

# O apocalipse revisto por *Deus-dará*

Carolina Anglada<sup>a</sup>

## Resumo

*Invertendo as figuras do mito da criação dos brasileiros pelos europeus, a escritora portuguesa Alexandra Lucas Coelho focaliza o apocalipse como tropo não só tropicalista mas também perspectivista, mudando de posição para ver as diferenças e as partilhas desse espaço incomum que se abre entre os contrários na língua portuguesa. Este ensaio, em resposta à provocação de Deus-dará, revisita os lugares de nossa formação, revisando, sobretudo, os trânsitos que nos constituíram do ponto de vista da movência, dos jogos de linguagem e do fenômeno da simultaneidade, que tornam indecível criação e destruição, ordem e desordem, fato e valor. O barroquismo que investe a língua portuguesa de um pendor estético, sensível na forma informe da obra de Alexandra, nas canções de Caetano Veloso e nos ensaísmo de Lévi-Strauss, provoca um deslocamento crítico nas discussões de base lusófona e lusotropicalista, reanimando o cenário reflexivo e político transatlântico com outros paradigmas sensíveis, imagéticos e simbólicos.*

**Palavras-chave:** Tropo, Trópico, Tropicalismo, Barroco, Alexandra Lucas Coelho.

Recebido em: 16/05/2020

Aceito em: 22/07/2020

<sup>a</sup>Professora de Literaturas de Língua Portuguesa no Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto. Mariana, MG, Brasil. E-mail: angladacarolina@gmail.com

“Eu vivo ao Deus dará”

Aldir Blanc

## Fora da ordem

Sabemos que, na esfera das coordenadas geográficas e simbólicas, os trópicos são linhas imaginárias traçadas em torno do globo, com base no grau da incidência solar. Elas recebem esse nome do grego *tropos*, que significa “viragem”, e inscrevem, nesses espaços cortados pelo imaginário, a inclinação para o sentido figurado, cuja raiz também coincide com o sentido de “verter”. Não por acaso, na língua portuguesa, o oximoro é uma das marcas mais notórias de nosso barroquismo, cuja construção engenhosa tem como efeito a incoerência do literal. Tal procedimento, entrevisto também nos quiasmas, nas elipses e silepses, e percebido similarmente no que Eduardo Viveiros de Castro defenderá como nossa “ontologia da diferença”, sobrevive, por exemplo, no neobarroquismo de Lévi-Strauss devido a sua experiência tropical, responsável por fazer dele um pós-estruturalista *avant la lettre* (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 87). Essas figuras de linguagem, mesmo empregadas em contextos documentais, como é o caso do ensaísmo etnográfico de *Tristes trópicos*, corroboram o sistema de transformação simbólica e de movimentos de redistribuição e de combinação linguística, geopolítica e histórica, que marcam nossa experiência tropical desorientada entre Norte e Sul, posição e vetor, dado e dom, fato e valor.

Como a língua e seu emprego movente sinalizam, estaríamos em contínuo movimento deslizando entre a afirmação e a negação, a precariedade e a epifania, a teleologia e a profanação, mas sempre a espreitar o colapso, a interrupção violenta; ou, ainda, sujeitos àquela entronização de um “Fora da ordem” da canção de Caetano Veloso, em que a descontinuidade de um “nada continua” impede a determinação do local pelo universal. Recentemente, no verbete “Português” da edição brasileira do ambicioso projeto do *Dicionário dos intraduzíveis*, coordenado por Barbara Cassin, Rodrigo Santoro desdobra essas voltas, círculos e torções, no pendor estético de nossa construção sintática e reflexiva, perguntando-se sobre o elo com o universal<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> A rigor, todo o projeto coordenado por Cassin, com origem no *Vocabulaire Européen des philosophies: dictionnaires des intraduisibles*, publicado em 2004, debruça-se sobre a tradução como dispositivo de crítica à universalidade dos conceitos filosóficos. A edição brasileira, organizada por Fernando Santoro e Luisa Buarque, propõe-se a pensar filosoficamente o funcionamento de línguas, identificadas em verbetes, a formar uma constelação de intraduzíveis, tratados como “o que não se cessa de traduzir” (CASSIN *apud* SANTORO; BUARQUE, 2018, p. 5).

A ideia do barroco determina o pensamento em língua portuguesa. Esse laço barroco precisa de muitas voltas. Primeiro, no entrelace da filosofia com a arte, visto que é da própria arte que colhemos a ideia mesma do barroco. Depois, na intersecção entre a diacronia da língua e os problemas filosóficos que se pretendem eternos [...] O que nos conduz a um último nó: como é que fatos particulares da língua, próprios do português, podem dar acesso a uma perspectiva filosófica, i. e., a questões universais? (SANTORO, 2018, p. 265).

O modo como conduzimos e somos conduzidos pelas estruturas curvilíneas da língua portuguesa retomam e reforçam nossa localização trópica, na qual só nos situamos “fora da *nova ordem*”, como canta Caetano Veloso (2003, p. 186, grifo nosso). Esse estar ao mesmo tempo dentro de uma ordem, mas que é externa à novidade mundial, figurativamente, cria acessos não para o universal, mas para que nos entendamos considerando um extremo pôr-se à prova daquilo que, mesmo arcaico, ainda não nos é digerível, e que, através do gesto tropicalista, provoca a assimilação *na* tradução. A *modernidade* como anagrama da *ordem* indica este gesto de entronização que traduz simultaneamente os termos implicados. Toda uma zona de indiscernibilidade se cria com base nesse deslocamento anacrônico do barroco para com seu tempo, para com o “relógio mundial”, e faz da inversão e do embaralhamento inesperados, o motivo de uma concatenação complexa entre tara (modernista) e trauma (civilizatório): “Aqui tudo parece/ que era ainda construção/ e já é ruína”, canta Caetano (2003, p. 186), contraponto o “ainda era” de um processo ao “já é” de sua degradação. Situação similar se faz notar na reencenação antropofágica do tropicalismo, mas, ainda antes, no discurso de António Vieira citando a Vulgata, por exemplo, “sem a sombra do pedantismo” (SANTORO, 2018, p. 273) – uma ilustração de quando o sermão desaplicado se aplica a outra razão da tradução. Se, na música do cantor baiano, a ilusão é fruto do contraste entre “não ser” e “parecer”, no discurso religioso, o paradigma é entre “não parecer” e “ainda ser”.

Tal insistência no sentido figurado, na não coincidência entre o que se apresenta e o que de fato se realiza, em dado momento, deixa de ser o efeito de uma impossibilidade do próprio, da falta de condição da identidade, de uma submissão a certo “estado de coisas” precário e assistemático, e se

converte em defesa das produções significantes contraditórias, plurivocais, perspectivistas, que todo signo monista ou esconde ou abstrai. A propósito dessa dupla significação, João Camillo Penna recupera a querela entre Roberto Schwarz e Caetano Veloso em torno do valor e do significado de “povo” na obra *Terra em transe*, de Glauber Rocha, termo este que entra em disputa semântica, e, de algum modo, distingue, ao menos, dois modos de crítica e de posicionamento. Trata-se, a rigor, de uma divergência quanto à natureza do enfrentamento e da resposta à realidade brasileira, encarada também na brutalidade do estado brasileiro, que estrutura de tal forma nossa sociedade (sendo o golpe de 1964 apenas um dos exemplos), que o dado e o construído são ambos agentes e sujeitos da violência, no processo circulador de identificar deus e o diabo nesta terra ensolarada. Aqueles paralelos dos trópicos de Câncer e Capricórnio perdem a sua distância analógica e revelam a contiguidade possível, ainda que nem sempre desejada, diante do que parecia imobilizar o imaginário dessas vidas secas. É contra essa imobilização que os tropicalistas reagem, e com vistas a reabilitar o imaginário que jamais se descola do real.

Penna, com um fôlego notável, analisa a querela a partir dos dois eixos da cultura brasileira, a canção popular e a crítica universitária, para tratar, quase que arqueologicamente, da tensa relação entre a esquerda, representada ali por Schwarz e o seu projeto de uma “aliança de classes”, e o tropicalismo, associado à “desfaçatez de classe” e ao “viés de classe”. Os textos nos quais o embate se deu, entrelaçando *Verdade Tropical* (1997) de Caetano, são “Cultura e política, 1964-1969” (1970) e “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo* (2012)” - nesse último, Schwarz reitera o mesmo veredicto promulgado a respeito do movimento, agora tendo como objeto a biografia. Penna cita ainda alguns outros desdobramentos da discussão, como o artigo publicado na Folha de São Paulo, em 2007, na qual o crítico literário, para justificar o embasamento de sua advertência, reitera o erro-acerto do movimento: “As alegorias do absurdo-Brasil, com seu poço de ambiguidades, com seu vaivém entre a crítica, o conservadorismo e a adesão, são o achado e a contribuição do movimento” (SCHWARZ *apud* PENNA, 2017, p. 51).

Acusados, portanto, de colocar em circulação o arcaico e o moderno, a crítica e a adesão, o capital e a ironia, de que

<sup>2</sup>Curiosamente, Caetano, ao rememorar sua indiferença à cultura norte-americana, exposta numa Marilyn Monroe ou em Elvis Presley, por exemplo, dirá que apenas quando Andy Warhol se apropriou destas imagens, é que estas figuras se tornaram personagens reais. O que nos faz pensar no gesto da *pop art* ou mesmo do tropicalismo como tradução de toda uma iconografia que é também a produção que enfim libera e liberta um valor, aparentemente já dado, mas virtualmente construído.

também se acusou a *pop art* na figura de Andy Warhol,<sup>2</sup> não restariam dúvidas, segundo um Schwarz lucákiano, de que tal indecisão alegórica, manifesta na forma cancional ou memorialística, corresponderia a um posicionamento de classe alienado, se comparado à realidade do trabalhador e do pobre. Penna faz dessa imprecisão do juízo de Schwarz o motivo de sua obra, pois, onde o segundo vê apenas listas e citações estrangeiras nas composições, o primeiro é sensível ao *viés* da repetição oblíqua, negativa e regeneradora, a expor o absurdo reiterado e indiferente de nosso país. Enquanto, para Schwarz, o intemporal é efeito desta justaposição de tempos, para Penna, há um trabalho que considera os anacronismos das ideias, ou de um jogo linguístico, como aquele de “Circuladô” ou de “Fora da ordem”, ou, ainda, dos filmes de Glauber, exemplos da experiência da montagem e da desmontagem tão tipicamente tropicalista, mas que, lembremos, se faz também com a imagem “do cano da pistola que as crianças mordem”. Caetano é, no entanto, certo quando mira no ponto de onde parte em “Fora da ordem”: “Eu não espero pelo dia em que todos concordem/ Apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final” (VELOSO, 2003, p. 187). Por focar essencialmente na ideia da mediação universal, Schwarz não perceberia, segundo Penna, “os modos particulares de a arte universalizar, como a arte do período não deixou de fazer, e como não poderia deixar de ser” (PENNA, 2017, p. 74).

Recupero a pergunta de Santoro (2018, p. 265) sobre o acesso aos fatos universais considerando a particularidade da língua portuguesa. Esta perspectiva do pendor estético corrobora o gesto de Penna em enfatizar a importância da experiência singular, da não concordância das crianças que mordem e, anagramaticamente, deglutem a ordem, para esse universal que só se realiza, posteriormente, levando em conta o que é de outra natureza, na precibilidade de um sentido em desfiguração, na transitoriedade e na mudança ínfima a partir da repetição e da citação, no refletir de todas as cores da paisagem neste cano mordido da pistola. Ainda que essa posição, equilibrada em uma espécie de corda bamba, inerente aos acontecimentos, “de onde mal se vê quem sobe ou desce a rampa” (VELOSO, 2003, p. 186), não desfaça os perigos da ilusão de ótica, são essas alternâncias visuais e melódicas que podem, no entanto, nos revelar. Ivã Carlos Lopes e Luiz Tatit, em um

ensaio sobre os aspectos sintáticos e semânticos da canção de Caetano, alertam-nos para o crescente da entoação da voz por sobre a forma da melodia, soando “como se, por um momento, o ‘eu’ substituísse o canto, com suas leis musicais, pela fala pura e simples, deixando-se conduzir pelas determinações do aqui e agora” (LOPES; TATIT, 2004, p. 103-104)

O anacronismo, os volteios, as figuras de linguagem, bem como o jogo que se estabelece entre melodia e canto ou entre melodia e letra, aliam-se na recusa à submissão da linguagem à comunicação, bem como liberam a particularidade de ser apenas parte de um todo que a inclui para excluí-la. Esta experiência fora da ordem, da nossa particular modulação entre estar e ser, como diz Caetano, “É muito, é grande, é total” (2003, p. 186). A repetição e a estabilidade estão ali para garantir a ênfase na alteração simbólica, na totalização confidencial de uma transa, seja no domínio da palavra, seja no âmbito musical, seja, ainda, no indiscernível dessas duas instâncias. Por essa razão, em nosso projeto trópico, só podemos desejar estar onde não somos esperados, entre índios, Bruce Lee, Muhammad Ali, Peri, Filhos de Gandhi; na relação complexa entre a sonoridade e a expressão desses agentes e dessas gentes que tornam polirrítmica e multissignificativa nossa musicalidade.

Tampouco *Verdade tropical*, enquanto relato de um movimento de inserção global, está isento da mistura entre continuidade e interrupção, ou entre digressão e elipse, como reitera Caetano (2017, p. 52) em sua autobiografia que é, também, relato de um movimento. Lembremos do palíndromo, título da única canção que o cantor diz ter escrito na prisão, como um antídoto de dois lados, graças à lembrança da irmã: “Irene ri”. Essa frase pode ser lida em dois sentidos, ainda que os dois sentidos pareçam não definir se se trata de riso ou de ironia, de confissão ou derrisão. Por isso, faz-se mais importante do que nos traduzirmos em universais, perceber a aventura imediata da palavra de atravessar sentidos únicos, nos quais falha tanto o universal quanto o local, instaurando-se um *a mais* na cadeia significativa pela via de mão dupla da significação.

A tradução que Caetano fez e faz, Penna a descreve como o investimento nas ilusões e nos tropos enquanto prática da equívocidade entre “uma aparência, duas essências distintas” (2017, p. 106). Algo como a equivalência enigmática de “capte-me” e “it’s up to me” de “Rapte-me, camaleoa”, a *intraduzir* “ser”,

<sup>3</sup> Este encontro fônico, ou sinfônico, que ocorre por descuido, é evocado em *Verdade tropical*, quando Caetano narra o processo de nomeação do disco coletivo *Tropicália ou Panis et circenses*. O músico acreditava que a expressão em latim, aprendida em uma conversa com Wanderlino Nogueira Neto, se tratava de dois substantivos no genitivo com função partitiva, quando, na verdade, a expressão era “*panis et circenses*”, sendo o segundo termo um adjetivo que se substantiva significando “coisas de circo”. Esse equívoco de memória ou de assimilação se transforma, tropicamente, não só em um “mau latim”, mas toma a força de um “desprendimento intelectual”. Cf. *Verdade tropical*, 2017, p. 288-9.

<sup>4</sup> Sobre este aparente paradoxo, Cf. *Aleijadinho e a dança estática*, de Joaquim Ribeiro Carmo.

“querer ser”, “merecer ser” (VELOSO, 2003, p. 136). A ideia do duplo-sentido, ou de uma homofonia construída por desleixo,<sup>3</sup> não deixam de ecoar a perspectiva da língua como movência, não deixando de *intraduzir* a variação linguística de nossos múltiplos modos e usos de fazer sentido, sendo, parecendo, merecendo ser. O original remetendo ao passado lança-nos ao tempo anacrônico entre “ainda não” e “já é”, em que se cruzam o imprevisto de um *qualquer* indefinido, afinal, traduzir uma parte em outra parte é experiência de linguagem tanto quanto de vertigem, haja vista a possibilidade da rima bilíngue, isto é, dessa consonância *na* diferença.

Ao fora da ordem, haveria uma chance de opor uma ordem do fora, na qual incluiríamos, ainda, o movimento de um Aleijadinho, que fazia suas esculturas dançarem,<sup>4</sup> a multiplicação das identidades no Teatro Oficina, descrita por Penna como uma operação de identificação forçada e catártica entre espectador e seus inimigos; o perspectivismo ameríndio teorizado por Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima, que faz da posição uma relação; os mantos meticulosa e excessivamente ordenados a partir dos restos por Artur Bispo do Rosário, artista tanto da privação quanto da opulência; a homenagem de Augusto de Campos a Caetano com seu oximoro “VIVA VAIA”; o uso subversivo que se faz da palavra ladrão em um disco como o do artista Djongador. Todos esses exemplos, singularmente, no que eles possuem de recusa ao genérico e ao dualismo local *versus* universal, desafiam a interpretação por investirem no potencial da ambiguidade como uma das marcas do que não cessamos de traduzir – ou do que, na tradução, é o próprio não cessar.

### O sentido desfigurado

Depois de identificar-se com “o vento que lança a areia do Saara/ sobre os automóveis de Roma”, Caetano (2003, p. 102). transportando o que não se transporta, sintetiza: “Quem não pode ser recôncavo e nem pode ser reconvexo”. A dupla-negação narcísica do tropo tropicalista propõe uma travessia inerentemente política e estética, pautada pela antifórmula do *nem-nem*. Por levar em consideração essa aparente contradição, duplo impossível tornado possível pela imaginação, que desejamos propor uma leitura de *Deus-Dará*,

publicado originalmente em 2016, em Portugal, pela escritora portuguesa Alexandra Lucas Coelho, na qual a abstração de um Deus que não dá nos conduz à *abstraição* de um destino jamais prometido. Segundo Guilherme Augusto Simões, no *Dicionário de Expressões populares portuguesas*, o sentido de abandono da frase popular tem origem em Portugal, na esfera religiosa de seu uso, quando mendigos pediam esmola, “por amor de Deus”, e aqueles que nada queriam dar, respondiam “Deus dará”. Esses desafortunados sabiam não poder contar com nada, *nem* com a própria sorte, *nem* com a benção divina, *nem* com a benevolência humana, avisados, pelos mecanismos da própria língua, de que a promessa é um meio de desobrigar-se da responsabilidade.

De dádiva de Deus, quando restituída ao uso comum, profanado, a expressão assume o significado inverso, passando a corresponder à avareza do destino. Imersa no mais banal de nossas comunicações e já fazendo parte não só de rituais sagrados, atravessa-nos em diálogos e ocasiões muito distintas, levando-nos a experimentar o tropismo pela indiscernibilidade entre criação e destruição, referenciação e dessubstancialização. O seu uso indiscriminado, como “só um modo de dizer”, revela, afinal das contas, que o fim acontece diariamente, a todo momento, tendo estado sempre aqui, concomitante à própria língua. Não é fortuita a intensa e profícua presença dessa expressão, inclusive no nosso cancionário, quando em letras como “Partido alto”, de Chico Buarque, dúvida e dádiva se confundem em versos tais como “Deus me deu mão de veludo pra fazer carícia/ Deus me deu muitas saudades e muita preguiça/ Deus me deu pernas compridas e muita malícia/ Pra correr atrás de bola e fugir da polícia”. Afinal, se deus deu, dá ou dará, pouco importa; fica o dito pelo não dito, o dado pelo não dado: e a benesse das pernas compridas cumpre outra tarefa, que é mais de sobrevivência do que de fé. “Que Deus entendeu de dar toda magia/ Pro bem, pro mal, primeiro chão na Bahia”, canta ainda Gilberto Gil (GIL, 2003, p. 270), hesitando entre o emprego incerto desse esoterismo, nessas terras onde o sagrado e o profano não traduzem completamente o dom da ilusão típico de suas composições, como marca José Miguel Wisnik no prefácio à reunião das letras do cantor baiano, parte importante do movimento tropicalista.

Nosso cancionista é, portanto, testemunha de que o irrealizável da graça é atravessado por uma potência de encarnação, de vida nua. No “Fim da história” de Gil, “É como se o livro dos tempos pudesse/ Ser lido trás pra frente, frente pra trás/ Vem a História, escreve um capítulo/ Cujo título pode ser ‘Nunca Mais’/ Vem o tempo e elege outra história, que escreve/ Outra parte, que se chama ‘Nunca É Demais’” (GIL, 2003, p. 408). Essa reversibilidade entre um “não mais” e um “nunca é demais”, constrói outro ângulo para o paradigma ótico e sensível de “Fora da ordem”, nessa canção de Gil a figurar o eterno retorno na figura particularíssima de Lampião, que, como tantos cangaceiros, “Por mais que se matem/Sempre voltarão” (GIL, 2003, p. 408). A nudez de uma vida exposta à violência garante o retorno do que não cessa de morrer, de ser morto, de ser ameaçado, e de propor outras traduções para a morte insacrificável.

O subtítulo da obra de Alexandra Lucas Coelho (2019b) é também importante para a hipótese de uma profanação da estrutura mística, na qual o anacronismo surge pelo cruzamento de um tempo messiânico com o contemporâneo, ou de um eterno retorno do mito próprio ao esclarecimento: “sete dias na vida de São Sebastião do Rio de Janeiro, ou o apocalipse segundo Lucas, Judite, Zaca, Tristão, Inês, Gabriel & Noé”. Esses, que são os personagens em torno dos quais a narração gira, separada pelos dias da semana, em uma espécie de espiral a abarcar uma série de outras narrativas e temporalidades (guarani, tukano, yanomami, judaico-cristã, lustrropicalista, santo daime), dão a ver a contiguidade entre a vida e a morte, a sorte e o abandono, através de figurações pós-apocalípticas, em que o presente avança com o mais arcaico de nossa origem de inquilinos, escravizados, fugitivos, imigrantes e aventureiros. O *hic et nunc* do contexto da narração entrega imediatamente à obra uma combinação de outros espaços e tempos, colocando o próprio problema da mediação em cena, uma vez que o tom de comentário aos acontecimentos factuais, como a vinda do Papa ao Rio de Janeiro e as manifestações de junho de 2013, se alia a recuos históricos bem como ao enredo da vida desses personagens.

Judite e Zaca são dois dos três filhos de um casal que não habita o Rio de Janeiro, mas a Amazônia, e vez ou outra retornam à casa da família no Cosme Velho. Zaca, o biógrafo

sem biografia, procura um outro projeto, depois do sucesso de sua obra que narra a vida do sambista Leão do Morro. Sua irmã é uma advogada, em profundo desacordo com a empresa onde trabalha, cuja atividade principal parece ser a de livrar corruptos de responsabilidades. Tristão, um português em ironia à melancolia portuguesa, está a meio caminho da desistência de sua tese de antropologia que o levou ao Rio, e recebe sua amiga também portuguesa Inês, com coração partido por uma libanesa. Lucas é caboclo de família nortista, que fica órfão e mudo nesta cidade traumática, mas se encontra com Noé, ativista negra, finalista de Ciência Política da Pontifícia Universidade Católica, e amiga de Gabriel, antigo morador da mesma favela onde Noé mora com a mãe, um olho perdido por bala, hoje professor de sociologia na PUC e habitante de Laranjeiras. Esses são os que, durante os sete dias da cronologia ilógica da narrativa, atravessarão o tempo em direção ao passado e ao futuro, por meio de fotografias, dados históricos, arqueologias subjetivas, a entrelaçar o detalhe mais discreto de uma paisagem em decadência à abissal historiografia de nossa colonização espacial, arquetônica, linguística, racial e simbólica. Vemos a vida deles através dos olhos do narrador, que interliga os fatos e as ficções, o enredo e a narração, o tempo messiânico do fim e do início à precariedade anacrônica porque sempre presente de uma nudez incontornável, sem mediação.

Esses personagens, que narrarão o apocalipse, ao mesmo tempo que tentam sobreviver a ele, parecem diluir-se na mediação do que lhes convoca imediatamente. Pelo fato de o desabrigo ser a condição do nosso estado de sobrevivência, esses cavaleiros do apocalipse não são os que o preveem, mas os realizadores de um outro fim, mais aberto à própria indefinição da finalidade narrativa e da expressão que mantém indeterminados sorte e azar. Tudo está, ao mesmo tempo, à frente deles, e tudo a eles retorna na paisagem e nos costumes que os atravessam nessa cidade colonial, fazendo de suas ações e do que lhes impede (espacial, econômica e simbolicamente) de agir uma das marcas da falha da encarnação, necessárias, no entanto, para que um destino em comum possa se revelar, pelo mínimo e pelo máximo dessa obra volumosa.

O mundo referencial, portanto, não é um dado, estático, inamovível. Ainda que o Rio de Janeiro seja uma cidade antiga, ainda que a promessa do fim ou a certeza do abandono tenham

sempre assombrado o humano, esses fatos estão entregues às paixões que os movimentam entre a literatura e a história. Não por acaso, uma das epígrafes da obra, de Davi Kopenawa, remonta à crença yanomami de que o inimigo sempre esteve lá, e o mundo, portanto, sempre conviveu com a ameaça de seu fim, imaginando-o veementemente, mesmo antes da história: “De modo que já falavam dos brancos muito antes de eles nos encontrarem”, cita Alexandra (2019, n.p.). São vários os momentos da autobiografia etnográfica, *A queda do céu*, em que Kopenawa manifesta esse convívio com o branco, inerente à mitologia que se torna um dispositivo de aprendizagem do antagonismo, como quando descreve os forasteiros:

Esses espíritos dos brancos são as imagens dos *Hayowari theri*, um grupo de ancestrais yanomami levados pelas águas e transformados por *Omama* em forasteiros. Vieram a existir no primeiro tempo, na terra em que seus pais haviam sido criados antes deles. São os fantasmas dos primeiros brancos; são ancestrais brancos tornados outros que agora dançam para nós como espíritos *xapiri*. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 228-9)

Para além dessa queda do céu se apresentar sem moldura, análoga e simultânea ao presente e ao real da malária, do garimpo, do sarampo, das missões evangelizadoras, levada a cabo por indivíduos que eram em si o fim do mundo, tornando periódicos os apocalipses, há aí também a imaginação de um “nós empiricamente anterior ao mundo” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 87), diferente do “mundo dos homens sem mundo” dos modernos (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 45). Curiosa é, também, a prevalência de uma inclinação imaginativa, no limiar da destruição entre esvaziamento e criação. Quando se refere ao pensamento dos brancos, é comum o yanomami se valer do oximoro, de “um pensamento cheio de esquecimento (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 253), sinalizando a inversão própria de um barroco também indígena, da troca de perspectivas, a entronizar o valor dos outros invertendo seu sinal. Fato é que, nas nossas origens, o apocalipse já estava previsto, na fórmula de nosso achamento destrutivo, a fazer crer que essa seria uma via de mão única, e que uma palavra como missão teria seu sentido arregimentado pelos colonizadores. Como em uma das inúmeras vezes em

que essa ideia se expressa em *Deus-dará*: “Difícil saber se algo está acabando ou começando” (COELHO, 2019b, p. 377), se é a literatura que acaba quando o mediador encarnado abole a mediação ao assumir a voz própria, ou se é a história maiúscula que tem fim quando os personagens alçam ao estatuto de herói as condições do *qualquer* com as quais se identificam.

Fato é que uma ideia, se levada propositadamente até o seu limite, acaba por voltar ao início, transformando as duas pontas de uma reta em uma curva. Da ideia do apocalipse como discurso de poder, cuja finalidade é fazer desistir, à concepção da catástrofe como esgotamento real de recursos, Alexandra trabalha também o fim como recriação, uma vez que *Deus-dará* é parte de uma trilogia de idas e vindas ao Brasil, retomadas e recomeços, às quais se integram também *Cinco voltas na Bahia e um beijo para Caetano* (2019a), último volume da série, e *Vai, Brasil* (2015), composto pelas crônicas escritas durante o período em que a escritora viveu no Brasil como jornalista. De modo geral, podemos dizer que a chegada aqui é, também, uma tentativa de fazer variar não só o gênero, do tom de relato à narrativa ficcional, da literatura imediata das crônicas à mediação problemática de *Deus-dará* mas também o imaginário, as imagens, os valores e as perspectivas, pelas quais Alexandra tem interesse e curiosidade, tendo vivido não só aqui e em Portugal como também em Jerusalém e no México. De algum modo, a narração, não sendo nem brasileira, nem africana, nem árabe ou sul-americana, nem exclusivamente jornalística ou literária, será a variação de todos esses pontos de vista e dicções, postos em contato, partilha, fricção e disputa.

Os cavaleiros do apocalipse, figuras móveis entre a ficção e a história, são todos habitantes ou transeuntes do bairro Cosme Velho, o “bairro mais pré-rafaelita do Rio de Janeiro”, que sobrevive de tantas lendas e personagens míticos, mas também por seus moradores e sociedades judeus, muçulmanos, evangélicos, espíritas, budistas e até taoístas. Na rua homônima ao bairro, por exemplo, convivem como vizinhos de casas geminadas, ao lado da Bica da Rainha, a bem tratada construção onde se situa o Tempo da Transparência Sublime – Sociedade Taoísta do Brasil e aquela habitação de Portinari, com o ateliê projetado por Niemeyer. Mística, pintura e arquitetura expressam a cesura entre valor e reconhecimento, tradição e esquecimento, habilidade e disciplina. Mas, em outras tantas

ruas, também ostentam-se os sinais nos quais se verificam o desenvolvimento, a expansão e o declínio do movimento cosmopolitista desta que foi outrora a capital do Brasil.

O apocalíptico Rio de Janeiro, com seus mais de cem túneis, cruzando as pedras e os morros, e mais especificamente o panorâmico Cosme Velho, longe do cenário mais comum das praias, fornece a paisagem para o cruzamento das fronteiras entre subjetividades tão distintas, de verdades *nem* só solares *nem* só sombrias. O dilema se emancipa na paisagem e configura-se como um agente, uma vez que, no Antropoceno, o ambiente é por demais determinante para ser apenas cenário. Se Paul Gilroy, no seu fundamental *Atlântico Negro*, debruça-se sobre o rizomático mar de influências das culturas diaspóricas, Alexandra sobrepõe a dificuldade mesma do mapa no qual a arquitetura não é só fundo mas também figura em que o detalhe configura uma força, os ambientados devem ambiente. A obra, por isso, é um réquiem, a relembrar a transposição dos cortiços aos morros, a derrubada das matas próximas ao que hoje é o Corcovado para instalação dos bondes elétricos, a ressuscitação da Mata Atlântica por Pedro II depois da completa devastação dos mananciais pelos cafezais, o rio Carioca, que deu nome aos habitantes da cidade, e que nascia junto ao icônico e atualmente remodelado Hotel das Paineiras, descendo pelo aqueduto dos Arcos da Lapa. E é também um manifesto antropofágico, “baralhando o possível, o provável e o comum, como é próprio do apocalipse” (COELHO, 2019b, p. 116), e *intraduzindo* a paisagem como um código por demais difícil de ser lido linearmente, uma vez que a sua escala é relacional (e não relativista), e os parâmetros espaciotemporais se deformam.

Enquanto dá a ver a dificuldade de nossa forma, a entrelaçar fundo e figura, geologia e moral, a obra também cumpre com a tarefa crítica de colocar os pingos nos is, separando o joio do trigo. Algo precisa ser decidido, e, enfim feito, diante desse sensível estado de suspensão. Alexandra confronta corajosamente os nós: nomeia António Vieira “o mais brilhante antiescravagista seletivo (já que por negros não empenhou o ouro da sua língua” (COELHO, 2019b, p. 69); questiona a inexistência de um museu ou um memorial da escravatura em Portugal, revê constantemente a morte e a vida das conceituações e juízos apressados e preconceituosos.

Nesse caso, o tornar-se outro dos ameríndios é crucial para que, dessa vez, os portugueses revejam as imagens que os sustentam, e, então, possam reencontrar-se com um futuro outro, traçando, como os índios, outros desenhos e destinos nos céus de estrelas. O alerta é diretivo: “Fomos para o mundo a querer mudar os outros, e incapazes de ser mudados por eles” (COELHO, 2019b, p. 125). É preciso olhar esse espelho a contrapelo, como faz Alexandra por meio da narração, não para se enxergar no que se vê, mas para não ver no outro o que não se deseja enxergar em si – processo este que explica, em parte, a outrização dos negros e ameríndios, tornados bodes expiatórios do mal interno.

A narração, por isso, não está isenta: é o narrador, e não os personagens apenas, que irá enigmaticamente nos atentar para o enquadramento das realidades trazidas à luz. Em *Deus-Dará*, num dos primeiros posicionamentos desse narrador intrusivo, anuncia-se: “Língua que vai ao mar dá nisso, o narrador será transatlântico ou não será” (COELHO, 2019b, p. 13.) Ao que ao final, em uma das últimas cenas, se responde: “O passado que falta comer é futuro. Transatlântico, transmarino, ultramarino: até ficar só o azul” (COELHO, 2019b, p. 428). O ponto de partida será, então, pós-colonial, ao que se fará necessário que, nessa travessia, os protagonistas imediatizados pelo narrador que apenas em certos momentos revela sua onisciência, transitem, mudem de perspectiva, troquem de lugar, percam o foco, afundem-se e submerjam, respirando este espaço que é de trânsito, mas também de separação. A narração, ao mesmo tempo popular e erudita, em vez de marcar sua singularidade, dissolve-se no estilo indireto livre, em um impulso mais para fora do que para dentro, a integrar-se neste espaço único que é a São Sebastião do Rio de Janeiro.

O “Novo Mundo será sempre um ponto de vista”, escreve o metanarrador em diálogo machadiano com a expectativa de seu leitor. A rigor, quando lemos todos os endereçamentos enigmáticos da voz àquele que, teoricamente, a acompanha, “acreditando que restará um leitor lá adiante” (COELHO, 2019b, p. 123), observa-se uma espécie de *devoir-leitor* do autor, ou um *devoir-personagem* de Alexandra – sendo ambas formas de confrontos ao narcisismo de um humano já pronto. Nem autor, nem leitor, nem personagem: a criação é revista pelo seu fim. A finalidade dos papéis trai a obra, uma vez que, através

do apocalipse de todo dia, o colapso não é simplesmente tematizado, mas convertido em “perspectivas”. Afinal, não importa: leitor, autor, personagem estão todos implicados nesse fim de mundo, que não é de um plano só, onde cada um tem seu próprio espaço, mas o de uma configuração transversal, em que há trocas, substituições, ilusões.

Nuno Ramos (2019), em sua teoria da cultura brasileira como fita de Moebius, dirá que a proximidade entre autoria e leitura de um Machado de Assis, por exemplo, tem a ver com a inexistência de um público leitor mais amplo e consolidado, a ser interiorizado no próprio texto pelo vocativo. Indaga o ensaísta: “O leitor/leitora mencionado tantas vezes em seus contos e romances não é justamente aquilo que lhe faltava – opinião pública, embate ideológico consistente, em suma: alguém do outro lado?” (RAMOS, 2019, p. 25). Em outras palavras, poderíamos arriscar dizer que o que Ramos nomeia de “parentética infundável entre narrador e leitor” (2019, p. 25) ecoa a ideia do xamã e do orixá, figuras de condução da experiência perspectivista e transversal do real, tornando sensível e legível o mundo que para outros seria apenas o nada ou a completa opacidade, estando esses próprios condutores implicados na tradução ou na produção de sentido e de experiência mundana.

Assim como no xamanismo dos Araweté, profundamente estudado por Eduardo Viveiros de Castro, uma instância só poderá se autodeterminar pelo ponto de vista do outro, cada lugar da fala se elabora e se modifica pela perspectiva alheia, pela invasão e assalto da diferença, muitas vezes, decorrente de um não ter-lugar. O lugar de onde se fala, superpovoado e com diferenças na concentração de renda, revela o próprio “ponto de vista como multiplicidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 105), e também como guerra. Qual seria o modo mais apropriado de Tristão elaborar um pensamento sobre a história, sem desapropriar-se do seu lugar de enunciação mas também sem apropriar-se acriticamente dessa espécie de sociabilidade irrestrita dos personagens? Não seria a melancolia entrevista em seu nome, uma das faces dessa inclinação apropriadora, que sabe que está sempre perdendo na medida em que não cessa de querer?

Toda a problemática do acesso aos universais, de que fala Santoro (2018), está subentendida aqui, pela aproximação

da narração com o imaginário do perspectivismo ameríndio, sobretudo se retornamos a *Metafísicas canibais*, de Viveiros de Castro, quando, logo no início da obra, ao mencionar a noção de afinidade para os índios sul-americanos, desloca a questão para o objetivo de sua teoria ameríndia que seria “restabelecer uma certa conexão entre a antropologia e a filosofia” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 31). No caso de *Deus-dará*, partindo do fracasso e da tragédia da tradição (colonialista, epistemológica), enseja-se a criação secularizada de depois do fim. Essa transversalidade entre sensibilidade e conhecimento, invisibilidade e experiência, assume-se na figura do narrador onisciente, porta-voz de cada um dos personagens e responsável por vermos os personagens para além deles mesmos, por visadas que são ao mesmo tempo particulares, linguísticas, sociais, antropológicas e históricas. Jamais identificado, ele, no entanto, expressa sua paixão por Judite, falando de si do ponto de vista de sua admiração, que não deixa de ser a experiência da relação como visada. O parágrafo a seguir é exemplar do modo como o ponto de vista do narrador se torna suspeito ao mesmo tempo em que escancara a parcialidade da narração, a princípio, heterodiegética, mas tornada homodiegética:

Porque o narrador, que só vê o que lhe dá gana, quer declarar agora que ama Judite. Não pela beleza que todos podem ver, mas pela insuficiência que a limitaria, por exemplo, no exercício da advocacia criminal: fraca percepção do abismo. O narrador ama, em suma, o ponto cego de Judite. E, imortal como um orixá, sopra de leve a água onde ela flutua, jura ser o seu bordão, o seu cordão, o seu colar de santo, o seu cão celeste (COELHO, 2019b, p. 198)

Há uma implicação cada vez mais sensível e produtiva desse narrador anônimo na obra, condutor de um tom e de uma perspectiva, na maior parte das vezes, irônica. Por ser esta espécie de xamã, ou orixá, é como se ele fosse capaz de ver Judite pelo modo como ela se vê. A sátira se torna uma maneira insidiosa de combate, não exatamente distante como a ironia machadiana, e sim particularmente imediata, desemoldurada, contínua ao dito, relativa ao objeto de afecção, na medida em que localiza, a princípio, discretamente, sua subjetividade, mas que logo ganha uma outra proporção se percebendo presente nas estratégias de enquadramento. Em se tratando de uma

obra anunciada como apocalíptica, a voz mítica descortina a narrativa da criação mostrando o jogo que todo discurso cria entre autoria, expectativa e leitura: “o narrador não entende porque seria menos credível o homem surgir de uma cobra do que a mulher da costela do homem, mas no meio destes fiéis de Cristo não vai iniciar esse argumento (COELHO, 2019b, p. 206). Aquele que narra se furta ao dever de revelar-se, uma vez que é esta inexatidão que sustenta a crença. Ele está e não está ali; não está ainda mais porque a própria realidade desses personagens encarnados no limiar do fim torna obsoleta a mediação. Portanto, a obra (ou a metaobra) instiga pelo que escreve, mas também pelo que deixa de escrever – o que é natural de todo corpo que toma a posição de seu estilo, não reduzindo-se a ele, e deixando o que está fora da ordem provocar sua dicção.

Mas essa inexatidão enunciativa não corresponde a uma indiferença. O ponto de vista é a diferença necessária às obras que, como *Deus-dará*, atravessam oceanos a fim de se deixar atravessar pelo inencontrável de uma voz em devir. A narração se torna um motor de busca, mas também um afeto – uma autoexposição com base naquilo que lhe comove, e, portanto, move a narrativa através das centenas de histórias, estórias e imagens que porta, realiza e interpreta. Trata-se não só de uma cordialidade daquele que vive através da vida dos outros mas também uma paixão daquele pela vida alheia, capaz até de deixar de ser quem se é, sendo apenas através do que pode ver ou não pode ver no sensível. As parcialidades do olhar se encontram precisamente nesse apaixonar-se do narrador, revelando que, assim como no afeto, nos furtamos ao dever da resposta, por vermos não exatamente aquilo que se apresenta a nós, mas levando em conta nossas sensibilidades, o que será percebido. É uma experiência poderosa, essa que, desconfiando da dádiva e do destino, se entrega a essa errância em um país que não sabe bem o que é fim e o que é começo.

### Trôpegos trópicos

Quando Lévi-Strauss (assumida referência da *Verdade tropical* de Caetano)<sup>5</sup>, em sua autobiografia etnográfica, descreve o convite de Célestin Bouglé, então diretor da Escola Normal Superior, para que se candidatasse como professor

<sup>5</sup>No ensaio escrito para a edição comemorativa dos 20 anos de publicação de *Verdade tropical*, Caetano, ao relembrar os comentários de Schwarz que teve por base a versão traduzida do inglês para o francês, declara: “Logo na língua de Sartre, Lévi-Strauss e Proust, as maiores influências estilistas que se derramaram pela composição do livro, sua forma e seu sentido foram massacrados” (VELOSO, 2017, p. 17-18). Para retomar uma discussão da traduzibilidade em relação à querela sobre o engajamento político de Caetano, poderíamos afirmar que o traduzível da língua portuguesa, nessa edição publicada na França, de algum modo solapa o intraduzível do “nível da vida intelectual brasileira” (VELOSO, 2017, p. 17), muito mais amplo e potente para arriscar afinidades e sugerir semelhanças insuspeitas na literalidade.

de Sociologia da Universidade de São Paulo, rememora as imagens pouco precisas que a ideia de Brasil e de América do Sul suscitaram naquele que ainda não tinha posto os pés nos trópicos: “Os países exóticos surgiam-me como o oposto dos nossos, a designação de antípodas tomava no meu pensamento um sentido mais *rico* e mais ingênuo do que o seu *conteúdo literal*” (LÉVI-STRAUSS, 2018, p. 41, grifo nosso). De outro modo – mas também no mesmo modo só que diferente –, o etnólogo recusa a possibilidade de aqui encontrar uma espécie animal ou vegetal com a mesma aparência daquela do outro lado do globo, ao que completa: “Cada animal, cada árvore, cada tufo de erva, deviam ser radicalmente diferentes, manifestar à primeira vista a sua *natureza tropical*” (LÉVI-STRAUSS, 2018, p. 41, grifo nosso).

Conduzido pelo estudo etnográfico a um tom ensaístico, entrelaçando erudição e memória, impressão e pesquisa, literatura e ciência, a natureza tropical desses trópicos melancólicos acaba resultando em um tom de denúncia da equivalência de opostos ou da contiguidade de dessemelhantes. Isso já se coloca desde a aprendizagem do nome deste país, “Brasil”, uma homofonia para o francês de “brasido”, o que faz com que o etnólogo pense sobre esse lugar “primeiro como um perfume queimado” (LÉVI-STRAUSS, 2018, p. 52), odor só sentido quando extinta a matéria. Ou nas palavras de Caetano: “O Brasil é um nome sem país” (VELOSO, 2017, p. 48).

Mais uma face do tropismo é revelada em sua desfiguração de sentidos próprios na análise de uma mesma imagem. Claro está que, em primeiro plano, essa associação entre quase idênticos ou similares aponta para o método estruturalista que ganha terreno à altura na antropologia, por oferecer um mecanismo de comparação, que serve de base à identificação pela diferença. Como quando escreve: “pergunto a mim próprio se a etnografia não me terá atraído sem que eu me apercebesse disso, em virtude de uma *afinidade da estrutura* entre as civilizações que estuda e a do meu próprio pensamento” (LÉVI-STRAUSS, 2018, p. 47, grifo nosso). No que Gilles Deleuze e Félix Guattari se pautarão posteriormente para afirmar a razoabilidade do mundo pelo viés estruturalista, ou o que fornecerá meios para Caetano desconfiar da semelhança entre o “design do avião Caravelle, a arquitetura de Niemeyer e as harmonias da bossa nova” (VELOSO, 2017, p. 19), misto

de estratégia de assimilação por comparação e de disposição crítica para atravessar os vícios do juízo e imaginação.

Mas há, no ímpeto comparativo tanto do antropólogo quanto do compositor, diferentemente da perspectiva estruturalista muito ancorada nas questões de afinidade e troca, a identificação tropical de uma certa inclinação para a veleidade, responsável por confundir não apenas termos homofônicos, mas também, como nossa história nos mostra, violência e justiça, caça e caçador, ou como descreve Lévi-Strauss, “mistura de malícia e ingenuidade – a propósito de incidentes trágicos tratados como acontecimentos sem importância da vida cotidiana” (LÉVI-STRAUSS, 2018, p. 253). Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que se é: assim a ciência, na volta que dá ao mundo, acaba se reencontrando com o mito; e a literatura, estranhada em sua disposição para acolher o não literário, retorna àquele mistério de que fala Giorgio Agamben em *O fogo e o relato*. Os contrários que podem ser tanto efeito de uma simultaneidade quanto de impermanência revelam também seu devir contraditório. É o que observa a personagem Inês, que “vive fascinada pela forma como conflito no Rio de Janeiro dispersa feito óleo, uma espécie de frivolidade da violência” (COELHO, 2019b, p. 189). Isso seria tanto um drama quanto uma tragédia. Afinal, como comenta o autor-devidoleitor,

estamos em São Sebastião do Rio de Janeiro, única cidade que o narrador conhece num mesmo adjetivo, por exemplo, irado, se juntam deus e o diabo. Quando algo é foda, é sinistro (péssimo), quando algo é foda, é sinistro (ótimo). E, claro, nada mais sinistro e mais foda do que esse brilho no coração (COELHO, 2019b, p. 193)

Aqui, vale o retorno à teoria da fita de Moebius, de Nuno Ramos, que acredita que vivemos em uma “*crise do mesmo e não da diferença*, por semelhança e não por tensão entre opostos inconciliáveis” (RAMOS, 2019, p. 11, grifo no original). A contiguidade pode ser entendida, então, como continuidade perversa, a mesmificar *entropicamente* toda diferença, impossibilitando o infamiliar, o desconhecido, assim como também o fora. Afinal, como explicar o fato sinistro de que o metafórico ou o metonímico, figuras do deslocamento, estejam sempre sendo usadas em prol de uma perversão da

literalidade? Se, por um lado, há uma força contra a nossa imobilidade, por outro, há também a resistência do que impede o significado mesmo. Por uma lógica similar ao termo *foda*, dependendo de quem fala a palavra *banzo*, ela poderá significar aldeia, do quimbundo, *mbanza*, mas, se o falante for um dos seis milhões de africanos escravizados, cujo direito ao olhar e ao dizer não lhe foram outorgados, significará a falta da aldeia, também sinônima historicamente da apatia, do envenenamento, do autoafogamento, do suicídio. A palavra parece ser a mesma, mas a realidade que elas veiculam depende do modo como ela é falada e sentida: aquele que a fala, no segundo caso, incorpora ao termo a sua própria experiência. Entre os dois sentidos, a crise não é a mesma, uma vez que o mesmo significa a perversão da diferença.

O futuro do passado está em questão como uma espécie de efeito da ausência de futuro. Sabemos, com Jorge Luis Borges, que cada escritor (latino-americano) cria seus precursores, porque não há ainda uma tradição ampla nem um sistema literário (nos moldes europeus, ao menos) inabaláveis ao que vem. A escrita modifica nossa concepção do passado assim como há de modificar também o futuro, porque haveria algo como uma potência do informe, operando nos restos e rastros de nossa cultura, e transformando nossa fragilidade e nossa impropriedade em devir alterante. Tradição e novidade se encontram sincronicamente. O narrador de *Deus-dará* sinaliza essa fórmula, sem precisar acertar o tom mágico do realismo: “O futuro também muda o passado” (COELHO, 2019b, p. 310), e continua:

Tal como o perspectivismo ameríndio, essa bomba que Eduardo Viveiros de Castro lançou no meio da antropologia: onça será homem quando olha homem, e homem será caça quando é olhado por ela, porque humano é sempre quem olha. Em suma, e revolvendo até Shakespeare, um homem não é um homem não é um homem. Depende se alguma onça (jaguar, gavião, jacaré, sucuri) estiver olhando. (2019b, p. 310)

Sabemos que, tanto o fato de o homem ser sempre quem olha quanto a exigência do ser olhado para a caça, quando transpostos para o domínio da arte não deixam de ser a manifestação de um desejo ou uma provocação.<sup>6</sup> Ser sempre humano não é ser sempre humanista, mas perceber que, como

<sup>6</sup> Ailton Krenak, na transcrição da palestra *Ideias para adiar o fim do mundo*, trata da teoria perspectivista como uma *provocação*: “Nosso amigo Eduardo Viveiros de Castro gosta de provocar as pessoas com o perspectivismo amazônico, chamando a atenção exatamente para isto: os humanos não são os únicos seres interessantes e que têm uma perspectiva sobre a existência. Muitos outros também têm.” (KRENAK, 2019, p. 31-32). Esta provocação teria como um de seus objetivos mostrar, com base no exemplo ameríndio, a capacidade de atração de uns aos outros pela diferença; a sensibilização para o fato de um rio, por exemplo, poder ser “uma pessoa, não um recurso” (KRENAK, 2019, p. 40); e a esgotabilidade do que está no mundo.

nos mostra Georges Didi-Huberman (2010), mesmo os blocos minimalistas possuem um olhar para nós, que nos convoca à decisão, ao ato, à mudança de posição. Antropologicamente, do ponto de vista dos não índios, a ferocidade do olhar animal não humano convoca a ausência de uma cultura do cuidado e do respeito, enquanto para os ameríndios, trata-se de uma reciprocidade ainda que perigosa, posto que toda reversibilidade é da ordem do que está fora da ordem. É, em parte, o mesmo processo que Lévi-Strauss sinaliza na caracterização dos selvagens a partir de uma confusão de sua fome, literal e simbólica, como “voracidade” e “rudeza” (LÉVI-STRAUSS, 2018, p. 306). No imaginário ameríndio, é essa simultaneidade do olhar e ser olhado que sustenta as posições, bem como as transformações, posto que dá continuidade ao descontínuo, atualizando os significados.

O limiar que separa animais não humanos e animais humanos, literatura e ciência, mito e relato, é também uma abertura para outros olhares e atrações. Podemos ler esse encontro imprevisível, do ponto em que diferenças se tornam simultâneas, como um efeito de parábola, como, quando, no romance transatlântico, Lucas, o personagem emudecido pelo irreparável da perda da mãe, se reencontra com a sua voz através da ayahuasca e grita de dor, no exato momento em que, distante dele, Noé descobre que está grávida. A saída é mágica, mas é uma mágica ao estilo brasileiro de seus rituais religiosos: por um alargamento da expressividade linguística não verbal, em que a força não se identifica com a forma, furtando-se ao sentido, estando os personagens em igual distância daquele plano onde suas curvas se situam. Conversando sobre este fato, chega-se à hipótese de a simultaneidade ser uma espécie de inacabamento do próprio acontecimento, sua potência suspensiva, ligada a um eixo pelo gesto da interpretação:

- [...] Mas nunca vou esquecer aquele grito do Lucas. Ele gritou por mim, por este mundo e pelo outro.

- E não é incrível que isso tenha acontecido quando a Noé acabava de saber que estava grávida?

- Mas o Lucas não sabia disso.

- Talvez algo nele tenha sabido.

- Algo tipo, a ayahuasca?

- Tipo, tudo se ligou.
- Oh, please.
- O fim no princípio, o princípio no fim.
- Sério que acreditas nisso?
- Por que não? O apocalipse também é um gênesis, no mundo judaico-cristão inaugura a era do bem. E os índios de 1500 com que eu estava a sonhar eram apocalípticos. Acreditam que depois disso viria a Terra Sem Mal.
- Ainda acreditam?
- Não sei. Mas tenho andado a pensar.
- O quê?
- Que nunca fui a Bahia. (COELHO, 2019b, p. 339-40)

Lucas grita e, ao abandonar-se à morte (do sentido), reencontra o sentido da morte, que é também o sentido do anúncio da vida por vir. O apocalipse surge aí como possibilidade de articulação criativa a graças à desarticulação da linguagem em voz a-significante, estabelecendo-se como uma espécie de dispositivo por meio do qual se vislumbra sincronicamente passado, presente e futuro. O grito enlaça-se no mundo, revelando o vazio entre a língua e a fala, o animal humano e o animal não humano, bem como os acontecimentos fora da linguagem que têm lugar no tempo e na experiência. Por mais espontâneo que pareça, essa síncope de Lucas assim como a expressão que dá nome ao livro extraem o máximo do mínimo que lhe foi dado, concedendo ao enigma e ao insondável a força de uma movimentação e um modo de uma resistência a impedir que o que teve fim se torne passado. O apocalipse aqui revela seu sentido de choque produzido pelo encontro descentrado entre a exteriorização da dor de Lucas e a descoberta do parto de Noé – aquela(e) que salva a terra por acreditar na verdade da extinção e inclui na ameaça de um “mundo sem nós”, o próprio mundo da natureza.

E é, então, no último livro da trilogia, o das voltas na Bahia, que se elabora como resposta a Caetano sobre a não presença desse estado brasileiro na obra anterior, que o tropo se voltará precisamente para o seu sentido baiano. As voltas dadas por Alexandra de 1997 a maio de 2019 não se experimentam como continuidade positivada, tampouco em

cada uma dessas obras a montagem está em consonância com aquela intemporalidade da qual Schwarz acusa a Tropicália. O anacronismo da experiência urbana moderna, dos atravessamentos oceânicos, das conversões simbólicas dá a ver não um processo de superação ou de continuísmo serial, mas os contrastes e as irredutibilidades entre tantas perspectivas, de tantas paradas, entre tantas reformulações, favorecidas não exatamente por se tratar de um projeto, mas por se dar como conhecimento em ato, por uma aposta no caminho. A obra é resposta ao outro-outra, Caetano Veloso, esse descendente de negros e indígenas e que, segundo Cortazar, é também Maria Bethânia, um dos outros de si.

As voltas são respostas ao personagem Tristão, tornado uma espécie de autor-interlocutor da obra seguinte, uma vez que aí se diz: “Fazer o que esse personagem anuncia que fará, continuá-lo pelas minhas próprias pernas, sequela do livro fora do livro” (COELHO, 2019a, p. 32). A melancolia tristonha demanda a continuidade mesmo quando sabe que só tem para si restos, fragmentos, sombras e ecos. Na Bahia, o fato de que a “África fica dos dois lados” (COELHO, 2019a, p. 170), oferece-lhe, portanto, algo a mais para esse percurso performativo, mas cuja adição é apenas efeito de uma ilusão. O Novo Mundo se descobre no fim do mundo, sobretudo por esse ser um dos problemas em que a razão se encontra com o seu limite. O tempo é tanto extensivo quanto intensivo, e ambas as margens do Atlântico são cenário dos fluxos e refluxos do tráfico escravista, que fizeram do igual desterritorializado, um diferente absoluto.

É o que narra a pesquisadora Manuela Carneiro da Cunha (1985) sobre os negros escravizados que retornavam a suas regiões de origem, e, lá chegados, pensam-se brasileiros, falantes do português, católicos, mesmo tendo sido originalmente muçulmanos em sua maioria, mesmo no Brasil a religião dos orixás ter se mantido. Esses negros retornados se tornam estrangeiros em suas próprias terras. As fotos de Pierre Verger para o livro *Da senzala ao sobrado*, de Marianno Carneiro da Cunha, e, mais recentemente, as de Tatewaki Nio testemunham a herança barroca desses retornados, responsáveis pela construção de casas no Benin e na Nigéria no modelo colonial de cidades brasileiras. Esse complexo sistema cultural, responsável, por exemplo, pela mesquita muçulmana

de Porto Novo apresentar-se não com o minarete, mas com duas torres, compondo um frontispício triangular, demanda outros conceitos de identidade, como a que Manuela expõe ao final de sua obra:

Passamos assim da identidade enquanto uma constante, algo imutável que “caracterizaria” um grupo, presa à ideia de uma história realmente presente em uma cultura anteposta, a uma concepção mais adequada que poderíamos chamar de “algébrica” da identidade, adotando assim uma imagem de Simmel que comparar a identidade a uma variável numa equação [...]: “Embora se trate sempre da mesma variável, seu valor muda em função dos valores dos outros fatores” (DA CUNHA, 1985, p. 208).

Jorge Mautner nunca deixou de colocar em perspectiva as posições: Brasil é Oriente. Para Caetano, nossa realidade é “extraocidental”, “fica à margem da margem” (VELOSO, 2017, p. 27). Pelo fato de nossa identidade estar intimamente ligada a essa virtualidade do ponto de vista, o narrador de *Deus-dará* aparece como rastro de uma ininterrupta esquiva de apropriação, projetando-se sempre em outro lugar, outra voz, outra imagem, diferindo do já apresentado. O imaginário do fim do mundo apenas ressalta essa “vertiginosa sensação de incompatibilidade – senão de impossibilidade – entre o humano e o mundo” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 14), que se agrava com o Antropoceno. As marcas desse antagonismo impedem, nas obras de Alexandra, a diluição do político e do estético na institucionalização ou no poder historicizante. A forma informe dessas obras confirma a interrupção de uma concepção de tempo epocal, bem como a problematização da mediação em territórios tropicais, a partir da veemência do real desses personagens, dos usos e operações dos poemas concretos, dos mapas antigos, listas, fotografias, pinturas, relatos históricos e presentes, apresentadas pelo enigmático narrador a deslocar o eixo da terra, dispersando fatos entre ficções, de modo a tensionar o limite entre a crença e o ritual, a sensibilidade e a anestesia.

A ambiguidade dos termos, o contraste de uma língua devindo várias, o *devoir-leitor* do autor, a indeterminação entre gênese e apocalipse decorrente do choque de duas realidades díspares, o deslocamento narrativo de um livro a outro, de uma

margem de dois lados atlânticos, a orquestração sincrônica-antropofágica, marcam essa potência significativa que não se esgota no ato da nomeação e que não deseja, por estar revisando a História, promover uma recombinação das estruturas formais de cada uma das narrativas. Esse entregar-se às águas para nelas ver o que ainda não foi escrito, o que está naufrago e à deriva, desterritorializa os discursos, transmutando o delírio em matéria crua, pensamento em imagem. Essa entrega só é possível pela reversibilidade daqueles que foram entregues à força, e esse gesto de reintegração por isso, deve ser levado às últimas consequências. A simultaneidade de um acontecimento como o do grito de Lucas e a descoberta de uma gravidez não confirmam a relação inequívoca entre os fatos, mas acusam principalmente o antirelacionismo de nosso tempo, ainda muito ancorado nas essências e transcendências – o que daria quase no mesmo.

Quem, como um xamã ou um orixá, experimentou o lado de lá do significado, jamais fará uso de um signo sem entender que, de modo distinto da lógica da analogia, um significativo na língua portuguesa é conduzido, estética e politicamente, por sobrecarregamentos de sentido (e de gente)<sup>7</sup> por causa da insuficiência do mundo, isolando-se de juízos como certo e errado e inviabilizando a síntese. O mito de que Deus dará, por exemplo, expressão da duplicidade da crença e do abandono, visibiliza a própria lógica mítica da produção de sentido considerando-se as instâncias da natureza e da cultura, que, por uma torção, misturam o dado com o prometido, a transcendência com a imanência, o universal com o particular. No entanto, como Viveiros de Castro nos mostra a partir de Lévi-Strauss, haveria uma mitologia ameríndia da ambiguidade, referente aos processos regressivos e às marchas contraditórias do sentido em direção à matéria, em que as linhas paralelas dos trópicos não operam por analogia, mas por equívoco, fazendo da indeterminação e da dupla torção barroca a condição do pensamento tropical e ameríndio, simultaneamente espontâneo e engenhoso.

Esquivo do juízo final, esse apocalipse costumeiro, profano e fractal, através das subjetividades transatlânticas, devolve ao nosso olhar sua mirada simultaneamente antropológica, estética e política, que performatiza o fim para evitar sua realização definitiva. Uma curiosidade tradutiva

<sup>7</sup>Danowski e Viveiros de Castro são precisos quanto aos opostos inequívocos: “há, sobretudo, gente de menos com mundo demais e gente demais com mundos de menos – e é aqui que a coisa pega” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 129)

entre os personagens e o cenário tornado agente desponta com base, inclusive, no que não cessa de (não) se traduzir, uma vez que a tradução não é um ato posterior à matéria. É com base nesse terreno baixo, proteico e informe, inerente ao acaso e ao intervalo, indeterminante do fato e do valor, que podemos recuperar as forças épicas e sincrônicas de nosso barroquismo e realizar uma segunda abolição, dando *fim* ao destino teleológico e criando *meios* éticos para uma esfera de *decisão*, por maior que seja a resistência em negá-la ou por mais que pareça impossível inseri-las em magnitudes escalares. Esse acidente de percurso, essa falha na oposição entre criação e destruição não é nem auspiciosa, como certa recepção de *Deus-dará* inspiraria, nem símbolo de mau augúrio: mas a inscrição de uma ontologia em que forma e fundo se inseparam, realizando na palavra (esta dimensão ainda maior que a natureza, como nos ditará nossa herança barroca) a reescrita em devir da história tumultuada, não unificada e em permanente guerra que constitui nosso presente *decisivo* em termos de um porvir.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Trad. Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

CARMO, Joaquim Ribeiro. *Aleijadinho e a dança estática*. Belo Horizonte: Imprensa oficial, 1973.

COELHO, Alexandra Lucas. *Cinco voltas na Bahia e um beijo para Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019a.

\_\_\_\_\_. *Deus-dará: sete dias na vida de São Sebastião do Rio de Janeiro, ou o apocalipse segundo Lucas, Judite, Zaca, Tristão, Inês, Gabriel & Noé*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019b.

\_\_\_\_\_. *Vai, Brasil*. Coordenação de Carlos Vaz Marques. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2015a. (Coleção de Literatura de Viagens).

DA CUNHA, Manuela Carneiro. *Negros, estrangeiros*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaios sobre os medos e os fins. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés; prefácio Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Lisboa: Edições 70, 2018.

LOPES, Ivã Carlos; TATIT, Luiz. Ordem e desordem em “Fora da ordem”. *Teresa* – revista de Literatura Brasileira, São Paulo, v. 4, n. 5, p. 86-107, 2004.

PENNA, João Camillo. *O tropo tropicalista*. Rio de Janeiro: Circuito/Azougue, 2017.

RAMOS, Nuno. *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.

RENNÓ, Carlos (Org.); FRÓES, Marcelo (Colab.). *Gilberto Gil: todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTORO, Fernando. Português. In: CASSIN, Barbara (Coord.); SANTORO, Fernando e BUARQUE, Luísa (Orgs.). *Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 264-276.

SIMÕES, Guilherme Augusto. *Dicionário de expressões populares portuguesas*. Lisboa: Ed. Perspectivas & Realidades, 1984.

VELOSO, Caetano; FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Letra só; sobre as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Verdade tropical*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. *Metafísicas canibais*: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Xamanismo transversal: Lévi-Strauss e a cosmopolítica amazônica. In: DE QUEIROZ, Ruben Caixeta; NOBRE, Renarde Freira. *Lévi-Strauss: leituras brasileiras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 87-136.

## **Abstract**

### **The apocalypse reviewed by Deus-dará**

*Inverting the figures of the creation's myth of Brazilians by the Europeans, the Portuguese writer Alexandra Lucas Coelho focuses on the apocalypse as a tropo not only tropicalist, but also perspectivist, changing her position to see the differences and the shares of this unusual space that opens up between the opposites in the Portuguese language. This essay, in response to the provocation of Deus-dará, revisits the places of our formation, reviewing above all the transits that constituted us from the point of view of movement, language-games and the phenomenon of simultaneity, which make creation and destruction undecidable, order and disorder, fact and value. Baroqueism that invests the Portuguese language with an aesthetic tendency, sensitive in the form of Alexandra's work, in Caetano Veloso's songs and in Lévi-Strauss's essay, provokes a critical shift in the discussions of Lusophone and Lusotropicalist bases, reviving the reflective scenario and transatlantic politics with other sensitive, imaginary and symbolic paradigms.*

**Keywords:** Tropo, Tropic, Tropicalismo, Baroque, Alexandra Lucas Coelho.