitos para os quais devemos supor que haja uma causa. E essa causa supõe, necessariamente, uma “causa primeira”, começo e fim de todo o movimento.

Desordem e caos que foram sempre atribuídos ao pensamento divergente, aos grupos contrários à orientação escolástica, aos textos que não seguiam as formas estabelecidas de exposição e argumentação, e não afirmavam e confirmavam a verdade única e universal, isto é, católica.

O setenário das artes liberais, por exemplo, tal como as sete virtudes, expõe-se como uma lição visual sobre o significado e a mística dos números. Compõe-se, por exemplo, de uma tríade relativa às esferas espirituais e mentais superiores do intelecto – a gramática, a dialética, e a retórica, que compõem o *Trivium* – e por meio da perfeição do número três, número celeste, da Trindade, relaciona-se às três virtudes teológicas. Assim o *Trivium*, conjunto de disciplinas que se ocupam do discurso e da palavra, sintoniza-se com as virtudes mais próximas da inteligência divina.

Em contraposição e complemento ao trio das virtudes espirituais, soma-se o quatro, número terrestre, corpóreo – terra, ar, fogo, água – relacionado ao quadrado, à cruz: o *Quadrivium*, e suas disciplinas dedicadas aos estudos da natureza – aritmética, geometria, música, astronomia – e ao conhecimento simbólico dos números e seus suportes corpóreos – a física, os sons, os planetas.

A Suma teológica de Tomás de Aquino, texto de fins pedagógicos, um manual para as novas universidades, marca profundamente até hoje a concepção de conhecimento, e a pedagogia curricular de nossas universidades, principalmente o campo da educação, herdeira direta e persistente da educação cristã.

Terceira aproximação

Seguidores de Aquino, antigos escolásticos e neo-escolásticos contemporâneos, interessados somente por argumentos, são comentadores cujo pensamento se guia

sempre por autoridades escritas e aceitas inquestionavelmente, e, modernamente, também por agrupamentos estatísticos. A experiência real serve somente para gerar exemplos para suas ideias e argumentos, e, como tal, é forçada a representar-se como casos particulares de princípios gerais, derivados de autores acadêmicos e canonicamente estabelecidos, equivalentes, no caso de religiosos, à palavra de Deus; no caso de acadêmicos, à palavra dos autores fundamentais.

Dessa maneira, nos textos de escolásticos predominam inúmeras citações de autores, a que chamam de autoridades, com os quais concordam ou discordam, seguindo sempre o mesmo método de argumentação, em busca da definição de verdades ou da verdade, a que hoje damos também o nome de objetividade, ou de ciência.

Para os escolásticos, o intelecto volta-se sempre aos primeiros princípios, os fundamentos, o que está logicamente anterior a qualquer coisa. Os particulares são interpretados e deduzidos por esse processo de raciocínio que parte e volta sempre aos primeiros princípios, confirmando-os e confinando-os numa espécie de tautologia científica. Uma espécie de máquina mental que produz pesquisas em série.

É essa mesma forma que permite o controle científico-político dos projetos: a avaliação. O controle, ou seja, a interrupção ou continuidade política dos projetos não está nas mãos dos pesquisadores, e sim dos técnicos da avaliação, que também são pesquisadores que atuam como pareceristas e avaliadores das instituições de financiamento.

Costumeiramente, as pesquisas e os diagnósticos desses projetos são orientados pela “virtude da estatística”, tanto a matemática quanto aquela já introjetada no modo de pensar do pesquisador. A estatística, essa ciência política do lugar-comum, aliada à prática do poder discriminatório do bem e do mal da avaliação, desresponsabiliza o pesquisador, desvia-o da história humana e dá-lhe a ilusão de um ponto de vista neutro, de onde vê as aglomerações humanas agrupadas em categorias, como o próprio Deus pode, do alto, observar as suas criaturas.

Comentário

Quando há uma disputa por espaço e poder entre os diversos grupos em qualquer área educacional, podemos ver que todos têm um projeto com um objetivo, um fim, encaminhado ao bem. E as discussões tomam a forma das disputas religiosas, em que o bem é proposto pelo grupo, ou intelectual, contrário é o mal que deve ser combatido. E não há outra maneira de acontecer, pois, para além das mesquinhas e competições, honestas ou não, a grande estrutura política que dá sentido à educação e à ciência, tanto nos currículos universitários, ainda e sempre escolásticos, com suas disciplinas fundamentais, seriação, pré-requisitos, quanto em sua pesquisa e organização docente e discente, é a do cristianismo escolástico e militante.

A prática de pesquisa é uma prática política, e a adesão a teorias e formas de pesquisa é também uma adesão política. Não há projeto que não necessite de dinheiro para se realizar... não há projeto que não se amolde aos desígnios dos financiadores... não há projeto que não vá ser verificado pela avaliação, a moderna forma de assujeitamento e educação política.

No mundo da educação, de posse do conhecimento de como deve ser a “sociedade perfeita”, neo-escolásticos, portadores da boa nova, criam o currículo como a projeção da “cidade ideal do bem”, e as disciplinas e os projetos definem a sua prática diária, o cotidiano nessa “cidade perfeita”. Conduzem o conhecimento a graus

superiores de transcendência e abstrações, ao aprendizado e à interiorização dos “fundamentos”, em aproximações sucessivas em direção ao “fundamento original”.

Como a “cidade real” de funcionários, alunos e professores não realiza nunca a “cidade do currículo”, essa cidade real é a cidade do mal, onde quase nada “dá certo”, um caos organizado, e por isso deve ser avaliada constantemente, reformada constantemente, ao sabor dos “projetistas ideais da cidade do bem”, da educação.

IV.

Perde-se o paraíso.⁵ Desobediência humana. Satã dentro da serpente desgraça, em revolta, ao Sagrado. Arrojado ao Inferno pelas ordens de Deus (MILTON, 2006).

Do homem primeiro canta, empírea Musa,
A rebeldia — e o fruto, que, vedado,
Com seu mortal sabor nos trouxe ao Mundo
A morte e todo o mal na perda do Éden,
Até que Homem maior pôde remir-nos
E a dita celestial dar-nos de novo (MILTON, 2006, *Canto I*, p. 9).

Palavra dada em vertigem. A expulsão e suas movimentações. Do qual um saturno céu se torna irresistível pôr-se em vertigem. De qual apostasia trata-se o saber (?), quando a melancolia diúrnica transgride a lei que dita. Urldindo em uma sedução malvada, lança uma pretendida episteme a feia rebeldia, o Dragão infernal. Daquilo e daquele que iludiu a materna prole humana, expulsa dos Céus, e ecoa-se em uma imensa turba de rebelados anjos. Como peste virulenta, o Inferno de Satã em serpente arditosamente movimenta-se pelo Sagrado. A episteme e a lógica queimam em sua pressuposta segurança cristã, do corpo que se põe em flagelo.

Também podemos precipitar, tornar mais lento e ritmar o pensamento. Podemos regulamentar o jogo inconsciente do espírito. Não podemos dirigir a filtragem dos humores pelo fígado, a redistribuição do sangue através do organismo pelo coração e pelas artérias, controlar a digestão, parar ou apressar a eliminação das matérias do intestino. A peste, portanto, parece manifestar sua presença nos lugares, afetar todos os lugares do corpo, todas as localizações do espaço físico, em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em via de se manifestar (ARTAUD, 2006, p. 16-17).

A profanidade age como peste⁶ virulenta que ativa o vírus do incômodo em uma ordem constituída. Dissolve o que lhe ataca e transmuta-se em fluidez por onde a barca agora pode correr. Perturba. Dissolve cérebro, pulmões. Ataca fluídos para diluir artérias, e atravessa “os humores trespassados como a terra pelo raio, como um vulcão trabalhado pelas tempestades subterrâneas, procuram a saída para o exterior” (ARTAUD, 2006, p. 14). Talvez órgãos que dependem de consciência e vontade, por isso a peste ali atacar. Um mal absoluto como convite à barca D’ele. A peste sem destruição material, mas abstrata em combustão. A palavra (des)posta,

5 Texto inédito de Hamilton Édio dos Santos Vieira.

6 “(...) se é que a palavra vírus é de fato alguma coisa além de uma simples facilidade verbal, e aquele que manifesta sua presença na peste descrita por Hipócrates, que alguns tratados recentes citam como uma espécie de falsa peste” (ARTAUD, 2006, p. 12).

erige um outro meio de apurar, purgar e sorver em profusão melancólica o exercer da vida. Quebrar a linguagem para tocar a vida (ARTAUD, 2006).

Sobre os riachos sangrentos, espessos, nauseabundos, cor de angústia e de ópio que brotam dos cadáveres passam estranhas personagens vestidas de cera, com narizes compridos, olhos de vidro e montadas em uma espécie de sandálias japonesas, feitas com um arranjo duplo de tabuinhas de madeira, uma horizontal em forma de sola e a outra vertical, que as isolam dos humores infectos; elas passam salmodiando litanias absurdas, cuja virtude não as impede de submergir por sua vez no braseiro (ARTAUD, 2006, p. 19).

Com Artaud (2006) pensar a ação do flagelo. Por onde os quadros da sociedade se liquefazem e desmoronam o que é ordem. Corroem humores, põe-se a barca em plena destruição d'O Paraíso. Lança-se na vertigem do salto para o lugar perdido. Donde se assiste aos desvios da moral, as derrocadas das ciências, e caudalosamente escuta o murmúrio dos humores em desperdício de matéria. Adensam. Metamorfose do carvão. Alquimia decolonial.

(...) a carne não toca mais na vida, esta língua que não chega a ultrapassar sua casca esta voz que não passa mais pelas vias do som esta mão que esqueceu mais que o gesto e tomar que não chega a determinar o espaço onde ela se realizará sua pretensão este cérebro enfim onde a concepção não se determina mais em suas linhas tudo isso que faz minha múmia de carne fresca dá adeus do vazio onde a necessidade do ser não se colocou mais (ARTAUD, 1976, p. 57).

Em um tom provocativo, tratar de sentidos e des-sentir provocativamente naquilo que a vida não consegue se manter. Turbilhão de sentidos de vida que devora trevas, não no altar de um núcleo estável, porém como um outro nome para a vida. Vida que se distende até o limite, e nesse processo, constitui formas, portanto “crueldade como teria dito vida” (ARTAUD, 2006, p. 137). Alinhavos necessários para se discutir sobre a criação e sua potência vital nessas tramas que tecemos nesse ensaio profano sobre epistemes do saber.

Não é tratar a criação como uma mera exibição cruel dos processos de fricção, nem tampouco numa crueldade de vida. É pensar junto a Artaud (1977) quando nos diz sofrer não por más condições físicas, mas “de outros males que são quase os mesmos que me torturam aqui e que, em todo caso, tem a mesma causa” (ARTAUD, 1977, p. 21), em que estes interstícios de movimentação sejam frestas de rompimentos com a representação ou a ideia da universalidade. Quebra da unidade ou das certezas escolásticas.

Ele impeliu-me a combater o Eterno,
E trouxe logo às férvidas batalhas
Inúmera aluvião de armados Gênios
Que dele o império aborrecer ousaram,
E, a mim me preferindo, opor quiseram
Nas planícies do Céu, em prélio dúbio,
As forças próprias às opostas forças
Fazendo-lhe tremer o empíreo sólio.
Que tem perder-se da batalha o campo?
(MILTON, 2006, *Canto I*, p. 45)

Verter-se no lugar da crueza do acontecimento, em um espaço do conhecimento como dispersão. Como quando uma criança se apropria de ser criadora do conhecimento, pois lhe pertence modos de mobilizar desejos, esperanças e sentimentos naquilo que mobiliza para si no ato criador, o que também a torna responsável pelo seu processo de aprendizado. Dispersar neste sentido é o movimento de manter o conhecimento vivo, sem isolar saberes e numa intensa atividade associativa (MIGLIORIN, 2015).

O acontecimento como um espaço impertinente, atrevido e potente de lidar com o instante e incertezas, imprevistos e tensões. Que vira e desvira botando pertinentemente de cabeça para baixo. A bagunça, de cabeça de criança, que bota desordem naquilo que supõe ordem estabelecida. Interroga para se pôr em queda, de pensar sujeitos em seu crescimento de cabeça para baixo, em uma experimentação constante de caminhos ainda não tracejados. A bagunça como o caminho menos curto/esquizóide (?!), um matreiro mafuá, em uma “relação com o tempo e com o percurso que coloca uma forte atenção no próprio caminhar” (MIGLIORIN, 2015, p. 195).

Da força em jatos que impulsiona a vida para o movimento, de maneira a permitir que diferentes forças componham a existência a fim de alcançar “uma espécie de vida liberada, que ponha de lado a individualidade humana” (ARTAUD, 1978, p. 139) potencializada pela criação.

Que imensa dor e desalento atestam,
Soberba empedernida, ódio constante:
Eis quando de improviso vê, contempla,
Tão longe como os anjos ver costumam,
A terrível mansão, torva, espantosa,
Prisão de horror que imensa se arredonda
Ardendo como amplíssima fornalha
(MILTON, 2006, *Canto I*, p. 36).

Pensar o a(l)to da queda do anjo entre as imagens da peste ao reatar do fio pelos campos dos saberes, como a arte, o teatro⁷ (ARTAUD, 2006). Estar entre um poderoso estado de desorganização física em jorros de uma força espiritual que se esgota. A poesia, o teatro se compõem de uma força espiritual no sensível, daquilo que ultrapassa os sentidos de realidade. Uma miragem alternada entre a alquimia e a arte, que se produz na imagem. Entre a matéria e o adensamento da ideia. Entre meios anárquicos que organizam, mas podem desorganizar ou até reorganizar (porque a queda é livre e a antilitúrgicafagia também). Não se sabe a priori o que gera, mas dilacera e consome. Contudo, de um aviso não bem dado, sabe-se que cava a partir do primitivo, da queda celestial. Da abóbada rompida.

Ora, esses conflitos que o Cosmos em ebulição nos oferece de uma maneira filosoficamente alterada e impura são os que a alquimia nos propõe em todo seu intelectualismo rigoroso, uma vez que ela nos permite reatingir o sublime, mas com drama, após a destruição minuciosa e exacerbada de toda forma insuficientemente apurada, insuficientemente madura, uma vez que faz parte do próprio princípio da alquimia só permitir que o espírito se impulsione depois de passar por todas as canalizações, todas as fundações da matéria existente e de ter refeito esse trabalho em dobro nos limbos incandescentes do futuro. Pois dir-se-ia que, para merecer o ouro material, o espírito deve primeiro provar a si mesmo que é capaz do outro e que só conquistou este, só o alcançou, aquiescendo a ele, considerando-o como um símbolo segundo da queda que teve de realizar para reencontrar de maneira sólida e opaca a expressão da própria luz, da raridade e da irredutibilidade (ARTAUD, 2006, p. 53).

V.

Não há nada de natural na natureza, meu pequeno. Guarde isso na memória. Quando a natureza parecer natural, terá acabado tudo, e começará qualquer outra coisa. Adeus céu, adeus mar. Que bonito céu! Próximo! Feliz! Diga, não parece mesmo nada natural qualquer pedacinho dele e que pertence a um deus? (...) Olhe atrás de você. O que vê? Tem alguma coisa natural? Não, é uma miragem, a qual vê atrás de você. Com as nuvens que se espelham na água parada, pesada, das três horas da tarde. Olhe lá longe, aquela tira preta sobre o mar brilhante como azeite. Aquela sombra de árvores e aqueles canaviais. Em cada ponto onde seus olhos pousam está escondido um deus. E se por acaso não está, aí deixou sinais de sua presença sagrada (MEDÉIA, 1969).

Quíron,⁸ o centauro, dirige estas palavras a Jasão, o herói. Parte da infância de Jasão é narrada por Eurípedes (Grécia 480 a.C. – Macedônia, 406 a.C.) na tragédia *Medéia* (431 a.C.). A interpretação que reproduzimos é de Pier Paolo Pasolini (Itália, 1922 - 1975) e inicia a longa-metragem *Medéia* (1969). Quando criança, o herói foi entregue ao centauro por seu pai, para evitar ser morto por seu tio, o usurpador. *Tudo começou por causa de um velocino de carneiro. Sim, havia um carneiro que falava. Era divino. Deus o tinha dado a Néfele, aquela que rege as nuvens, porque ela precisava proteger os seus filhos* (MEDÉIA, 1969). A interpretação que Pasolini

7 “(...)É que o teatro, assim como a alquimia, quando considerado em seu princípio e subterraneamente, está vinculado a um certo número de bases, que são as mesmas para todas as artes e que visam, no domínio espiritual e imaginário, uma eficácia análoga àquela que, no domínio físico, permite realmente a produção de ouro” (ARTAUD, 2006, p.49).

8 Texto inédito de Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa.

dá ao texto, como acontece em grande parte da obra do cineasta, tensiona os limites entre racionalidades, sensibilidades e poéticas sob o signo das imagens do universo helênico com os da Itália contemporânea. Assim, as personagens de Eurípedes revivem no filme de Pasolini não mais um enredo trágico, mas o enredo dramático das ações de suas vidas. Pasolini irá contar “cinematograficamente uma tragédia, expressão de sentimentos aristocráticos, utilizando um modelo narrativo burguês, numa trama com introdução, desenvolvimento e conclusão” (ALMEIDA, 2012, p. 101)

Talvez tenha achado que além de mentiroso, fui muito poético. Mas, que quer? Para o homem antigo os mitos e os rituais são experiências concretas, que o compreendem até em seu existir corporal e cotidiano. Para ele a realidade é uma unidade tão perfeita, que a emoção que sente, digamos, frente ao silêncio de um céu de verão, equivale totalmente à mais interior experiência pessoal de um homem moderno (MEDÉIA, 1969).

A fala de Quíron é marcante, proferida nos primeiros minutos do filme e antecede a narrativa. O discurso não apenas prepara o espectador em relação ao conteúdo da história, como também marca o posicionamento teórico e metodológico que o cineasta assume ao dirigi-la. Jasão não seguirá o compromisso mítico e ético de seu preceptor; ao se dirigir à cidade de Corinto o herói irá se deparar com a realidade do mundo de interesses burgueses e possibilidades de ascensão social pelo matrimônio. O drama de classes é objeto constante na filmografia de Pasolini, que terá na transformação de Jasão a trama do homem pequeno burguês ou do subproletário contemporâneo (ALMEIDA, 2012). A ritualização do herói, lembrando o discurso de Quíron, não encarnará mais os valores antigos, mas o novo drama burguês da Itália recente.

Você irá ao seu tio usurpador de seu reino para reclamar seus direitos. (...) Aqui vivenciará um mundo que está longe do uso da nossa razão. A vida dele é muito realista, como poderá ver, porque é só o mítico que é realista e é só o realista que é mítico. Isso, pelo menos, é o que prevê nossa divina razão. O que ela não pode prever, infelizmente, são os erros aos quais conduzirá você. E quem sabe quantos serão! (MEDÉIA, Pasolini, 1969).

A relação de Jasão com Medéia e posteriormente com Glaucia, a filha de Creonte, que a oferece em casamento, abre a história em diversas camadas sobrepostas, que podem ser interpretadas de maneiras variadas. Temos dois mundos em sobrede-terminação, o mundo antigo da sabedoria de Quíron, para quem cada coisa concreta é um deus e cada gesto é um rito, e o mundo novo da cidade de Corinto, na qual o valor das coisas é dado pelas negociações e arranjos políticos.

Jasão reencontra Quíron, que aparece para ele duplicadamente, em forma de centauro e de homem. Ao perguntar se se trata de uma visão, Quíron o responde que se é uma visão, então é ele, Jasão, quem a produz. A cena denota a ambivalência de realidades distintas: o mito e o rito, as alianças aristocráticas da antiguidade e as da moderna burguesia, o fantástico e o real. O encontro de Jasão com Quíron, centauro e homem, mostra a ação do imaginário e da materialidade como fluxos do mesmo movimento, não como uma contradição ou ambiguidade dúbia, mas como um mesmo fluxo de ações da vida cotidiana das personagens: *Se é [uma visão], é você que a produz (MEDÉIA, 1929).*

Mesmo sendo o texto de Eurípedes o condutor principal, o filme trata de valores e ações que não estão presentes na tragédia. Jasão segue, não mais suas origens (Quíron), mas seus desejos materiais e sede de importância. Pasolini lida com sua trajetória como um personagem-conceito (ALMEIDA, 2012), representante da categoria de pequeno-burguês.

Traída, Medéia se vinga ao enfeitiçar suas melhores roupas e joias para presentear Gláucia, que é consumida por chamas, e que também inflama seu pai, ao tentar salvá-la. Assassina os filhos que teve com Jasão e morre ao incendiar propositalmente a própria casa, deixando Jasão vivo para carregar o fardo. Em outras versões, cujas fontes são anteriores a Eurípedes, Medéia não é assassina, mas salva os filhos, tendo recebido a pecha de assassina insensível como bode expiatório das gentes violentas de Corinto, vítima, à semelhança de Cassandra e outras mulheres, de uma cultura patriarcal e repressiva (CARDOSO, 2014).

Ao trazer a tragédia mítica ao plano do drama contemporâneo, Pasolini opera uma dobra temporal que diz de ambos os mundos, o Antigo e o Contemporâneo, de forma que seja possível ler as camadas históricas em sobredeterminação. Pasolini chegou a afirmar não sentir nem um pouco de nostalgia: *Não gostaria de viver nem sequer cinco minutos desse passado. O passado me dá angústia, me dá uma sensação de encarceramento. No passado eu não saberia o que sei hoje* (Apud AMOROSO, 2002, p. 72). A dobra temporal do filme representa que os mitos e ritos do passado não devem ser esquecidos ou desprezados, mas assumidos e compreendidos na nova sociedade, como formas de compreendê-la. Portanto, o filme de Pasolini não trata de dois momentos distintos, em paralelo, mas da existência de um no outro. No entremeio cotidiano da política e da cultura é possível entrever revoluções já ocorridas, o novo Fascismo e a formação da sociedade do consumo presentes na vida miúda e cotidiana.

Comentário:

(ele na praia me pedindo cigarro como um prostituto)
Não sabia que pouco a pouco nos revelaríamos,
prudentemente, uma palavra após a outra,
dita quase distraidamente:
sou comunista, e: sou subversivo;
sou soldado em uma divisão especialmente treinada
para lutar contra os subversivos e torturá-los;
mas eles não sabem;
ninguém se dá conta de nada;
só pensam em viver
(me falando do subproletariado)⁹

9 O texto evoca poeticamente a cidade do Rio de Janeiro e é parte do poema Hierarquia, escrito por Pasolini em 1971, quando esteve no Brasil. O fragmento compõe com outros textos a coletânea *Trasumanar e organizar*, traduzido e publicado no Brasil em 1985.

VI.



Figura 6. Sem título (1980), Milton José de Almeida (Brasil, x-2011)

Fonte: Fotografia de tela de Milton José de Almeida. Acervo do autor.



Figura 7. Paisagem Urbana 1 (1963), Richard Diebenkorn (EUA, 1922-1993)

Fonte: San Francisco Museum of Modern Art, The Richard Diebenkorn Foundation. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/exhibition/matisse-diebenkorn/>. Acesso: 22/06/2020



Figura 8. Nighthawks (1942), Edward Hopper (EUA, 1882-1967).

Fonte: Wikiart. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/edward-hopper>. Acesso: 22/06/2020

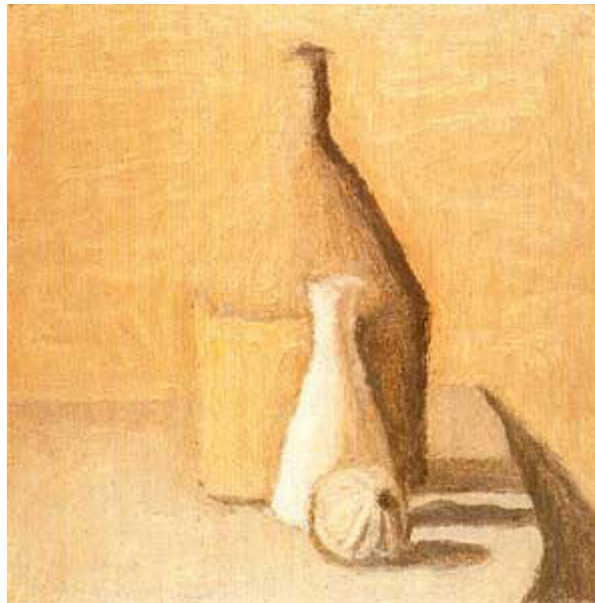


Figura 9. Giorgio Morandi (Itália, 1890-1964)

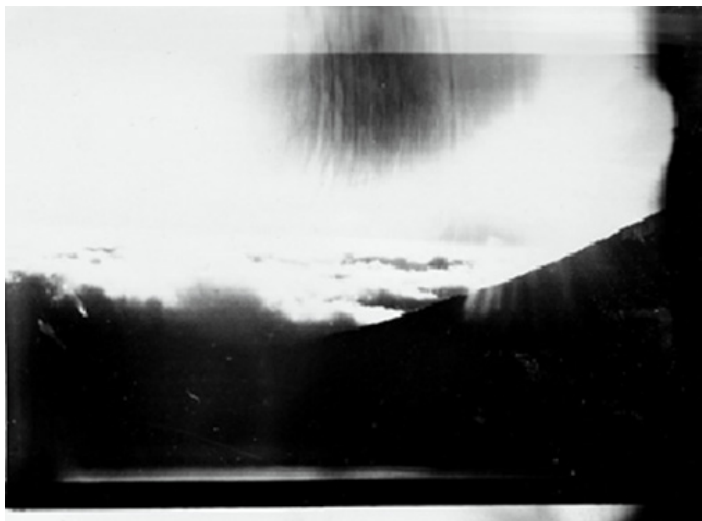
Fonte: Instituto Valenciano de Arte Moderna. Disponível em <https://www.ivam.es/es/exposiciones/giorgio-morandi-exposicion-antologica-2/> acesso: 22/06/2020



Figura 10. Sem título. Alan Victor Pimenta (Brasil, 1982-x)

Fonte: Acervo do autor.

VII.¹⁰



Não tenho nada que seja meu. Não tenho e nem posso ter. Não mostro nada sem que seja alheio, o revés de mim em mim sendo. Talvez o que eu traga nessas palavras seja um mal entendido, uma fissura que se abre entre o que não tenho e os lugares que habito, uma vírgula que se move a atravessa todos os querereres, como um sinal negativo cravado na soma, um instante. Procuro uma imagem que se contente apenas com o piscar dos olhos, como um arranhão sobre o espelho que me faça recompor-me tão depressa, como se de nada eu fosse feito. Neste meio, vivo aos meandros, em cada grão, cada orla, cada extensão é uma vereda sobre a qual me envergo. Nas multidões, cada um é um centro do universo que se afasta na encruzilhada

¹⁰ Imagens e palavras desta seção são de autoria de Alan Victor Pimenta.

seguinte. Seria menos espantoso rever meu avô, morrido, que reencontrar aqui seu antigo rosto, cuja boca soubesse ainda pronunciar meu nome. Talvez eu seja um ensaio; ou antes, não passe de atitudes que às vezes são interrompidas por uma paisagem à qual me consinta viver.



Quando chovia, o ar carregava molhadas palavras e escorriam, em verticais figuras, eu ficava olhando cada uma daquelas palavras juntar outras e virarem todas uma poça de conversas; aquelas falas todas falam da gente quando a gente olha improvisando espelhos. Dia desses entendi que o vento guarda o rosto quando o sopra, esse rosto só se vê quando virava espelho de água soprada pelo vento; e que o vento anda por aí nos carregando em segredo e revela lembranças quando palavreia em poças da chuva. A tardinha se agachava, a gente trepado no tronco, o vô na palha e eu mudo, a gente olhava; olhar era ali uma oração calada. Eu ali só e só o vô comigo, e na gente uma cara amarela daquela luz que morre. Quando tinha tempestade eu me gostava, o vento estrondeava faísca e deixava o céu, era um tempo que era um nada, “São Jerônimo”, a vó gritava e eu gostava desse santo porque era santo de riscar o céu com as chispas que escreveu em palavras no livro de Jó.



Às vezes o vô mostrava a rocha que a luz mostrava, pra eu ver que tudo era luz e que a luz se me mostrava com um jeito de rocha. Me basto. O que eu via era uma vista redonda que queria ser um quadro, com alguns lados negros, vértices; porque a luz quando é muita vira negra. Às vezes eu via desenhos que se chamavam nuvens; às vezes eram gentes que falavam sem parar, noutras eram só desenhos nas nuvens. Não achei de pensar que eram nuvens só porque o vô falava, mas porque, vistas de longe, as nuvens são outra coisa sendo a mesma coisa.



Situação: era domingo pra quem inventou o domingo, uma palavra, em mim sempre foi só uma palavra para um dia. Segui prolongando vertigens. Inventei letras de alfabeto, formei palavras e coloquei números entre elas para que ninguém descobrisse sua falta de mistério. Manuscreei princípios. Toquei os bichos de volta pro mato. Fiz perjúrios. Escutei voz rouca que me lia trechos de G.H.¹¹: não sei como te dizer, já que só fico eloquente quando erro; há um silêncio quando acerto, como te falar do inexpressivo?, há também, às vezes, exasperação do atonal, é o voo se alçando, a natureza é o atonal exasperando-se; o tédio é de uma felicidade primária demais, me é intolerável o paraíso, o paraíso não tem gosto humano; a hora de viver é tão infernalmente inexpressiva, finalmente, meu amor, sucumbi; a barata de súbito vomitou pela sua fenda mais um surto branco e fofo; eu não quero a beleza, vou ter que dispensá-la, aguanta eu te dizer que Deus não é bonito, o mundo não tem intensão de beleza; eu, devoradora que era das belezas, vou ter que ficar dentro do que é; eu preciso da vida diária, o leite da vaca nós o bebemos, usamos de violência na vida e na morte, tudo é lícito, viver é sempre questão de vida e morte; é violenta a ausência de gosto da água, violenta a ausência de cor de um pedaço de vidro, mais violência porque é neutra; não tem gosto humano, o mundo não tem intenção de beleza; eu, devoradora que era das belezas.

11 LISPECTOR (1988)



O respiro da memória inflama a carne até o silêncio. Mais de uma vez me vi no fim, sem reservas. Muitas vezes meu esquecimento me salvou do fogo e do amor. Já amei sozinho comigo. Já encontrei o amor do amor. Amei no exílio e na preguiça. Fui muitos e amei. Quem fala por mim? Quem beija por minha boca? Me sinto estacado na superfície da rocha, meu berço mestiço, e meu corpo se contrai sob a fina corda do vento que me dedilha com as brutas sutilezas das lembranças. Enrouqueço. Minhas palavras de água custam a ferir a tempestade quando passam pela boca. Por que o dono de minha vida não me ouve? Como posso me fazer assim? Encravado entre a luz que incendeia a rocha e o outro tesouro que dorme incrustado na pedra; sendo este ouro e aquele - um ou outro momento da Obra. Agora é noite e tudo é noite. Meus olhos são noite. Não enxergo as braçanhas da noite, apenas a enorme cidade que se espalha e disfarça, esse outro momento da rocha. Me divido. Abro os olhos procuro nos becos o peito da rocha. Na noite, tudo é noite. Me guardo. Sou multidão acordada na rocha. Uma lembrança me atravessa e se esvai: CADA canto pedra esquina muro é dos cães e seus gritos; a madrugada é água que tão fraca caiu; da cidade, lábios se abrem para paredes vazias.¹² E eu, com a flor roubada na abertura da camisa, gritei um eco fora de cena. Não permaneço em silêncio. Se assim, a rocha se abriria clara e orgulhosa, eu não seria tão-somente um corpo que grita, e o sal da verdade se tornaria a insalubre presença do passado. Ainda assim, continuo; a convulsão tem às vezes seus direitos, nada de querer dar fim a essa fala remendada. Escuto ventos, multidões verticais e sutis. Estive aqui e ali, e, se a terra gira, não me preocupo em saber em que ponto dela estou ou estarei, menos ainda quando me deitar.



12 Trecho de poema de Milton José de Almeida. Circulação restrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, M. J. O triunfo da escolástica, a glória da educação. In: **Educação e Sociedade**, Campinas, vol. 26, n. 90, p. 17-39, Jan./Abr. 2005. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>
- ALMEIDA, M. J. **O Teatro da Memória de Giulio Camillo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial: Campinas, SP: Ed. Da Unicamp, 2005.
- ALMEIDA, M. J. Eurípedes e Pasolini. O mundo mítico rural e o mundo objetivo da cidade: educação e passagens. **Pro-Posições**, Campinas, v. 23, n. 1 (67), p. 99-109, jan./abr. 2012. pp. 99-109
- AMOROSO, M. B. **Pier Paolo Pasolini**. SP: Cosac & Naify, 2002.
- ARENDT, H. **A Dignidade Política** – ensaios e conferências. RJ: Relume-Dumará, 1993.
- ARTAUD, A. **Trabalhos completos**. Paris: Gallimard, 1976. (Tomo 1. v. 2)
- ARTAUD, A. **Cartas desde Rodez**. Madrid: Gallimard, 1977. (vol. III)
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD, A. **Escritos de um louco**. São Paulo: Coletivo Sabotagem, 2007.
- CARDOSO, A. H. **Pasolini e o imaginário do mito: Édipo Rei e Medeia**. In: FABRIS, Mariarosaria. Pasolini interpreta o Brasil, O Brasil interpreta Pasolini. In: KACTUZ, Flavio (org.). Pasolini – ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo. RJ: Uns Entre Outros, 2014.
- GOUREVITCH, A. J. **Les catégories de l'aculture médiévale**. Paris: Éditions Gallimard, 1983. Trad. Milton José de Almeida.
- LISPECTOR, C. **A Paixão Segundo G.H.** Florianópolis: Editora UFSC, 1988.
- MIGLIORIN, C. **Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.
- MILTON, J. **Paraíso Perdido**. Ed. Martin Claret, 2006.
- YATES, F A. **A Arte da Memória**. Campinas, SP: Ed. da Unicamp. 2007.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- MEDÉIA. Dir. Pier Paolo Pasolini. Versátil Home Vídeo. DVD, Cor, 110 min. Itália, França, 1969.