

3

O Pacto Lúdico, o Barroco e a Poética Sincrônica da História

Então o barroco me interessou bastante por isso, pelo lado de atualidade de sua linguagem, uma arte inteiramente aberta, experimental, inventiva, uma arte que não possuía parâmetros que a disciplinassem rigorosamente, que balizassem o comportamento criativo do artista. Interessante que isso acontecesse numa época de grande repressão, como o nosso período colonial, sob o tacão da contra-reforma, da inquisição, que chegou a queimar um poeta brasileiro, de um governo absolutista que reprimia violentamente os anseios mínimos do povo e inaugurou entre nós o banimento de poetas e políticos. Mas acontecia paralelamente uma arte de liberdade como a do barroco. No nosso tempo, nós também sofremos, sob o patronato da sociedade capitalista e o jugo ideológico, o mesmo tipo de limitações, de repressões. Mas o artista consciente também busca trabalhar uma arte inventiva apesar disso, uma arte que abra interstícios de liberdade no muro compacto do espaço histórico. Hoje como ontem, é a astúcia do jogo criativo contra a intolerância castradora do jugo.¹

Neste trecho da entrevista concedida à revista literária Poesia Livre² em 1982, Affonso Ávila busca sintetizar aquele que, talvez, seja o traço mais marcante de sua obra poética, teórica e historiográfica: a proposta de reconstituição de uma linha de tradição inventiva na cultura brasileira contida na *astúcia lúdica* da linguagem barroca. Como se pode notar, o autor aproxima dois momentos históricos específicos por meio de um *corte sincrônico*, do qual faz emergir o elemento essencial comum de uma expressão estética capaz de comunicar a consciência dilemática circundante através do jogo das formas

¹ Affonso Ávila, “De vida, de poesia, de barroco” (1982), *O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luces*, 3ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2012, pp. 215-216.

² Revista editada e organizada pelo poeta e artista gráfico mineiro Guilherme Mansur a partir da década de 1970.

linguísticas. Ávila justifica o estudo sincrônico das raízes barrocas da sociedade brasileira com o momento de experimentação de novas formas de criação artística.

Uma crítica que se queira atualizada deve instrumentar-se hoje tanto no campo da literatura quanto no de outras artes, de uma perspectiva sincrônica, simultaneísta, capaz de abranger o fato artístico da atualidade como um degrau novo desdobrado de uma sequência de outros degraus, todos eles compondo o itinerário de ascensão e descensão do homem na sua ânsia de dar linguagem e expressão estética à sua consciência de si e do mundo.³

Na perspectiva de Ávila, foi através do jogo que o homem barroco encontrou modos criativos de subversão e saídas, ainda que ilusórias, para a situação absurda do mundo. Segundo ele “a linguagem barroca, quer a plástica ou a literária, na sua urgência comunicativa ou no estímulo puro à flexibilidade das estruturas, viria colocar-se sob o primado de três elementos fundamentais: o *lúdico*, a *ênfase visual* e o *persuasório*”.⁴ Nesse sentido, essa abordagem do barroco não se limitaria a representá-lo apenas como um estilo artístico, mas “uma sistematização de gosto que se reflete em todo um *estilo de vida*, um estilo portanto global de cultura e de época para cuja síntese o lúdico”, afirma o autor, “poderá, sem o risco da especiosidade, ser tomado como categoria crítica”.⁵

É em torno do conceito de *pacto lúdico* que Affonso Ávila desenvolve uma linha interpretativa acerca do barroco, tal como desenvolverá sua própria expressão poética. Neste capítulo, tomamos como ponto de partida o primeiro volume de seus estudos estéticos, *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, sobretudo o ensaio “O impulso para o jogo e pacto lúdico”. Neste texto, Ávila estabelece os fundamentos de sua abordagem a partir de um diálogo aproximativo entre a teoria dos três impulsos formadores da humanidade formulada por Schiller nas “Cartas XI a XV” da *Educação Estética do Homem* e a perspectiva de Johan Huizinga em *Homo Ludens* sobre o fenômeno do jogo como fator cultural da vida.

Na sequência, passamos à análise da poética da história de Affonso Ávila em *Código de Minas & poesia anterior*, livro em que o poeta pretende desvelar de

³ Affonso Ávila, “O barroco e uma linha de tradição criativa (1968)”, *O poeta e a consciência crítica*, Petrópolis, Vozes, 1969a, p. 16. O trecho aqui citado é seguido de nota de referência a três textos de Haroldo de Campos saídos no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro. Todos eles versando sobre a conceituação de uma crítica sincrônica. São eles: “Poética Sincrônica” (de 19 de fevereiro de 1967); “O Samurai e o Kakemono” (9 de abril de 1967); e “Romantismo e poética sincrônica” (23 de abril de 1967). Republicados em: *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1970.

⁴ Affonso Ávila, “Para uma síntese interpretativa do barroco” (1968), *op. cit.*, 2012, p. 60.

⁵ *Idem*.

forma satírica os substratos da ideologia retrógrada de seu tempo. Sua poesia se volta para um modo de criação artística calcado numa profícua reflexão sobre a história e a política. Quanto à história chamamos de poesia documental em *Código de Minas* a trama da historicidade que emerge das representações poéticas feitas por Ávila. Nos seus versos, os fragmentos residuários da sociedade mineira, barroca e contemporânea, encontram-se como imagens justapostas de mundos em crise abertos à rememoração libertadora. Nesse esquema, o passado possui uma dimensão política de inacabamento sendo reatualizado através de procedimentos estéticos de articulação entre a dimensão literária e histórica.⁶ Assim, visamos construir procedimentos de leitura e interpretação da sua poesia que permitam compreender os fundamentos desse seu projeto crítico/literário. Para tanto, encontramos no método de compreensão das imagens dialéticas de Walter Benjamin elementos teóricos de suporte na interpretação de certos efeitos do fazer poético de Affonso Ávila, especialmente seu modo de pensar a história por imagens.

3.1. O impulso lúdico como afirmação da “plenitude vivencial”

Para Affonso Ávila, o conceito de *impulso lúdico* do poeta e filósofo alemão Friedrich Schiller trouxe à teoria da arte um aporte que elide quaisquer conotações de gratuidade especulativa na interpretação da coisa estética. Nesse sentido, argumenta que a abordagem schilleriana “não implicaria numa concessão à doutrina hedonista”. A seu ver, a aproximação conceitual entre as noções de *arte* e *jogo* no processo de criação e captação do estético (ou do objeto artístico) promovida pelo “*impulso lúdico* presente no ato criador, longe de conduzir a uma *limitação*, a uma atitude alienadora do ser” promoveria “ao contrário a *expansão* de suas potencialidades, favorecendo, por conseguinte a expressão dessas reservas criativas através de formas ampliadas e enriquecidas de sentido”.⁷

⁶ Seguimos aqui a leitura de Francisco Pinheiro Machado acerca do conceito de inacabamento do passado em Walter Benjamin: “O significado do ocorrido sempre se forma no novo, de acordo com a sua atualidade. Essa possibilidade da reinterpretação ou de um acesso sempre novo ao passado define a história como um processo aberto, cujo sentido permanece inacabado. A unicidade e a incompletude da história fazem que o método do conhecimento sobre o passado também deva se orientar toda vez pela constelação temporal nova [...]” Francisco Pinheiro Machado, *Imagem e consciência da história: pensamento figurativo em Walter Benjamin*, São Paulo, Edições Loyola, 2013, p. 157.

⁷ Affonso Ávila, “Impulso para o jogo e pacto lúdico” (1969), in: *op. cit.*, 2012, p. 62.

A recuperação de Schiller, neste ponto, tem uma motivação específica que se desdobra tanto no trabalho de crítica quanto no fazer poético do escritor mineiro. Em linhas gerais podemos dizer que o *impulso lúdico* schilleriano visa contribuir com uma ideia de autodeterminação do homem através da arte e assim resolver a questão kantiana da dualidade da condição humana enquanto ser de liberdade e natureza.⁸ Nesse sentido, afirma Schiller: “Da ação de dois impulsos antagônicos e da combinação de dois princípios opostos vimos nascer o belo, cujo Ideal mais elevado deve ser procurado, pois, na ligação e no equilíbrio mais perfeito de realidade e forma.”⁹ O belo, compreendido enquanto *impulso lúdico*.

Na visão de Affonso Ávila, o homem barroco soube, diante de uma realidade de supressão da liberdade, se desenvolver ludicamente a fim de, mesmo que de maneira ilusória, resolver os problemas de seu tempo pela arte. Essa aproximação com o conceito schilleriano será fundamental para seu projeto de construção de uma linha de tradição entre o barroco mineiro e a sua poética de vanguarda. Nossa hipótese é que o entendimento do *impulso lúdico*, como fundamento da criação e da renovação da linguagem poética, lhe permitiu fazer uso de elementos da cultura e linguagem barroca através de um jogo de citações de personagens e elementos da cultura mineira enquanto forma de representação nacional e regional, capaz de produzir uma interpretação totalizadora que visava intervir na realidade circundante. Esse barroco redescoberto da vanguarda artística dos anos 50 e 60 vinha se somar aos pressupostos de uma *consciência crítica* do poeta. No avançar da análise procuraremos apresentar de que forma o autor opera isto em sua poesia.

Essa noção de interpretação totalizadora da realidade (e da tradição) estabelece os vínculos entre arte, jogo e uma ética criadora do artista de modo a ligar os interesses do autor nos estudos sobre o barroco ao processo de inovação poética, típico das vanguardas:

Para Schiller o incitamento ao jogo está na vida real, mas a razão, ao formar o seu ideal de beleza, dá forma também ao ideal do

⁸ Immanuel Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, Trad. Valério Rohden e Antônio Marques, Rio de Janeiro, Forense Universitária, s/d. Ver também: Valério Rohden, “Aparências Estéticas não Enganam: Sobre a Relação entre Juízo de Gosto e Conhecimento em Kant”, in: Rodrigo Duarte (org.), *Belo, sublime e Kant*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

⁹ Friedrich Schiller, “Carta XVI”, *Educação estética do homem: numa série de cartas* (1795), Trad. Roberto Schwarz, Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 2002, p. 83. Sobre Schiller, ver também: Ricardo Barbosa, *Limites do Belo: estudos sobre a estética de Friedrich Schiller*. Belo Horizonte, Relicário, 2015.

impulso lúdico. Este deve ter sempre presente o *homem*, isto é, deve exercer-se não só como uma faculdade do espírito humano, porém igualmente em função da própria situação do homem no mundo. '*Pois para tudo sintetizarmos – assevera ele –, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra e somente é homem pleno quando joga*'. A proposição schilleriana, invocando para a avaliação ética de jogo e acrescentando à sua definição semântica um critério e uma dimensão de valor ontológico – o jogo é uma forma de plenitude existencial –, vem em abono da arte desse exímio jogador que foi o homem barroco e ao mesmo tempo nos encaminha para a assimilação mais franca da constante formulação lúdica que permeia a linguagem estética de nossos dias.¹⁰

Ao se referir ao jogo como próprio da “vida real” e a razão como formadora de um “ideal de beleza”, que corrobora, também, para um ideal de *impulso lúdico*, Ávila toca nos argumentos basilares da teoria schilleriana dos três impulsos formadores da humanidade. Como salienta Pedro Sússekkind, em *A educação estética do homem*, Schiller está preocupado em responder a questão da filosofia kantiana da duplicidade da condição humana e as consequências da cisão entre o natural (como “um dos fenômenos do mundo sensível”, submetido à causalidade da natureza) e o âmbito racional (como “objeto meramente inteligível”, no qual o homem é capaz de agir segundo as leis que estabelece para si mesmo).¹¹ Nas *Cartas* XI a XV, Schiller propõe uma tentativa de superação dessa dicotomia encontrando no *impulso lúdico* o elemento unificador que caracterizaria a humanidade.

O fundamento de sua teoria se encontra na oposição entre a “pessoa”, o elemento de permanência no homem, e o “estado”, o elemento que se modificaria na duração. Nas palavras do filósofo: “por mais que a pessoa perdure, alterna-se o estado, e em toda alternância de estado, a pessoa permanece”.¹² Como destaca Sússekkind, o que diferencia essas duas instâncias de definição do ser humano estaria ligado à ideia de liberdade, pois a “pessoa”, entendida como uma instância que permanece em meio a toda transformação, não pode ser causada por elementos exteriores, ela deve ser seu próprio fundamento. A essa ideia de um ser absoluto fundado em si, ou seja, à ideia de liberdade, opõe-se o “estado”, que tem de ser causado, deve ter um fundamento. O tempo, dessa maneira, é entendido,

¹⁰ Affonso Ávila, “Impulso para o jogo e pacto lúdico” (1969), in: *op. cit.* 2012, p. 62. Ver ficha de leitura de Affonso Ávila sobre *Educação estética do homem* nos anexos, figura 16.

¹¹ Pedro Sússekkind, “O impulso lúdico: sobre a questão antropológica em Schiller”, *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 10, abr. 2011, p. 12

¹² Friedrich Schiller, “Carta XI”, *op. cit.*, 2002, p. 59.

como cláusula do ser ou vir a ser, de todo “estado” e de toda existência determinada.¹³

O ser humano não se define, então, apenas pela personalidade, por ser uma capacidade vazia enquanto não intui e não sente, tal como não se define somente enquanto sensibilidade, por se apresentar como mero conteúdo informe do tempo enquanto apenas sente e deseja. O resultado dessa oposição implicaria na definição de “duas leis fundamentais da natureza sensível-racional”: por um lado, uma tendência que exigiria “*realidade* absoluta”, devendo “tornar mundo o que é mera forma”; e por outro, uma tendência que exigiria “*formalidade* absoluta”, devendo “aniquilar em si mesma tudo o que é apenas mundo e introduzir coerência em todas as suas modificações”.¹⁴

Com isso, Schiller afirma que haveria duas forças que impulsionam o ser humano ou para a concretização do “estado” ou para a afirmação da “pessoa”. Segundo o filósofo, o primeiro destes impulsos se caracteriza como a parte da existência física do homem, de sua natureza sensível, que tende a submetê-lo às limitações do tempo e torná-lo matéria. É chamado de *impulso sensível*. Em seu âmbito, “enquanto o homem experimenta o presente, toda a infinita possibilidade de suas determinações fica limitada a essa única espécie de existência”.¹⁵ Sendo assim, “o homem neste estado nada mais é que uma unidade quantitativa, um momento de tempo preenchido – ou melhor, *ele* não é, pois sua personalidade é suprimida, enquanto ele é dominado pela sensibilidade e arrastado pelo tempo”.¹⁶ Já o *impulso formal* corresponderia à parte da “existência absoluta do homem ou de sua natureza racional”, que está disposta a “pô-lo em liberdade, levar harmonia à multiplicidade dos fenômenos e afirmar sua pessoa em detrimento de toda alternância de estado”.¹⁷ Portanto, ao contrário do primeiro, o impulso formal não estaria submetido ao tempo; ao reclamar “a afirmação da personalidade” jamais poderia “exigir algo diferente daquilo que tem de exigir por toda a eternidade; decide, portanto para sempre como decide para agora, e ordena agora o mesmo que ordena para sempre”.¹⁸

¹³ Pedro Sússekind, *op. cit.*, 2011, p. 16.

¹⁴ Friedrich Schiller, “Carta XI”, *op. cit.*, 2002, p. 61.

¹⁵ Friedrich Schiller, “Carta XII”, *op. cit.*, 2002, p. 63.

¹⁶ Friedrich Schiller, “Carta XII”, *op. cit.*, 2002, p. 64.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

Como observa Süsskind, para Schiller “o *sentimento*, ligado ao primeiro impulso, só pode dizer que algo é verdade para determinado sujeito em determinado momento, já o *pensamento* decide eternamente a validade de sua afirmação”.¹⁹ Nas palavras de Schiller: “Enquanto o primeiro impulso constitui apenas casos, o segundo fornece leis – leis para todos os juízos no que se refere a conhecimentos, para todas as vontades no que se refere a ações”.²⁰ Assim, segundo o filósofo alemão a ampliação do ser ocorrerá onde o impulso formal dominar o objeto puro fazendo desaparecer as limitações impostas por sua condição sensível: “o homem se eleva, de unidade quantitativa a que se vira limitado pelo sentido carente, a uma *unidade de Ideias*, que compreende sob si todo o reino dos fenômenos”.²¹

Embora as tendências contraditórias desses dois impulsos, um a exigir modificação (*sensível*) e o outro a exigir imutabilidade (*formal*), tratem de objetos distintos e esferas separadas, Schiller considera a necessidade de um terceiro impulso que pudesse intermediá-los. Entende que caberia à cultura a tarefa de vigiar e assegurar os limites desses impulsos, evitando assim a projeção de cada um deles sobre a esfera de atuação do outro:

Sua incumbência, portanto, é dupla: em primeiro lugar, resguardar a sensibilidade das intervenções da liberdade; em segundo lugar, defender a personalidade contra o poder da sensibilidade. A primeira ela realiza pelo cultivo da faculdade sensível; a outra, pelo cultivo da faculdade racional.²²

Como salienta Süsskind, a convergência dessas duas realizações (ou seja, da tarefa relacionada à definição dos limites de cada impulso) é pensada como um ideal de unidade. A plenitude vivencial, com o máximo de independência e liberdade, ocorreria quando o homem abarcasse o mundo sem se perder nele, sendo capaz de submeter à razão a infinita multiplicidade dos fenômenos. Nesse sentido, já se sabe, observa Luiz Costa Lima, que o alvo de Schiller “era não o regresso à condição natural da humanidade, mas a edificação de um *topos*, mesmo que este nunca de todo renunciasse à sua disposição de *u-topos*, em que a natureza se conciliasse com o exercício da liberdade”. Conclui Lima, “tal caminho

¹⁹ Pedro Süsskind, *op. cit.*, 2011, p. 17.

²⁰ Friedrich Schiller, “Carta XII”, *op. cit.*, 2002, p. 65.

²¹ *Idem.*

²² Friedrich Schiller, “Carta XIII”, *op. cit.*, 2002, p. 68.

obrigatoriamente envolve a experiência da arte.”²³ Com isso, Schiller considera a necessidade de um terceiro impulso, que atua nessa convergência, ou ação recíproca entre o impulso material (sensível) e o formal, situação pensada como um ideal ao qual a cultura humana tende. E a cultura possuiria uma tarefa infinita, segundo Schiller, de fazer com que o homem supere o abismo entre os “dois mundos” como havia concebido a filosofia kantiana.²⁴

Se o homem é apenas forma, não *tem* nenhuma forma, e com o estado suprime-se também a pessoa. Numa palavra: a realidade somente pode ser-lhe exterior à medida que ele é autônomo, e somente nesta medida ele é receptivo; somente à medida que é receptivo a realidade está nele e ele é uma força pensante.²⁵

O conceito de ação recíproca entre os dois impulsos conduz o homem, pela razão, a uma intuição plena de sua humanidade. O terceiro impulso, o *impulso lúdico*, portanto, harmonizaria as sensações com as ideias da razão, compatibilizando estas, com o interesse dos sentidos:

O impulso sensível exclui de seu sujeito toda espontaneidade e liberdade; o impulso formal exclui do seu [sujeito] toda dependência e passividade. A exclusão da liberdade é necessidade física, a da passividade é necessidade moral. Os dois impulsos impõem necessidade à mente: aquele por leis da natureza, este por leis da razão. O impulso lúdico, entretanto, em que os dois atuam juntos, imporá necessidade ao espírito física e moralmente a um só tempo; pela supressão de toda contingência ele suprimirá, portanto, toda necessidade, libertando o homem tanto moral quanto fisicamente.

[...]

O impulso lúdico, portanto, no qual ambas [índoles] atuam juntas [a formal e a material], tornará contingentes tanto nossa índole formal quanto a material, tanto nossa perfeição quanto nossa felicidade; justamente porque torna *ambas* contingentes, e porque a contingência também desaparece com a necessidade, ele suprime a contingência nas duas, levando forma à matéria, e realidade à forma. Na mesma medida em que toma às sensações e aos afetos a influência dinâmica, ele os harmoniza com as ideias da razão, e na medida em que despe as leis da razão de seu constrangimento moral, ele as compatibiliza com o interesse dos sentidos.²⁶

Chegado a esse estágio do argumento, agora, Schiller pode definir qual é o objeto do impulso lúdico. Considerando que o impulso sensível, expresso num conceito geral de *vida*, abarcaria “o ser material e toda a presença imediata dos

²³ Luiz Costa Lima, *Limites da voz*: Montaigne, Schlegel, Rio de Janeiro, Rocco, 1993, p. 158.

²⁴ Pedro Sússekind, *op. cit.*, 2011, p. 18.

²⁵ Friedrich Schiller, “Carta XIII”, *op. cit.*, 2002, p. 70-71.

²⁶ Friedrich Schiller, “Carta XIV”, *op. cit.*, 2002, p. 74-75.

sentidos” e que o impulso formal, expresso, também, num conceito geral, compreenderia “todas as disposições formais dos objetos e todas as suas relações com as faculdades de pensamento”, caberia ao impulso lúdico um objeto definido como “*forma viva*”. Esse conceito, segundo o filósofo alemão, serviria para designar “todas as qualidades estéticas dos fenômenos, tudo o que em resumo entendemos no sentido mais amplo por *beleza*.” E acrescenta: “Mediante essa definição, se é que chega a ser uma, a beleza não é nem estendida a todo o âmbito do que é vivo nem se encerra nele”.²⁷ Seja um objeto inerte, como um bloco de mármore, ou mesmo o homem, a beleza passa por um processo no qual se torna forma viva: “um homem, conquanto viva e tenha forma, nem por isso é forma viva. Para isso seria necessário que sua forma fosse viva e sua vida, forma”.²⁸ A *forma viva* de que se fala é a superação da mera abstração ou a mera impressão. “Somente quando sua forma vive em nossa sensibilidade e sua vida se forma em nosso entendimento o homem é forma viva, e este será sempre o caso quando o julgamos belo”.²⁹ Assim, como ressalta Süsskind, fica estabelecida a relação da teoria dos impulsos (vinculada à reflexão sobre o homem, a natureza e a cultura) com a Estética.³⁰

Na Carta XV, Schiller conclui que o impulso lúdico seria definidor do caráter humano, pois o homem não seria exclusivamente matéria nem exclusivamente espírito. E a beleza, “enquanto consumação da sua humanidade”, seria o objeto comum a ambos os impulsos. Nesse sentido, chama *jogo* “tudo aquilo que, não sendo subjetiva nem subjetivamente contingente” se justifica na linguagem corrente, pois o jogo representaria a solução intermediária entre os dois impulsos constitutivos do humano:

Se o espírito encontra, ao intuir o belo, um feliz meio-termo entre a lei e a necessidade, é justamente porque se divide entre os dois, furtando-se à coerção de um e de outro. As reivindicações do impulso material como as do impulso formal são *sérias*, pois que, no conhecimento, um se refere à realidade das coisas e o outro à sua necessidade; pois que, na ação, o primeiro visa à manutenção da vida e o segundo à preservação da dignidade, visando os dois, portanto, à verdade e à perfeição.³¹

²⁷ Friedrich Schiller, “Carta XV”, *op. cit.*, 2002, p. 77.

²⁸ *Ibidem*, p. 77-78.

²⁹ Friedrich Schiller, “Carta XV”, *op. cit.*, 2002, p. 78.

³⁰ Pedro Süsskind, *op. cit.*, 2011, p. 19.

³¹ Friedrich Schiller, “Carta XV”, *op. cit.*, 2002, p. 79.

A plenitude vivencial atingida através do jogo, ou seja, que o homem “somente é homem pleno quando joga”, embora paradoxal a primeira vista ganha significado, segundo Schiller, quando se relaciona à “dupla seriedade do dever e do destino”. Com isso poderá suportar “o edifício inteiro da arte estética e da bem mais dificultosa arte de viver”.³² Ora, é esta mesma advertência sobre a seriedade do jogo que Affonso Ávila reivindica a fim de afastar uma visão negativa do jogo, como atividade de alienação e instrumento de fuga da vida real. Segundo o poeta mineiro:

É preciso, para tanto, que se avalie a incidência lúdica na obra de arte dentro de uma visada globalizadora, capaz de alcançá-la não só enquanto recurso da autonomia criativa do artista, mas ao mesmo tempo como alternativa da liberdade subjetiva diante do estrangulamento ético e da pressão histórica, estes sim fatores permanentes da alienação do homem. Pois sempre que ele se sinta acuado pelas forças da conjuntura ideológica e social, o artista estará fatalmente tentado a uma espécie de *rebelião através do jogo*.³³

Essa disposição para a *rebelião através do jogo* coloca o artista barroco e o das vanguardas de meados do século XX em uma posição *simultaneísta* como afirmara em “O barroco e uma linha de tradição criativa”. A busca pela plenitude vivencial, a autonomia e a ética criadora do jogo, tornava o poeta sujeito ativo na educação do ser (nesse sentido, em reforço dos propósitos de Ávila, *participante e com consciência crítica*). Mas não foi apenas com base em Schiller que Ávila elaborou seu conceito de *pacto lúdico*. A rigor, para ele, coube a Huizinga aprofundar a relação entre arte e jogo:

As incursões preliminares de Schiller, localizando na mecânica da invenção estética o elemento propulsor que denomina *impulso do jogo*, se vêm entreabrir uma clareira a mais no campo controverso da dilucidação do fato criador, não chegam todavia a esgotar a compreensão do *lúdico* na sua inteira relevância como dado da cultura humana. Caberia a Johan Huizinga, num ensaio hoje clássico de antropologia cultural, aprofundar a análise do fenômeno do jogo, indo surpreendê-lo já latente na alma arcaica do homem e desde ali projetando-se na estrutura quer das sociedades primitivas, quer de povos de superior estágio civilizatório. Por trás, assim, da realidade do ser no mundo, perseveraria sempre, na sua fatalidade metafísica e no seu reflexo em toda a práxis a imagem do *homo ludens*.³⁴

³² Friedrich Schiller, “Carta XV” (1795), *op. cit.*, 2002, p. 80.

³³ Affonso Ávila, “Impulso para o jogo e pacto lúdico” (1969), *op. cit.*, 2012, p. 66-67. Grifos do autor.

³⁴ *Ibidem*, p. 63-64.

Essa descoberta de Huizinga, portanto, se articulava perfeitamente aos fundamentos do *impulso lúdico* de Schiller. O *homo ludens*, nas palavras de Ávila,

se definirá pela capacidade de *jogar*, imanente tanto na ação de ordenar, segundo um desenho livre da consciência e da imaginação, a objetividade do universo concreto, quanto de articular com objetos novos a correalidade das formas da criação subjetiva. Muitas dessas formas passam a inserir-se num sistema de relações sancionadas pelas sociedades humanas, assumindo aqui feições e convencionando regras próprias, isso – acrescentamos – mediante o que poderíamos sugerir chamar um *pacto lúdico*, ou seja, a confluência natural e tácita, no ser social, dos impulsos individuais para o jogo.³⁵

O jogo, como nos revela Johan Huizinga, é uma luta *por* alguma coisa ou a representação *de* alguma coisa. Essas duas funções, podem se confundir a tal ponto que “o jogo passe a ‘representar’ uma luta, ou então, se torne uma luta para melhor representação de alguma coisa”. Representar quer dizer mostrar, revelar, ou exibir na presença de um público.³⁶ Semelhante a uma criança, que jogando se transporta para um mundo superior e prazeroso no ato de representar, entendemos que o artista ou o poeta assume essa disposição criadora e desafiadora de superar-se a si mesmo. Nesse sentido, “mais do que uma realidade falsa, sua representação é a realização de uma aparência: é ‘imaginação’, no sentido original do termo”.³⁷ Essa ideia é reforçada por Giambattista Vico, que segundo Huizinga, foi quem melhor captou, ou exprimiu mais claramente a natureza primordial da poesia e suas relações com o jogo.³⁸ Para Vico,

O mais sublime trabalho da poesia é às coisas insensatas dar sentido e paixão, e é propriedade das crianças tomar as coisas inanimadas entre as mãos e, brincando, falar-lhes como se fossem pessoas vivas.

Esse axioma filológico-filosófico comprova que os homens do mundo infantil, por natureza, foram sublimes poetas.³⁹

Sendo assim, cabe tentar assimilar o alcance dessa imaginação e das imagens, já que, por sua vez, o jogo é fundamentado no manejo de determinadas imagens transformadas pela realidade imaginada. Assim como algumas das

³⁵ Affonso Ávila, “Impulso para o jogo e pacto lúdico” (1969), *op. cit.*, 2012, p. 64. Ver ficha de leitura de AA sobre *Homo ludens* nos anexos, figura 17.

³⁶ Johan Huizinga, *Homo ludens: o Jogo como Elemento de Cultura* (1949), Trad. João Paulo Monteiro, São Paulo, Perspectiva, 2014, p. 16-17.

³⁷ *Ibidem*, p. 17.

³⁸ *Ibidem*, p. 133-134.

³⁹ Giambattista Vico, *Ciência nova*, tradução Vilma de Katinsky, 1ª ed., São Paulo, Hucitec, 2015, p. 103.

“atividades arquetípicas da sociedade humana”, a linguagem é “inteiramente marcada pelo jogo”, aponta Huizinga. É a partir da criação da linguagem e da fala que o espírito, mediante sua capacidade de nomear, adquira as condições para saltar entre a matéria e as coisas pensadas. Sendo assim, conclui: “por de trás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza”⁴⁰

Affonso Ávila está preocupado em afastar qualquer mal entendimento no sentido de atribuir ao conceito de *pacto lúdico* a noção de “jogo-entretenimento” ou “jogo-comprazimento”. Ávila pretende estabelecer as relações dialéticas entre o caráter individual e coletivo inerentes ao *pacto lúdico*.⁴¹ Por isso, faz confluir os *impulsos* individuais para o *lúdico* (Schiller) com o conceito de jogo enquanto *forma de vida e estrutura social* (Huizinga). Sendo assim, “a permutação, a interação, a mútua permeabilidade do *lúdico* no ser social vêm constituir também”, na visão de Ávila, “se não um dos suportes da veiculação de toda a linguagem do homem, pelo menos um conduto ponderável no processo comunicador de algumas formas que ela assume”.⁴² Portanto, alerta o poeta mineiro, que quando adversários daquela proposta vissem “o fantasma absenteísta” se encontraria tão somente “o projeto da pesquisa”, onde encontrassem “o estigma da alienação” preponderaria “a postura inventiva”. E conclui:

Assim, deve o interprete do fato estético permanecer atento, neste terreno, às ciladas de sua própria argumentação, se pretende levantar um quadro de categorias criticamente válido. É preciso para tanto, que se avalie a incidência lúdica na obra de arte dentro de uma visada globalizadora, capaz de alcança-la não só enquanto recurso da autonomia criativa do artista, mas ao mesmo tempo como alternativa da liberdade no estrangulamento ético e da pressão histórica, estes sim fatores permanentes da alienação do homem. Pois sempre que ele se sinta acuado pelas forças da conjuntura ideológica e social, o artista está fatalmente tentado a uma espécie de *rebelião através do jogo*. É, a propósito, elucidativa a lição de Huizinga sobre a recorrência periódica do ímpeto lúdico: ‘*Geralmente, o lúdico queda no transfundo dos fenômenos culturais. Entretanto, em todas as épocas, o ímpeto lúdico*

⁴⁰ Johan Huizinga, *op. cit.*, 2014, p. 7.

⁴¹ Corroborar com esse argumento a análise de Márcio Almeida sobre a atualidade de Vico na obra de Affonso Ávila em artigo para o Suplemento Literário do *Minas Gerais*, “Sua consciência crítica fê-lo observar com acuidade que o que se altera na atitude de perenidade do artista diante do mundo é a maneira de intuí-lo, de repensá-lo, de modifica-lo, maneira já dialeticamente sensível aos fatores de conjuntura, aos elementos transitórios de condicionamento social e existencial.” Márcio Almeida, *Atualidade de Vico e vigência de Affonso Ávila*, *Minas Gerais*, Suplemento Literário, 7 de maio de 1977, p. 2.

⁴² Affonso Ávila, “Impulso para o jogo e pacto lúdico” (1969), *op. cit.*, 2012, p. 64.

pode fazer-se valer de novo nas formas de uma cultura muito desenvolvida e arrebatá-la consigo o indivíduo e as massas na embriaguez de um jogo gigantesco'. O barroco evidenciou, como nenhum outro período, esse condicionamento e essa vertigem do lúdico.⁴³

3.2. O poeta é um jogador

Como temos enfatizado, Affonso Ávila maneja os elementos teóricos e estéticos da análise do barroco na criação poética. Temos procurado esboçar um modo de leitura de sua poesia, cujo centro pulsante parece residir na *visada sincrônica* que estabelece entre, de um lado, cenários de “estrangulamento ético” e de “pressão histórica” como fatores de “alienação do homem”; de outro, a capacidade crítica e libertadora da criação artística através do *pacto lúdico*. Nessa perspectiva, tal como o homem barroco, na sua interpretação o poeta de vanguarda ousava transgredir a situação absurda do mundo por meio da manipulação da linguagem e a criação artística.

Ávila trazia para sua análise do fenômeno barroco o esforço teórico de Haroldo de Campos para conceituar uma *poética sincrônica*. Campos entendia que essa poética nunca operava no vazio, mas inserida na história e assumida por um sujeito inscrito, ou melhor, *situado* (na acepção sartreana do termo) em um dado tempo histórico, o presente.⁴⁴ Nessa leitura, sincronia e diacronia se encontravam em relação dialética, pois o foco nos textos passados por meio de abordagens estéticas atualizadas, nunca eliminaria de todo a visão inerente da época em que a obra surgiu. O poeta concreto observa que

A verificação da existência de uma relação dialética, de integração e complementaridade, entre sincronia e diacronia, não deve porém servir para obscurecer ou aguar o alcance prático, metodológico, do corte sincrônico sobre o ‘corpus’ literário, sobretudo numa literatura como a nossa, onde quase tudo está ainda por fazer nesse campo. Como repara o linguista Stakiewickz, ‘o problema da sincronia na linguagem poética é diferente do que se põe na linguagem cotidiana. As tradições poéticas estão imersas no diacrônico. A sincronia surge somente em nossa atitude para com o diacrônico, em nossa aceitação ou recusa das tradições poéticas que nos foram transmitidas. Aí se coloca o problema do valor. Penso que a atitude que tomamos em relação a determinadas tradições leva à contínua inovação.’⁴⁵

⁴³ Affonso Ávila, “Impulso para o jogo e pacto lúdico” (1969), *op. cit.*, 2012, p. 67. Grifos do autor.

⁴⁴ Haroldo de Campos, “O Samurai e o Kakemono”, *A arte no horizonte do provável*, 5ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 216.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 217-218.

Assim, a atitude inovadora do crítico sincrônico envolvia um diálogo interessado com a tradição. Como sublinhado anteriormente, Affonso Ávila se volta para um modo de criação poética calcado numa profícua reflexão sobre a história e a política. Nos seus versos o poeta recolhe resíduos de inventários, discursos, processos, notícias de jornais, poemas, romances, crônicas e ensaios entrelaçando-os temporalmente em função de um “agora” crítico. Ele nos ajuda a decifrar os antigos signos impressos no *passado* através de novos enunciados, “mas não para inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”.⁴⁶ Ávila já nos anuncia seu método em *Trilemas da Mineiridade*, poema que abre o livro *Código de Minas*:

eu em texto de minas
 eu em templo de minas
 eu em tempo de minas

 eu em parnaso de outros
 eu em partido de outros
 eu em paródia de outros⁴⁷

Entre outros recursos poéticos, Ávila se utilizará do método de montagem literária como recurso para fazer despertar a consciência crítica da história. Nesse sentido, a compreensão do universo cultural, político, econômico e social de Minas Gerais será alcançada através da rememoração de componentes sutis, episódios únicos, imagens saturadas de tensões. Traduzindo os efeitos da poesia de Ávila numa leitura benjaminiana da história poderíamos dizer que o momento da experiência limite ou do instante da cognoscibilidade é o momento no qual irrompe a autêntica consciência histórica do poeta. Benjamin diz:

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte.⁴⁸

Nos versos de Affonso Ávila, *uma outra* verdade emerge a contrapelo da palavra fria do relato historiográfico,

⁴⁶ Walter Benjamin, “[N 1a, 8]”, *Passagens*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 502.

⁴⁷ Affonso Ávila, “Trilemas da Mineiridade”, *Código de Minas & poesia anterior*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969, p. 9

⁴⁸ Walter Benjamin, “[N 9, 7]”, *op. cit.*, 2007, p. 515.

TEORIA DOS COROAS

“Para o Estado tem dado Commissarios,
Ministros, Senadores, Presidentes,
Consules, Generaes por mar e por terra,
Deputados Geraes e Provinciaes, Titulares,
Barões, immensos Doctores, mil outros
agraciados pelo Monarcha, com comendas,
e hábitos e um sem numero de Empregados
no Estado, em Minas Geraes, e outras
partes do Solo Brasileiro.”

Historia do Caraça, Desde
1820 a 1865

(*Anônimo*, Revista do Arquivo
Público Mineiro, v. 6, 1901)

[...]

o credo é o dinheiro
o cristo é o dinheiro
o critério é o dinheiro
*(sua verdade é a cia.
sua verdade é a cifra
sua verdade é o cifrão)*

[...]

o hábito é a família
o hálito é a família
o álibi é a família
*(sua moral é a fachada
sua moral é a fê cega
sua moral é a fêria certa)*

o padrão é a mediocridade
o patrão é a mediocridade
o panteão é a mediocridade
*(sua cátedra é o trêfego
sua cátedra é o trívio
sua cátedra é o trivial)*

[...]

o mito é a inconfidência
a mística é a inconfidência
a mistificação é a inconfidência
*(sua ideologia é fôrma
sua ideologia é a força
sua ideologia é a fôrca.)*⁴⁹

⁴⁹ Affonso Ávila, “Teoria dos Coroas”, *op. cit.*, 1969, p. 25-29.

A atualidade do poeta estimula o despertar de imagens agônicas, contraditórias, de jogos de opostos que tornam o passado inacabado justamente pela necessidade de uma crítica transformadora da realidade nacional. Entendemos por inacabamento do passado a condição básica da história poder modificar o passado, enquanto rememoração – nesse caso, através da atividade reflexiva, imagética e criativa do poeta –, daquilo que a ciência “estabelece”.⁵⁰ Em outras palavras, a historicidade é uma afirmação do presente em relação ao passado e ao futuro.

Devemos lembrar que *Código de Minas* foi produzido entre 1963 e 1967, momento de estrangulamento das liberdades democráticas no país. O poeta de vanguarda, imbuído de *consciência crítica* buscava formas de interferência no mundo. A poética do sincrônico vinha a operar dentro da linha estabelecida por Eliot, citado por Haroldo de Campos: “Necessitamos de um olho capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente. Eis o olho criativo”.⁵¹ A unicidade dos objetos passados, ou no caso de Affonso Ávila, os resíduos recuperados em sua poesia, são imagens únicas, sobretudo pelo entrelaçamento temporal ao qual o “agora” crítico do poeta está ligado. Essas imagens, que irrompem no presente em forma de rememoração, ao se tornarem matéria da criação poética, são modificadas criticamente. Ou, como julgava Benedito Nunes, esses resíduos, não seriam bem resíduos, mas essências perduráveis que coube ao poeta desincorporar.

Dir-se-a que estamos não diante de um museu de antiguidades, de monumenta, mas de um repertório de imagens perduráveis, ideais, de uma coleção de renovadas estampas de imaginação impressas no intelecto. Se é certo, como diz Lezama Lima, que as imagens são o que subsiste de uma cultura quando ela falece, o que pode a ela reconduzir-nos, estas, que desfilam para o leitor [...] de Affonso Ávila, guardam o segredo do olhar imemorial, que [nos coloca] sob a sedução do barroco.⁵²

Nessas imagens do passado repousam as esperanças reflexivas e simbólicas de que carece o presente.⁵³ Nesse sentido, cabe a aproximação entre a poética da

⁵⁰ Walter Benjamin, “[N 8, 1]”, *op. cit.*, 2007, p. 513.

⁵¹ Haroldo de Campos, “O Samurai e o Kakemono”, *op. cit.*, 2010, p.214.

⁵² Benedito Nunes, Barroco: crônica da sedução, *O Estado de Minas Gerais, Suplemento Literário*, Belo Horizonte, fevereiro de 1998, p. 7.

⁵³ Patrícia Lavelle, “Les forces anticipatrices de l’œuvre littéraire: sur l’espoir dans le passé”, *Revue germanique internationale*, 17, 2013, p. 128. Ver também: Peter Szondi, “Esperança no Passado – Sobre Walter Benjamin”, *Artefilosofia*, UFOP/IFAC, n. 6, abril, 2009, p. 13-25.

história de Ávila e as considerações de Walter Benjamin sobre o sentido das imagens dialéticas. Para Benjamin,

na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o ‘ocorrido desde sempre’. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É nesse instante que o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos.⁵⁴

Tomemos o poema “Frases-feitas”, lançado originalmente como poema cartaz na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em 1963, e publicado em *O Código de Minas & Poesia anterior* (1969). Nota-se aqui uma espécie paradigmática do jogo lúdico proposto pelo poeta:

FRASES-FEITAS

...uma família de espíritos finos e medidos, cujo maior defeito estaria em certa propensão para rebuscar, ora a frase, ora o conceito.

ANTONIO CANDIDO
(*Literatura caligráfica*)

*façamos a revolução
antes que o povo a faça
antes que o povo à praça
antes que o povo a massa
antes que o povo a raça
antes que o povo: A FARSA*

*o senso grave da ordem
o censo grávido da ordem
o incenso e o gáudio da ordem
a infensa greve da ordem
a imensa grade DA ORDEM*

[...]

*libertas quae sera tamen
liberto é o ser que come
livre terra ao sertanejo
livro aberto será a trama
LIBERTO QUE SERÁ O HOMEM⁵⁵*

O poeta jogador revela no poema *Frases-feitas* a sua dinâmica intertextual, desfazendo uma série de lugares comuns em que a repetição por uma aproximação sonora provoca o efeito de choque, e a surpresa do inesperado. O poema é

⁵⁴ Walter Benjamin, “[N 4, 1]”, *op. cit.*, 2007, p. 506.

⁵⁵ Affonso Ávila, “Frases feitas”, *op. cit.*, 1969, p.15-19.

apresentado pela epígrafe do prefácio de Antonio Candido ao romance de Godofredo Rangel, *Falange Gloriosa*. Seleccionamos aqui três estrofes em que o poeta cita, na primeira, frase atribuída ao governador de Minas Gerais Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, eleito em 1926, proferida no contexto da deflagração da Revolução de 1930 (“façamos a revolução antes que o povo a faça”);⁵⁶ na segunda, uma frase possivelmente retirada do “Manifesto-programa do candidato do Partido Republicano Mineiro à Presidência do Estado”, João Pinheiro em 1906 (“o senso grave da ordem”);⁵⁷ na última estrofe do poema, o lema da bandeira de Minas Gerais, em recuperação da memória da Conjuração Mineira de 1789. E entre as duas primeiras estrofes, entre Antônio Carlos e João Pinheiro, lê-se, ironicamente, em caixa alta: A FARSA DA ORDEM. Para culminar na expectativa de redenção do último verso: LIBERTO QUE SERÁ O HOMEM.

O que lemos nesse trecho é bem representativo do que se encontra em *Código de Minas*. No livro, o poeta faz um mapeamento da cultura da mineiridade a partir de fragmentos e ruínas correlatos à História do Brasil num movimento sincrônico no qual reinterpreta mitos do nosso baú de ossos.⁵⁸ Podemos entender a dinâmica da poética sincrônica de Ávila, também, como um jogo de imagens dialéticas, em que a temporalidade é entendida como um instante que fulgura no momento de perigo. Nesse sentido, convém recuperarmos as observações de Olgária Matos sobre as imagens dialéticas benjaminianas:

O movimento emerge de dois momentos da duração absolutamente separados, em que o mesmo momento é vivido, que o mesmo sentimento é experimentado. Isto significa haver dois momentos quase idênticos que se justapõem. O passado e o futuro, graças às reminiscências, possuem uma identidade de essência sem nunca haver continuidade linear em seu movimento vivido, houvesse a possibilidade não de *uma*, mas de *duas* vidas momentâneas: uma vida agora e uma vida mais tarde.⁵⁹

⁵⁶ Boris Fausto, *A Revolução de 1930: historiografia e história*, São Paulo, Cia das Letras, 1997; Raymundo Faoro, *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*, 3ª ed. revista, São Paulo, Globo, 2001.

⁵⁷ “Nas contendas dos partidos, na própria violência das paixões, distingue-se sempre, dominando-as em linha alta, o senso grave da ordem, que é o sinal mesmo do gênio mineiro” Francisco de Assis Barbosa (org.) *Ideias políticas de João Pinheiro*, Brasília, Senado Federal, Fundação Casa de Rui Barbosa, MEC, 1980, p. 177-197.

⁵⁸ Ronald Polito, “Códice de Pedrarias”, in: Melânia Silda de Aguiar (org.), *Fortuna crítica d Affonso Ávila*, Belo Horizonte, SEC; APM, 2006, p. 79.

⁵⁹ Olgária Matos, “Walter Benjamin e o Zodíaco da Vida”, in: Ivo da Silva Júnior (org.), *Filosofia e Cultura: Festschrift em Homenagem a Scarlett Marton*, São Paulo, Editora Barcarolla, 2011, p. 516.

A filósofa adverte que a leitura do tempo reencontrado em Walter Benjamin nos encaminha para uma concepção não-linear de história e do passado. A nosso ver, o percurso de Ávila em direção ao seu barroco reencontrado, se encaminha exatamente para uma não-linearidade e, portanto, para um não-fechamento dos efeitos desse passado sobre o presente do poeta.

A descontinuidade desse tempo linear é o passo singular da poética da história de Ávila. Para a superação das compulsivas repetições do passado, traduzidas em eternas dívidas encobertas pelo véu da inautêntica novidade, devemos ter em mente que os fatos não devem ser encarados como uma superfície resvaladiça e asséptica. É necessário encarar o tempo histórico como um instrumento que desgasta esta superfície e libera os fragmentos e vestígios deixados por ele. Perdido nos porões do esquecimento, o passado oculta-se em fragmentos, até o momento em que o presente encontre-o num lampejo, formando uma constelação. É nesse momento em que os fragmentos deixados pelo tempo, fulguram pelos percursos da elaboração poética, acendendo o instante entre o acontecido e o agora. Assim, o tempo se constitui em uma experiência que ilumina o momento decorrido quando temos a impressão que o vivenciado hoje surge de uma imagem do que foi vivenciado no passado, tal como numa reverberação.⁶⁰

Na edição de 1969, publicada pela editora Civilização Brasileira, o *Código de Minas*, teve subtraído de sua impressão dois poemas que só foram trazidos a público em uma reedição integral de 1997 pela editora Sette Letras. Suprimidos pela censura do período, “Anti-família” e “As Siglas (1964)” foram, então, divulgados. A marca da atualidade de “As Siglas (1964)” emerge da reconfiguração semântica e do jogo linguístico. A astúcia lúdica do poeta encontra-se na exploração que faz do discurso ideológico subjacente às siglas:

AS SIGLAS (1964)

*A linguagem do despotismo tem certa força e energia, que não
será fácil imitar.*

JOAQUIM FELÍCIO DOS SANTOS
(*Memórias do Distrito Diamantino*)

[...]

⁶⁰ Olgária Matos, *op. cit.*, 2011, p. 516.

onde se lê
 UNGIDOS
 leia-se
 UDNGIDOS

onde se lê
 OSADMINISTRADORES
 leia-se
 USAIDMINISTRADORES

onde se lê
 PAPAJANTARES
 leia-se
 PABAEHANTARES

[...]

onde se lê
 HAVANAFOBOS
 leia-se
 HANNABOYS

onde se lê
 ESPECULADORES
 leia-se
 ESSOPECULADORES

[...] ⁶¹

Ao levantar o véu ideológico contido em cada sigla, Affonso Ávila expõe verdades traídas pela naturalização do estado vigente. Por um efeito de estranhamento próprio da linguagem poética, nos alerta sobre a face oculta da “linguagem do despotismo”, da qual faz alusão na epígrafe. Apresentando aquilo que se encontra ausente, chega àquele efeito próprio da poesia que destrói as estruturas estratificadas da linguagem reconduzindo o discurso para longe dos signos de obediência à ordem.⁶² A União Democrática Nacional seria o incensado partido da mídia monopolista, que embora tenha participado ativamente do golpe de 1964, acabou dissolvido pelo Ato Institucional nº 2, tal como os demais partidos políticos. Ao mencionar a Agência para Desenvolvimento Internacional, estaria denunciando o envolvimento dos Estados Unidos na política econômica da ditadura militar. Caso emblemático, foram os acordos MEC-USAID e as reformas educacionais do período que, por exemplo, eliminaram dos currículos escolares as

⁶¹ Affonso Ávila, “As Siglas (1964)”, *Código de Minas* (nova edição em texto integral), Rio de Janeiro, Sette Letras, 1997, p. 111-114.

⁶² Imaculada Kangussu, *Leis da Liberdade: a relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*, São Paulo, Edições Loyola, 2008, p. 44-45.

disciplinas de filosofia e sociologia, e ainda enxugaram a matriz curricular de história, introduzindo disciplinas como educação moral e cívica, que dava a feição ideológica do regime militar.⁶³ Ao mesmo tempo, o Programa de Assistência Brasileiro-Americano ao Ensino Elementar não passava de aproveitadores que viviam às custas do trabalho dos outros, o programa enfatizava o ensino técnico em contraposição à política educacional de autonomia do indivíduo. Os Hanna Boys, seriam garotos das escolas católicas que tinham medo da Revolução Cubana. E quando nos informassem através de um discurso liberal do mundo administrado os planos da Exxomobil Corporation para o petróleo brasileiro, deveríamos entender que se tratava de empresa estrangeira que procura tirar vantagem no país.

Para o artista, o momento da experiência limite ou do instante do arrebatamento, é o momento da autêntica consciência. Ao vivenciar “a fantasmagoria do tempo”, Ávila aposta tudo em “uma outra vida em vez da atual” partindo de uma “trama lúdica da existência, podendo sempre recomeçar, no próximo lance do zero”. Podemos dizer com Olgária Matos, que tudo se passa como se nos conduzisse pelas “pausas silenciosas do destino [...] em que um outro destino poderia nos ter sido reservado”. É através do jogo que o homem dilemático “confronta-se com as ‘circunstancias divinatórias’ e aos acasos, em que os instantes do tempo se sucedem com rapidez, fazendo surgir ao jogador constelações inteiramente inéditas.”⁶⁴

Já no poema *Os Insurgentes* a aposta lúdica de Affonso Ávila está na insinuante promessa de realização das esperanças anunciadas pelas vozes recolhidas. A sombra do vôo dos *Insurgentes* é disposta na narrativa tecida pela reunião das figuras históricas: artistas e rebeldes. Em retábulo alegórico, o poeta arremata imagens históricas da cultura mineira em que figuram acontecimentos, sejam eles da história ou da arte, que se colocam como um amparo à sua construção poética.

OS INSURGENTES

Minas não gosta das aves de vôo longo; prefere os bacuraus de vôo curto

⁶³ Sobre o tema ver: Rodrigo Patto Sá Mota, *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*, Rio de Janeiro, editora Zahar, 2014.

⁶⁴ Olgária Matos, *op. cit.*, 2011, p. 507-508.

CESÁRIO ALVIM
(Cit. Afonso Arinos de Melo Franco,
Um Estadista da República)

O LÚRIDO JOIO DO REVERSO

onde o vôo insurgente de Felipe
morro sem me arrepender do que fiz
a canalha do rei há ser esmagada

onde o vôo insurgente de Luís
muitos homens houvesse
como o Alferes animoso
seria o Brasil uma república florente

[...]

onde o vôo insurgente de Argôins
a constituição que nos iguala aos brancos
morte ou constituição decretamos
contra os pretos e brancos

[...]

onde o vôo insurgente de Murilo
grandes da terra, tremei nas cadeiras blindadas
que já vem a cólera santa
abrindo narinas de fogo

onde o vôo insurgente de Carlos
o poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, instituições, símbolos e
outras
[armas
promete ajudar
a destruí-lo

O LÚCIDO JOGO DO REVÉS⁶⁵

Ao enunciar *os Insurgentes* mineiros, Ávila não revela a identidade deles por completo. A revelação se realiza, porém, por meio de alusão através das falas históricas dos personagens. É na esfera da poesia que as sutilezas e as camadas lúdicas da linguagem se revelam mais nítidas, quando assumem formas criativas repletas de lances de imaginação e desafio. Dessa maneira, a formulação das memórias históricas se direciona no esforço de se constituir uma história universal a partir da experiência particular.

⁶⁵ Affonso Ávila, “Os Insurgentes”, *op. cit.*, 1969, p. 35-39.

Seguindo uma cronologia que se principia pela memória de um dos primeiros conflitos da nascente sociedade colonial mineira, o poeta recupera as últimas palavras proferidas por Felipe dos Santos, insurgente da Revolta de Vila Rica de 1720, antes de sua execução por pena de participação no motim contra os impostos régios.⁶⁶ Na estrofe subsequente, o Cônego Luís Vieira, na condição de réu da conjuração formada em Minas Gerais, cita em seu depoimento na quarta inquirição em 1791 palavras que teria proferido Tiradentes, o Alferes Joaquim José da Silva Xavier.⁶⁷ Em outra estrofe selecionada, o negro Argóins, administrador de terras e veios do Jequitinhonha, teria liderado a mítica revolta dos escravos constitucionalistas em 1821, em defesa da Constituição provisória promulgada em 1821 em Lisboa em decorrência da revolução liberal de 1820.⁶⁸

O poema chega enfim a dois poetas, Murilo Mendes do poema *Penso Cólera*, publicado em 1947 no livro *Poesia Liberdade*. E Carlos Drummond de Andrade e seus versos finais de *Nosso Tempo*, da *Rosa do Povo*, publicado em 1945. Ambos remetem a um tempo sombrio e temeroso, bem como a da promessa de uma reviravolta.

Os bacuraus de vôo curto, mencionados na epígrafe e atribuída a uma fala de Cesário Alvim (político que teve sua atuação durante o Império e na culminância da República) são pequenas aves notívagas, também popularmente conhecidas pelo seu canto *amanhã-eu-vou*. Elas fazem sua revoada quando as sombras da noite anunciam sua chegada. E representam, na fala de Cesário Alvim, as preferências das Minas pelos políticos de carreira curta, em menção aos sucessivos reveses da vida política.

A confrontação dos acontecimentos da história em uma dinâmica sincrônica envolve a esperança contida nos futuros passados dos *insurgentes* com o presente de Ávila, revelando a força transfiguradora de sua poética. Envoltos de fragmentos de ruínas, sua poesia apresenta os acontecimentos singulares do ser

⁶⁶ Sobre a revolta de Vila Rica de 1720, na qual Felipe dos Santos foi protagonista, conferir: Carla Maria Junho Anastasia, *Vassalos rebeldes: violência coletiva nas Minas na primeira metade do século XVIII*, Belo Horizonte, editora C/Arte, 1998.

⁶⁷ *Autos da devassa da Inconfidência Mineira*, Brasília; Belo Horizonte, Câmara dos deputados, Governo de Estado de Minas Gerais, 1976, Volume 1, p. 102.

⁶⁸ Rogério Barbosa da Silva também faz uma leitura sobre o quadro histórico do poema. E a respeito de Argóins, cita o trabalho de Waldermar de Almeida Barbosa em que esclarece que a revolta não teria acontecido de fato. Teria sido montada uma “arenga” por um reinol para ridicularizar os anseios de liberdade no Brasil. Ver: Rogério Barbosa da Silva, *Duas poéticas, dois olhares sobre o barroco: Affonso Ávila e Haroldo de Campos*, Belo Horizonte, *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 1998-1999, p. 102.

em Minas, revelando o mundo teatralizado do barroco, de um *tempo de mortos faladores*⁶⁹ e de *totalitária dança*.⁷⁰ Tal como nos diz Benjamin,

Não se deveria falar de acontecimentos que nos atingem na forma de um eco, cuja ressonância parece ter sido emitida em um momento qualquer na escuridão da vida passada? Além disso, acontece que o choque com que um instante penetra em nossa consciência como algo já vivido, nos atinge, o mais das vezes, na forma de um som. É uma palavra, um rumor um palpar, a que se confere o poder de nos convocar desprevenidos ao frio mausoléu do passado, de cuja abóbada o presente parece ressoar apenas como um eco.⁷¹

Seguindo a classificação do Padre Lauro Palú,⁷² intérprete da obra de Affonso Ávila, podemos dizer que a ironia predomina nos poemas *Trilemas da Mineiridade* e *Teoria dos Coroas*. Já o poema *As Siglas* (1964), além de irônico, se aproximaria mais dos aspectos de denúncia, revolta e anúncio, sublinhados por Palú na caracterização de *Frases Feitas*, *Orografia* e *Circuito Histórico*, esses dois últimos, analisados na sequência abaixo. Por sua vez, os poemas *Os Insurgentes* e *Rochas Roladas*, este, também a ser analisado, são dois bons exemplos do recurso à montagem de um quadro histórico, cuja trama da historicidade protesta pela ação de desvelamento da linguagem que movimenta, em nós leitores, a consciência crítica de uma sociedade, paradoxal e desmistificada.

Iniciemos esse bloco final de análise de *Código de Minas* a partir do poema *Orografia*, que traz à tona a imbricação entre a exploração física da paisagem mineira e a de seu povo.

OROGRAFIA

“Os morros descarnados ficam de esqueleto à mostra”

Miran de Barros Latif
(As Minas Gerais)

Espinhaço
espinho e aço
espinho e osso
espinho e fosso
espinho ácido

⁶⁹ Carlos Drummond de Andrade, *A Rosa do Povo*, São Paulo, José Olympio, 1945, p. 27.

⁷⁰ Murilo Mendes, *Poesia Liberdade*, Rio de Janeiro, Agir, 1947, p. 53.

⁷¹ Walter Benjamin, “Infância Berlimense”, in: *Rua de Mão Única*, São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 89.

⁷² Pe. Lauro Palú, Affonso Ávila: homem trincheira, *Revista de Cultura Vozes*, Vol. LXXIII, jun.-jul., n. 5, 1973, p. 19.

espinho árido
 espinho ávido
 espinho nosso

Serra da Canastra
 cédula na canastra
 senha da cabala
 cela do caraça
 ceva dos capachos
 sesta dos comparsas
 sede dos canastras
 sérios e canalhas

[...]

Caparaó
 caçar é a ordem
 alcançar é a ordem
 calcar é a ordem
 cascar é a ordem
 castrar é a ordem
 calar é a ordem
 caiar é a ordem⁷³

Como salienta Fritz Teixeira de Salles, nesse poema, Ávila se serve dos avanços técnicos vanguardistas para compor com “equilíbrio entre a pesquisa estética e sua mensagem, entre o dizer e o querer dizer”. Os nomes das cadeias montanhosas de Minas encarnam os primeiros versos de cada estrofe do poema, “aliterante e sonoro, faz que de cada uma dessas serras possa fluir diante do leitor toda a história sofrida de um povo que subiu muito no passado e porque subiu desceu demais na sobrevivência”.⁷⁴ Já Lauro Palú destaca que essa composição serve para Affonso Ávila anunciar “o que pensa de sua terra, definir-se, criticar-se, denunciar os falsos valores, apresentar as vivências forçadas, os problemas latentes”.⁷⁵

Das estrofes aqui selecionadas, podemos dizer que por um processo de declinação de um mesmo vocábulo, como *Espinhaço*, Ávila remonta à história da nascente sociedade colonial mineira, uma vez que os primeiros veios de ouro foram descobertos na região do Espinhaço, cujo nome atribuído pelo geólogo Wilhlem Ludwig von Eschwege, alude à aparência pontiaguda das suas rochas. A decomposição da palavra Espinhaço em “espinho e aço / espinho e osso / espinho

⁷³ Affonso Ávila, “Orografia”, *op. cit.*, 1969, p. 21-24.

⁷⁴ Fritz Teixeira de Salles, Poesia de Affonso Ávila – V, *Minas Gerais*, Suplemento Literário, 15 de setembro de 1973, p. 4.

⁷⁵ Pe. Lauro Palú, Affonso Ávila: homem trincheira, *op. cit.*, 1973, p. 12-13.

e fosso / espinho ácido / espinho árido / espinho ávido/ espinho nosso” revela a dialética entre a extração de riquezas e o esgotamento ecológico e humano expresso já na epígrafe “Os morros descarnados ficam de esqueleto à mostra”. Do poema *Orografia*, também ecoa a voz de Cláudio Manoel da Costa em *A fábula do Ribeirão do Carmo*, rio cujas nascentes se localizam na serra do Espinhaço. Vejamos os versos de Cláudio Manoel,

Excede toda a humana crueldade.
 Por mais desgraça minha,
 Dos tesouros preciosos
 Chegou notícia, que eu roubado tinha
 Aos homens ambiciosos;
 E crendo em mim riquezas tão estranhas,
Me estão rasgando as míseras entranhas.
 Polido o ferro duro
 Na abrasadora chama
 Sobre os meus ombros bate tão seguro,

Que nem a dor, que clama,
 Nem o estéril desvelo da porfia
 Desengana a ambiciosa tirania.
 Ah Mortais! Até quando
 Vos cega o pensamento!
 Que máquinas estais edificando
 Sobre tão louco intento?
 Como nem inda no seu Reino imundo
 Vive seguro o Báratro profundo!

Idolatrando a ruína
 Lá penetrais o centro,
 Que Apolo não banhou, nem viu Lucina;
E das entranhas dentro
Da profanada terra;
 Buscais o desconcerto, a fúria, a guerra.
 Que exemplos vos não dita
 Do ambicioso empenho
 De Polidoro a mísera desdita!⁷⁶

No seu exercício descritivo das montanhas mineiras, Ávila segue seu caminho pela *Serra da Canastra*, local onde nasce o rio São Francisco e em torno da qual o poeta, continuando o seu processo de declinação, parece retornar ao problema da política no estado de Minas Gerais e aos episódios que lhe são mais próximos. O verso “cédula na canastra” insinua tanto eleição, quanto usura, sendo que canastra também se remete ao sentido de urna ou baú, no qual se poderia guardar dinheiro acumulado. “Senha da cabala” parece se referir aos ritos da burla

⁷⁶ Cláudio Manoel da Costa, *Obras*, Coimbra, Officina de Luiz Secco Ferreira, 1768, p. 85-86. Grifos nossos.

do poema *Morte em efígie*, no qual a conspiração contra o povo brasileiro é a regra. “Cela do Caraça” se refere à formação de marca caraciana dos políticos mineiros. “Ceva dos capachos” pode ser lida como a posição de submissão assumida pelo Brasil em relação aos EUA, ou mesmo dos conspiradores civis no golpe de 1964, que acabaram submetidos aos militares no transcorrido regime de exceção. “Sesta dos comparsas” parece denunciar o fechar de olhos para a questão social ou até mesmo à tortura praticada pelo regime, ou ainda, os cegos de pensamento, como na fábula de Cláudio Manoel. “Sede dos canastras” nada mais era do que a busca incessante por poder, as vãs ambições, também, descritas pelo poeta árcade. Em suma, “Sérios e canalhas”. Já *Caparaó* remete à imposição da *ordem* ao movimento guerrilheiro de resistência à ditadura militar ocorrido na região da dita serra mineira, experiência aquela, motivada nas operações de outra *Sierra*, a *Maestra* em Cuba.

No poema *Rochas Roladas*, Affonso Ávila adentra ainda mais na paisagem humana de Minas. Leia-se os trechos do poema:

ROCHAS ROLADAS

“A montanha assim minerada apresenta um aspecto curioso, com as suas profundas escavações, e as suas rochas roladas umas em cima das outras”

W. L. Eschwege
(*Pluto Brasiliensis*)

1

Cabeceira quádrupla das águas
marasmo mar ázimo mar sem fermento
cemitério de navios do São Francisco
o rio sai da caixa

dos 8.836.270 brasileiros nascidos
em Minas Gerais e recenseados
a 1.º de julho de 1950, 1.367.239
viviam fora do estado (*Anuário
Estatístico do Brasil*, 1957)

a emigração se faz por terra
na miragem de mar e ar

[...]

5

A filantropia

com seus alto-falantes

80.000 crianças passam fome em Belo Horizonte
(de uma promoção dos *Diários Associados*)

a filáucia
com seus cofres-fortes

no quinquênio 1957/1961 os depósitos bancários
em Minas elevaram-se de 22 para 72 bilhões
(de uma publicação do Ministério da Fazenda)

AURI SACRA FAMES

[...]

10

O general faz questão de ouvir os mortos⁷⁷

Começamos pelo título do livro, do qual foi retirada a epígrafe do poema: *Pluto Brasiliensis*. Traduzindo, riquezas do Brasil. Ávila, como de padrão em *Código de Minas*, faz uso das citações de maneira interessada. *Pluto Brasiliensis* aponta, mais uma vez, para as contradições inerentes à exploração mineral em Minas, as condições sociais, políticas e econômicas da realidade circundante. Aqui, o poeta parece indagar sobre o poder da riqueza. As riquezas, a quem pertence? Quem produz? Quem usufrui? Minas se torna refém da atividade mineradora desde seu nascedouro. A plutocracia brasileira se estabelece através da exploração da terra e dos homens. O poema *Rochas Roladas* parece evocar, tal como em outros momentos do livro, o ambiente faustico (história, degradação ou elevação) de que nos fala Antônio Manoel dos Santos Silva.⁷⁸ Sobre as características formais, *Rochas Roladas* é composto em grande parte por citações documentais, notícias de jornal, dados estatísticos oficiais e outras tópicas.

No mosaico de Affonso Ávila, do qual recortamos apenas algumas partes, surge no painel 1 a problemática do êxodo rural, da emigração em busca pela sobrevivência, a sorte do trabalhador desterrado. No painel 5, desmascara a necessidade das elites em se aproveitar da pobreza, da fome do outro faz surgir seu orgulho próprio em ato de filantropia. Enquanto as crianças morrem de fome, as contas bancárias são engordadas. No último verso desse painel, a tópica do

⁷⁷ Affonso Ávila, “Rochas Roladas”, *op. cit.*, 1969, p. 75-82.

⁷⁸ Antonio Manoel dos Santos Silva, Affonso Ávila e a forma convencional. *Revista de Letras*, São Paulo, Vol. 16, 1974, p. 94.

poeta latino Virgílio conclui a ideia, *auri sacra fames*, verso do canto III da Eneida, quando as “hostes agamemnônias” degolam o jovem Polidoro e se apossam do tesouro real, “a que extremos não forças os homens, fome execrável do ouro!”⁷⁹ Seria por sua vez, na versão degenerada do nosso atual e obscuro momento político brasileiro o “casamento do neoliberalismo desalmado com o fundamentalismo charlatão. Fome de dinheiro.”

No último painel, Ávila traz o título de uma notícia do *Correio da Manhã* de 18 de junho de 1964, transformada em verso, “O General faz questão de ouvir os mortos”. O texto do jornal informa sobre a intimação que o General Carlos Luiz Guedes, comandante da 4ª Região Militar e da 4ª DI, fez a dois mortos (um operário e um fotógrafo, acusados de “atividades subversivas”), exigindo-lhes comparecimento ao quartel da 12ª RI, em Belo Horizonte, para prestar depoimento. Caso os mortos não se apresentassem em um prazo de três dias seriam processados à revelia.⁸⁰ O absurdo da notícia revela a paranoia punitivista militar e sua disposição para profanar a memória dos mortos, caçando-os após a morte. Isso nos faz lembrar do trecho da tese VI *Sobre o conceito de história* de Walter Benjamin, “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.”⁸¹ Affonso Ávila, parece assumir o papel do historiador, que como definido por Benjamin, apropria-se da reminiscência do passado fixando uma imagem dele, tal como se apresenta no momento do perigo, ainda que o sujeito histórico não tenha consciência disso.

O poema que fecha *Código de Minas* registra o encontro de dois tempos dilemáticos, o do barroco e do poeta.

CIRCUITO HISTÓRICO

“... parece, que só devia erigir os padroens da sua infelicidade
para gravar nelles o epitáfio, que o Poeta escreveo de outra
Cidade: Campus, ubi, Troia fuit.”

⁷⁹ Virgílio, *Eneida*, Brasília, Editora UnB; São Paulo, A montanha, 1983. Como registrado acima, Claudio Manoel da Costa também menciona a mísera desdita de Polidoro na *Fábula do Ribeirão do Carmo*: “E das entranhas dentro / Da profanada terra; / Buscais o desconcerto, a fúria, a guerra. / Que exemplos vos não dita / Do ambicioso empenho / De Polidoro a mísera desdita!”

⁸⁰ Veja o recorte da notícia nos anexos, figura 18.

⁸¹ Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 7ª ed., São Paulo, editora Brasiliense, 1994, Obras escolhidas v. 1, p. 224-225.

Arcipreste José de Andrade e Moraes

(*Sermão de Acçam de Graças, que pela continuação das melhorias da saúde d'ElRey D. João V Nosso Senhor e pela Exaltação da Villa do Carmo das Minas em Cidade Mariana pregou a dezoito de Julho de 1745*)

percorrido o péríplo da ruína
 percorrido o percurso da ruína
 percorrido o perímetro da ruína
 percorrido o percalço da ruína
 percorrido o préstito da ruína

corroído no currículo da ruína
 corroído na corrente da ruína
 corroído no corrimão da ruína
 corroído no corrosivo da ruína

roído sob a rota da ruína
 roído sob a roda da ruína
 roído sob a roca da ruína

ido pelos imos da ruína
 ido pelos idos da ruína

o onde os da ruína⁸²

A epigrafe retirada do *sermão* do arcipreste José de Andrade de Moraes, que presidiu e foi o orador da academia das festividades do Áureo Trono Episcopal,⁸³ menciona trecho de verso do canto III da epopeia de Virgílio, no qual o herói Enéias e os seus companheiros se veem “lançado[s] ao exílio, para buscar novas terras” avistando longe “as ruínas ardentes de Tróia”, “sem rumo certo, a chorar, deixo os portos as praias e *os campos onde foi Tróia*, e ao mar alto me entrego, exilado” sem “nada sabendo dos fados”.⁸⁴ Ao que parece, o fado da épica do poeta latino também se encontra com o destino de políticos e intelectuais inconfidentes, ou dos “subversivos” da década de 1960, que se viram obrigados a deixar sua terra sem rumo certo. Ávila revela nos versos de *Circuito Histórico*, o eu lírico de quem tece a trama temporal a envolver as ruínas da mineiridade e as ruínas de seu próprio presente, que culmina, neste poema, a julgar pela análise da epígrafe, no problema do exílio. Mais precisamente, do seu *exílio intramontano*⁸⁵

⁸² Affonso Ávila, “Circuito Histórico”, *op. cit.*, 1969, p. 107-111.

⁸³ Affonso Ávila, “Academia cultista do Áureo Trono”, *O lúdico e as projeções do mundo barroco II: áurea idade da áurea terra*, São Paulo, Perspectiva, 1994, p. 89

⁸⁴ Virgílio, *Eneida*, Brasília, Editora UnB; São Paulo, A montanha, 1983.

⁸⁵ Affonso Ávila, “Do pensar e do ser em Minas”, *Catas de Aluvião: do pensar e do ser em Minas*, Rio de Janeiro, Graphia, 2000, p. 17.

junto aos fragmentos desse *modo de vida* barroco mineiro, cujas projeções cifradas no *Código* são antes de tudo, um “grito”, como afirma Ronald Polito,

um lamento contundente contra a administração da memória, a mumificação da cultura, o escamoteamento do cinismo político e a anulação da ousadia, ao percorrer os vestígios de um passado que exige outro re-tratamento. É isto o que o texto pretende, permitindo que as coisas se retratem, que a galeria mineira de fatos, personagens, objetos e lugares, frases-feitas e lugares sedimentados da cultura e da política explicitem até as últimas consequências sua putrefação recôndita e seu clamor de redenção.⁸⁶

⁸⁶ Ronald Polito, “Códice de Pedrarias”, *op. cit.*, 2006, p. 76.