

## TUIUIÚ *OR NOT* TUIUIÚ: ESTA É A QUESTÃO?

Rosana Cristina Zanelatto Santos  
UFMS/*Campus* de Dourados

Se uma vez, por um feliz acaso, uma centelha de vida, alegria e espírito se desenvolve em meio à massa do vulgo, devemos reconhecê-lo, ao invés de ficar sempre repetindo o quanto o vulgo é vulgar.  
(Friedrich Schlegel)

Começamos a tecer estas considerações ao som do poema (sim, ao som) Retrato do artista quando coisa, de Manoel de Barros, musicado por Luiz Melodia<sup>1</sup>:

... borboletas/já trocam as árvores por mim./Insetos me desempenham./Já posso amar as moscas como a mim mesmo./Os silêncios me praticam./De tarde um dom de latas velhas se atraca/em meu olho/Mas eu tenho predomínio por lírios./Plantas desejam a minha boca para crescer/por de cima./Sou livre para o desfrute das aves./ Dou meiguice aos urubus./Sapos desejam ser-me./Quero cristianizar as águas./Já enxergo o cheiro do sol.<sup>2</sup>

São palavras aparentemente banais, fáceis e inúteis, agrupadas (poeta)melodicamente, sendo engendradas pela força de uma potência criadora que passou ao largo do vulgo e deixou-o de lado, constituindo-se desde então como arte (poética).

Tomemos a concepção de Heidegger para Poesia:

A Poesia (*die Dichtung*) não é, entretanto, qualquer vaga fantasia, imaginação por capricho, ou simples representação no plano irreal. Enquanto projeto iluminado sobre a desocultação, o que a Poesia instala e faz introduzir antecipadamente no traço da forma (*in den Riss der Gestalt*) é o aberto, que ela permite acontecer para que, no interior do ente, o aberto possa conduzi-lo à harmonia e à luz.<sup>3</sup>

Em meio a esta visão luminosa da Poesia, emana a essência poética que é, ao mesmo tempo, essência artística. A linguagem poética, diversamente da linguagem cotidiana, não está a serviço da conversação, do entendimento diário; ela não é a expressão daquilo que deve ser

---

<sup>1</sup> MELODIA, Luiz. *Retrato do artista quando coisa*. Manaus: Universal Music Ltda., 2001. 1 CD: digital, estéreo.

<sup>2</sup> BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 11.

<sup>3</sup> HEIDEGGER, Martin. Trecho de *A origem da obra de arte*. Trad. Maria José Rago Campos. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997. p. 233.

apenas comunicado. As palavras poéticas nomeiam como que pela primeira vez, projetando luz sobre algo que estava oculto, desvelando, ainda que imperfeitamente (e sempre parcialmente), “... o ente para o seu ser, partindo dele.”<sup>4</sup>

Dirão os defensores do utilitarismo lingüístico que a essência da Poesia é uma balela criada por poetas e por alguns filósofos-poetas para não serem banidos da cidade... Cremos que se um dia carregamos conosco essa preceptiva da necessidade do utilitarismo nas palavras poéticas, soubemos negociá-la compreendendo, enfim, que a Poesia, bem como a arte,

... como se sabe há muito tempo e como se esquece periodicamente, situa-se por si própria além da distinção entre o verdadeiro e o falso: que a coisa nomeada exista ou não, é sem pertinência para o escritor. A última consequência dessa distorção da linguagem é que a palavra poética se desqualifica enquanto ato de comunicação. Com efeito, não comunica nada, ou melhor, não comunica nada senão ela própria. Pode-se dizer também que comunica consigo mesma, e essa intracomunicação não é nada mais que o próprio princípio da forma.<sup>5</sup>

Porém, melhor aprendemos com o Pretexto de Manoel de Barros ao seu *Livro sobre nada*:

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852. Li nas *Cartas exemplares* organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustenta **pelo estilo**. Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc. etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora.<sup>6</sup>

“Poesia não compra sapato, mas como andar sem poesia?”, já escreveu e cantou o poeta sul-mato-grossense Emmanuel Marinho. Sempre houve poetas que se colocaram na

---

<sup>4</sup> HEIDEGGER, Martin. Trecho de *A origem da obra de arte*. Trad. Maria José Rago Campos. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997. p. 233.

<sup>5</sup> DUBOIS, J. *et alii*. *Retórica geral*. Trad. Carlos Felipe Moisés *et alii*. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. p. 31.

<sup>6</sup> BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 7.

defesa do nada (aparente) da palavra poética, mantendo uma *performance* tachada de marginal, colocando-se na briga contra a mentalidade mercadológica e utilitarista dos donos do poder e contra a idéia do politicamente correto, que inclui a sagração e a consagração dos ditos mitos nacionais, que, cremos, assola este País desde o tempo dos beletristas dos séculos XIX e XX.

Existe uma expressão bastante útil para a ocasião e da qual passamos a tratar. A expressão é semióforo, palavra de origem grega, composta por *semeion* – sinal, signo – e por *phoros* – trazer para diante, carregar, fazer brotar. O semióforo seria um signo carregado à frente de algo, a fim de indicar que esse algo tem um significado cujo valor situa-se para além de sua materialidade, funcionando simbolicamente. O semióforo é uma fonte quase inesgotável de significação, sendo capaz de entrelaçar o visível e o invisível, o passado e o futuro, sempre que for necessário despertar o sentimento de comunhão e de celebração em uma coletividade.<sup>7</sup>

A sagração e a consagração da natureza brasileira como uma “visão do paraíso” (na já clássica expressão de Sérgio Buarque de Holanda), funcionam como um semióforo: simbolicamente a exuberância ainda reinante n’algumas (poucas) paragens do País fazem desses espaços pontos de reencontro e de retorno do homem com o paraíso perdido. No entanto, todo símbolo é bifronte, e “essa produção mítica do país-jardim, ao nos lançar no seio da Natureza, lança-nos para fora do mundo da história.”<sup>8</sup> Como habitantes desse país-jardim do Éden, viventes de “um lugar abençoado por Deus e bonito por natureza”, devemos nos comportar como Adão e Eva antes da queda: respeitadores das normas, folgazões e cordatos.

O *tupy or not tupy* oswaldiano talvez fosse o mote para nos rebelássemos contra o guardião desse paraíso e além de garantirmos nossa permanência nesse espaço,

---

<sup>7</sup> Cf. CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 11-14. (Coleção História do povo brasileiro)

<sup>8</sup> CHAUI, Marilena, op. cit., p. 63.

conquistássemos condições universais, sob bases históricas, e não pitorescas de (sobre)vivência. Seríamos, então, habitantes do mundo e não apenas de um paraíso tropical que se esvai lenta e tristemente...

Macaqueamos a defesa do politicamente correto num País que nunca teve respeito por si mesmo e que durante muito tempo defendeu um nacionalismo de verve romântica, pitoresca e bairrista que escondia, para usar uma expressão de Décio Pignatari, usada em artigo acerca da polêmica sobre o projeto do prédio que abrigará o Museu de Arte Contemporânea da USP, uma “xenofobia interesseira”.<sup>9</sup>

Localizando a questão no Estado de Mato Grosso do Sul, seria politicamente correto afirmar que é preciso preservar a música regional (?) sul-mato-grossense e seus ritmos (?): a polca, o vaneirão, o chamamé, etc.,etc. Nessa linha de raciocínio, também seria politicamente correto afirmar que a reprodução de animais e de aves típicos do Pantanal nas vias públicas das principais cidades de Mato Grosso do Sul, serve para embelezar mais ainda espaços “bonitos por natureza” e, quem sabe, despertar nas pessoas o interesse pela defesa das coisas desse lugar e para a defesa de um novo nome para esse lugar, mais afeito às suas qualidades de “paraíso natural”.<sup>10</sup> Ambas as assertivas parecem-nos uma estratégia nacionalóide (e regionalóide) que visa a obscurecer uma questão de (pro)fundo interesse para a discussão da dificuldade de formação de um público que reconheça a obra de arte como obra de arte e nada mais. Que a obra só é de arte porque foi criada pelo artista e que só pode ser compreendida em meio e por meio de seu processo de criação e não como fruto exclusivo de uma verdade externa ao criador artístico. A verdade é necessária enquanto não-verdade,

... na medida em que a ela pertence o domínio de origem do ainda-não (des) coberto (*des Un-Entborgenen*) no sentido da ocultação. Na des-

---

<sup>9</sup> Cf. PIGNATARI, Décio. Por uma crítica da arquitetura no Brasil. *Caderno T*, São Paulo, Instituto Takano de Projetos, n. 14, p. 11, dez. 2001.

<sup>10</sup> Não é demais lembrarmos que logo após a assunção de José Orcírio Miranda dos Santos, o Zeca do PT, ao governo de Mato Grosso do Sul – ele tomou posse em 1999 – uma das primeiras propostas veiculadas por seu *staff* foi a mudança do nome do Estado, que passaria a chamar-se Estado do Pantanal.

ocultação (não-ocultação), como verdade, permanece, ao mesmo tempo, outro ‘des’ (‘não’) (*das andere ‘Un’*) de uma dupla interdição. A verdade permanece como tal na oposição da claridade e da dupla reserva. A verdade é o combate, no curso do qual, e de um modo próprio, é conquistado o aberto no qual se apresenta, e de onde se retira, tudo o que se manifesta e se afasta enquanto ente. Seja quando e como esse combate ecloda e aconteça, através dele os adversários – luz e obscuridade – devem se separar. Assim é conquistado o aberto do espaço do combate.<sup>11</sup>

Essa “clareira” aberta pelo combate faz entrar a luz do verossímil, daquilo que é sem ter sido empiricamente, daquilo que se imita por pré-sentido e não por compulsão visual, tátil, olfativa ou auditiva.

Afastemo-nos, portanto, da sanha avassaladora de um mercado que reproduz (e com o aval do Estado), ao modo hipernaturalista e em série, a realidade, tentando impingir seus produtos ao público como obras de arte quando de fato são obras de uma técnica reprodutiva (por vezes, muito mal acabada).

É neste ponto que reside a urgência da discussão da questão artística no Brasil, recorrendo à tradição. Sim, à tradição ao modo explicitado por Jonathan Rée, na esteira do pensamento de Heidegger: “Herdar uma tradição não é o mesmo que celebrá-la; na verdade, é antes o oposto. Você se apossa de uma herança quando assume o controle dela e lhe dá uma nova abertura para o futuro, não quando simplesmente segue atrás dela guiando-se pelo passado”.<sup>12</sup> E também tomando por empréstimo o trabalho de Hannah Arendt sobre o tema.

Arendt, em uma referência a Jacob Burckhardt<sup>13</sup>, observa que a tradição só é sentida em seus acordes fundamentais: os iniciais e os finais. Analogamente, é como se somente no despertar e no desencarnar das coisas tivéssemos a justa medida de sua importância. Ainda

---

<sup>11</sup> HEIDEGGER, Martin. Trecho de *A origem da obra de arte*. Trad. Maria José Rago Campos. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997. p. 223-4.

<sup>12</sup> REE, Jonathan. *Heidegger. História e verdade em Ser e Tempo*. Trad. José Oscar de Almeida Marques e Karen Volobuef. São Paulo: Ed. da UNESP, 2000. p. 21. (Coleção Grandes Filósofos)

<sup>13</sup> Cf. ARENDT, Hannah. A tradição e a época moderna. In: \_\_\_\_\_. *Entre o passado e o futuro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 44.

segundo Arendt, os homens assumiram conscientemente a existência da tradição e de sua autoridade no pensamento ocidental, somente em duas ocasiões: no período romano, quando se adotou a cultura e o pensamento grego clássico como a própria tradição romana, e no período romântico, durante o século XIX, quando inicialmente se glorificou a tradição para a seguir, discuti-la, marcando o início de seus acordes finais.

A modernidade questionou a tradição e a confiança que os homens depositavam nela, tentando substituí-la pelos movimentos vanguardistas e por novos preceitos, aparentemente dissonantes e anormais, mas que o teórico alemão Hugo Friedrich bem interpretou como tendo seus “prelúdios” já na segunda metade do século XVIII, demonstrando-o por meio da obra de Rousseau e de Diderot.<sup>14</sup>

A pretensão à desqualificação da tradição acabou sendo a porta de entrada para idéias caóticas e para governos totalitários, que fizeram brotar a perplexidade e a desconfiança dos homens. Aparentemente isto significou o fim da tradição, mas não o fim de conceitos tradicionais. E é nos acordes finais da tradição que o homem, tomado por um sentimento catártico, distancia-se da memória dos acordes iniciais, e à medida que a tradição deixa de ser força viva, “ela pode mesmo revelar toda sua força coerciva somente depois de vindo seu fim, quando os homens nem mesmo se rebelam mais contra ela.”<sup>15</sup> Quem capitaneia essa coerção em geral são homens que defenderam o novo, conheceram a experiência do novo, e por isso, querem representar o novo, mas que, paradoxalmente, tentam afastar essa experiência da coletividade, recorrendo a distorções da tradição, porém, obscurecendo essa tradição e “fechando” o campo aberto e luminoso das propostas artísticas. Eles são contrários ao pitoresco pintado por Taunay em sua *Inocência*, mas não tem receio algum de “enfeitar” até os mais afastados rincões do Pantanal, com onças, capivaras, garças e tuiuiús...

---

<sup>14</sup> Cf. FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Trad. Marise M. Curioni. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991. p. 15-27.

<sup>15</sup> ARENDT, Hannah. A tradição e a época moderna. In: \_\_\_\_\_. *Entre o passado e o futuro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 53.

É preciso libertar as onças, as capivaras, as garças e os tuiuiús das grades da força coerciva de uma tradição que se quer apagar e que mais que transmitir, oculta a arte em sua perspectiva mais fecunda: a de herança cultural aberta para o futuro, multifacetada e inter-relacional, fruto de lutas e labutas de gerações e de gerações. Por favor, que se libertem as onças, as capivaras, as garças e os tuiuiús submetidos a uma situação semelhante à dos anões de jardim da França, presos nos jardins das residências. Parafraseando um dos itens do manifesto da Frente de Libertação dos Anões de Jardim da França, que os animais do Pantanal deixem de ser ridicularizados e que sejam libertados para voltarem a seu *habitat* natural. Ou que a história desses animais e da própria tradição acabe como a dos caramujos de Manoel de Barros:

#### OS CARAMUJOS

Há um comportamento de eternidade nos caramujos.  
Para subir os barrancos de um rio, eles percorrem um  
dia inteiro até chegar amanhã.  
O próprio anoitecer faz parte de haver beleza nos  
caramujos.  
Eles carregam com paciência o início do mundo.  
No geral os caramujos têm uma voz desconformada  
por dentro.  
Talvez porque tenham a boca trôpega.  
Suas verdades podem não ser.  
Desde quando a infância nos praticava na beira do rio  
Nunca mais deixei de saber que esses pequenos  
moluscos  
Ajudam as árvores a crescer.  
E achei que esta história só caberia no impossível.  
Mas não; ela cabe aqui também.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> BARROS, Manoel de. *Tratado geral das coisas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 31.