

APARIÇÃO DO CLOWN

De um mito racional-cristão ao nascimento da poesia

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/MESTRADO
JOSÉ ALEXANDRE SERRÃO RODRIGUES

APARIÇÃO DO CLOWN

De um mito racional-cristão ao nascimento da poesia

Dissertação apresentada para o curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo.

Manaus – Amazonas

Abril, 2012

RODRIGUES, José Alexandre Serrão.

Aparição do clown: de um mito racional-cristão ao nascimento da poesia. José Alexandre Serrão Rodrigues. Manaus, 2012.

107 f.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo.

Dissertação de Mestrado apresentada para o curso de Pós-Graduação em Letras/Mestrado, da Universidade Federal do Amazonas.

1. Clown 2. Palhaço 3. Cristianismo 4. Arte 5. Razão Instrumental 6. Poesia.

CDD 869B

JOSÉ ALEXANDRE SERRÃO RODRIGUES

APARIÇÃO DO CLOWN

De um mito racional-cristão ao nascimento da poesia

Dissertação apresentada para o curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo

Membro: Prof(a). Dra. Ana Amélia Andrade Guerra (ESBAM)

Membro: Prof(a) Dra. Lileana Mourão Franco de Sá (UFAM)

Suplente: Prof. Dr. Allison Leão (UEA)

Suplente: Prof. Dr. Renan Freitas Pinto (UFAM)

Manaus – AM, ____/____/2012

RESUMO

O presente trabalho, chamado *Aparição do clown: de um mito racional-cristão ao nascimento da poesia*, é uma leitura interpretativa do poema homônimo de L. Ruas embasada em algumas teorias sobre o mito, cristianismo, filosofia e arte. Vale-se, em especial, das ideias de Theodor Adorno, Max Horkheimer e Martin Heidegger sobre a necessidade de o homem se reencontrar com a arte num mundo de visão utilitária. Nesse estudo hermenêutico aqui proposto, identifica-se a construção de dois mitos, que se encontram relacionados ao mesmo eu lírico da obra. Na elaboração dessas narrativas, o palhaço e a sua primeira forma, o clown, têm grande importância, pois são eles que, após serem evocados pelo eu, direcionam todas as ações do poema. No primeiro mito, há uma crítica à razão instrumental, que vem emoldurada por elementos cristãos. Nessa realidade evocada pelo palhaço, a razão se torna utilitária, deturpando-se com vistas a produzir um conhecimento capaz de dominar a natureza, banindo as representações simbólicas e artísticas da vida. A solução para aqueles que desejam se apartar desse contexto de opressão e, ao mesmo tempo, combatê-lo, encontra-se na construção da segunda realidade mítica: a da poesia.

Palavras-chave: Clown. Palhaço. Mito. Cristianismo. Arte. Razão Instrumental. Poesia.

ABSTRACT

This work, called *Appearance of the clown: a rational-christian myth to birth poetry*, is an interpretive reading of the poem of the same name by L. Ruas based on some theories about the myth, christianity, philosophy and art. It is, in particular, the ideas of Theodor Adorno, Max Horkheimer and Martin Heidegger on the need of man be reunited with art in a world of utilitarian vision. This hermeneutical study proposed here, identifies the construction of two myths, which are related to the same lyrical I of the poem. In making such narratives, the palhaço and his first form, the clown, have great importance, because they who, after being evoked by I, direct all actions of the poem. In the first myth, there is a critique of instrumental reason, which is framed by christian elements. In this reality evoked by palhaço, the reason becomes utilitarian, misrepresent themselves to produce a knowledge able to dominate nature, banishing the symbolic representations and artistic of life. The solution for those who want to separate out this context of oppression and, at the same time, fight it, lies in the construction of the second mythic reality: the poetry.

Keywords: Clown. Palhaço. Myth. Christianity. Art. Instrumental Reason. Poetry.

SUMÁRIO

Em busca da poesia.....	8
1 Para um estudo de <i>Aparição do clown</i>	12
1.1. Algumas evocações	12
1.2. E uma proposta	26
2 As quatro partes essenciais	28
2.1. <i>A descoberta</i> ao luar	28
2.2. O <i>discurso</i> de um eu conflitivo.....	32
2.3. <i>A resposta</i> do palhaço	36
2.4. Um <i>aviso</i> sobre o adorável e perigoso pássaro ferido	39
3 O nascimento de uma história de amor e busca.....	44
3.1. O trágico <i>romance</i>	44
3.2. Um <i>martírio</i> cristão perpassado pelo profano	48
3.3. <i>A canção</i> de busca.....	54
4 Imagens apocalípticas	59
4.1. <i>A viagem</i> peregrina do não-palhaço	59
4.2. <i>A canção apóstrofe</i> ao pássaro ferido e ausente	65
4.3. O apocalipse do não-palhaço em <i>o dragão e a flor</i>	66
4.4. <i>As trombetas</i> do <i>prelúdio</i>	70
4.5. O <i>coral</i> dos palhaços	71
4.6. O não-ser em <i>nênia</i>	72
4.7. <i>A explosão</i> dos sentidos em <i>ressurreição do baile</i>	77
4.8. O nome não revelado em <i>retorno</i>	78
4.9. O desejo de transcendência como <i>legado</i>	88
5 A transcendência pela arte	91
5.1. <i>A doutrina</i> : ser como o poeta	91
5.2. O nascimento da poesia em <i>despedida</i>	98
O fazer artístico e sua reflexão	101
Referências.....	105

EM BUSCA DA POESIA

Aparição do clown, de L. Ruas, é um longo poema, dividido em 18 partes, com, pelo menos, 3 grandes vozes (eu, palhaço e pássaro ferido) e pode ser resumido da seguinte forma: o eu encontra, num ambiente de luar, um clown de aparência triste, misteriosa, e deseja saber o porquê de estar assim; o clown se transforma em palhaço para narrar sua história, cujo ápice ocorre no encontro com o pássaro ferido, que, após partir, desperta no palhaço o conflito, a contradição e, principalmente, o eterno desejo de busca (pelo pássaro); por fim, o palhaço sugere ao eu um caminho oposto ao da doutrina do pássaro ferido, indica-lhe a arte.

Aparição do clown está permeado por referências cristãs, filosóficas e artísticas, já destacadas, por exemplo, no prefácio de André Araújo feito para a primeira edição da obra, chamado “Interpretação do Clown”, segundo o qual a obra de L. Ruas é um símbolo do poético. Rogel Samuel, por sua vez, no estudo “Pássaro em Voo”, interpreta o clown como o autorretrato do artista, lança ideias sobre aparência, essência e mito presentes na obra e diz que L. Ruas é um dos maiores poetas do Brasil e um dos mais desconhecidos. Jorge Tufic, em “Sobre Aparição do Clown”, fala que o poema, estranho e revolucionário, é reflexo da personalidade corajosa de seu autor, além de representar uma tentativa de conciliação de extremos. O professor, escritor e ensaísta Tenório Telles, em seu estudo introdutório à segunda edição de *Aparição do clown*, chamado “A Poesia como Metáfora do Sagrado”, diz que o poema é uma reprodução simbólica do itinerário de Jesus Cristo na terra, além de ser uma tentativa de ligação com o sagrado, seguindo uma tradição literária moderna iniciada ou mais difundida a partir dos anos 30 do século XX, no Brasil, de conotação cristã e de recusa ao materialismo contemporâneo, uma vertente que traz, como nomes mais significativos, Jorge de Lima, Murilo Mendes e Vinícius de Moraes. O objetivo de tais poetas seria a recuperação da espiritualidade do homem, por isso essa tradição é chamada espiritual ou mística, que, como não podia deixar de ser, busca um certo tipo de transcendência divina.

De fato, as referências cristãs em *Aparição do clown* são patentes (até para quem não possui muitos conhecimentos bíblicos) assim como o seu aspecto sagrado. Mas é importante destacar desde já que L. Ruas reorganiza os elementos cristãos de modo totalmente heterodoxo, passando ao leitor um sentimento de inquietação em virtude de uma realidade bastante opressora, na qual a doutrina é vista como uma prisão e a transcendência, negada. Isso nos leva a repensar até que ponto ou de que forma

Aparição do clown pode se enquadrar na tradição espiritualista. Mas nosso trabalho não pretende se aventurar nessa questão – apesar de ser uma proposta interessante. Nossa linha de interpretação busca mostrar que o poema de L. Ruas parte, sim, da religião, mas, por meio dela, seu intuito é criticar a mentalidade utilitarista moderna e, com isso, chegar a outro ponto: a liberdade artística. É preciso cuidado para não cair na armadilha de confundir o eu-lírico de *Aparição do clown* com a pessoa de L. Ruas, mas não deixa de ser tentador investigar o quanto de nossa proposta de leitura do poema encontra reflexo na vida do poeta.

Luiz Augusto de Lima Ruas, ou L. Ruas, como assina suas obras, nasceu em 28 de novembro de 1931, em Manaus, local onde também veio a falecer em 1º de abril de 2000. Iniciou seus estudos sacerdotais em 1943 e foi ordenado padre em 1954, exercendo sua atividade religiosa em diversas paróquias da cidade.

Ao longo de sua vida, L. Ruas teve uma sólida formação filosófica, interessou-se por movimentos artísticos de vanguarda, manteve contato com tendências progressistas da Igreja Católica, participou de movimentos políticos, nos quais costumava denunciar as politicagens assim como as injustiças sociais. Durante o período militar, chegou a ser preso acusado de subversão, ficando encarcerado por 40 dias (durante esse período, o poeta realizou a tradução de *Une Saison en Enfer*, ou *Uma Temporada no Inferno*, de Artur Rimbaud). Sua atividade também se voltou para a docência. Ministrou aulas em diversas instituições, entre as quais, destacamos o Colégio Amazonense Pedro II, o Instituto Christus e a Faculdade de Filosofia da UFAM. Também produziu artigos para *O Jornal* e *A Crítica*, muitos deles reunidos, em 2010, por Roberto Mendonça, na obra intitulada *Cinema e Crítica Literária de L. Ruas*.¹ Escreveu os seguintes livros: *Aparição do clown* (poesia), *Linha d'Água* (crônicas, 1969), *Os Graus do Poético* (ensaios, 1979), *Poemeu* (poesia, 1985) e deixou um livro inédito por nome *Palavras, Palavras, Palavras...* Cabe ainda dizer que o poeta foi um dos membros fundadores e mais ativos do *Clube da Madrugada*. Como notamos, L. Ruas teve uma vida intensa e, principalmente, diversa, abarcando, por exemplo, religião, filosofia e arte, campos do saber que estarão refletidos em sua obra mais conhecida, *Aparição do clown*.

Publicado originalmente em meados de 1958, pela Editora Sérgio Cardoso Ltda., mas lançado de fato em 31 de janeiro de 1959, o poema *Aparição do clown* foi bem

¹ Não podemos deixar de destacar o relevante trabalho desse pesquisador do poeta, que também organizou, em 2010, uma obra chamada *Intérpretes de L. Ruas: Aparição do clown*.

recepcionado pela intelectualidade local e rendeu ao poeta uma importante entrevista, para *O Jornal*, de 10 de fevereiro de 1959, com a seguinte manchete:

“Aparição do Clown” – um poema liberado
Movimento literário no Amazonas, um mistério – Desvalorização da prata da casa –
Palpitante entrevista do padre Luiz Ruas

Nessa entrevista, L. Ruas nos dá algumas informações relevantes que serviram para o embasamento da nossa linha interpretativa. O poeta fala que a opção pelo termo clown se deve ao fato da universalidade dessa figura ou personagem, pois o termo, apesar de se relacionar ao poeta, também pode se vincular a outros artistas (escritores, pintores e teatrólogos). *Aparição do clown* seria uma “tentativa de exprimir o poético no homem”, e, segundo o próprio autor, um poema não foi feito para ser explicado, apenas entendido. Porém talvez as informações mais importantes estejam relacionadas ao fato de que, para L. Ruas, o movimento literário no Amazonas, apesar de possuir bons poetas com obras já publicadas, não possuía força, por isso seria um mistério. Além disso, e o mais grave, esses bons poetas amazonenses estariam direcionando seus talentos para “coisas” distantes da poesia, deixando de lado o fazer poético, constituindo tal posicionamento um desperdício e um perigo iminente. Por fim, destacamos que L. Ruas fala da dificuldade de se publicar um livro em Manaus devido aos altos custos e à “Desvalorização da prata da casa”.

Temos, portanto, nessa entrevista, a perspectiva crítica de L. Ruas sobre a produção artística local, destacando-se sua preocupação com o distanciamento dos próprios poetas com o fazer poético assim como dos leitores de poesia (que dariam mais valor aos escritores de fora da região, os que passaram pelo crivo de outras pessoas ou, se preferirmos, os autores massificados), o que pode trazer consequências perigosas para ambos. Aqui se delineia um contexto no qual certo tipo de poesia é relegado a favor dos interesses de uma coletividade ou, talvez, dos interesses comerciais. Como diz L. Ruas, em oposição a esse painel, *Aparição do clown* é uma “tentativa de exprimir o poético no homem”, de fazer com que o homem redescubra em seu interior a poesia e a manifeste externamente, sugerindo-se um homem dotado de sensibilidade poética adormecida. Outra passagem importante da entrevista, quando o poeta diz acreditar que um poema deve ser entendido, mas não explicado, evoca a ideia de realidades que não se explicam, misteriosas e aceitas dessa forma, mostrando seu conhecimento acerca da

prática artística, construída por meio de representações simbólicas que não se fecham numa única perspectiva. Com essa colocação, o poeta parece combater um certo tipo de posicionamento do mundo moderno, que clama pelo exato, pela explicação, imerso no princípio científico que busca explicar detalhadamente as coisas e os fenômenos terrenos ou não. Temos, assim, um contraste entre uma realidade aberta (a poesia) e outra fechada (a ciência), uma oposição que, conforme acreditamos, será uma das bases de *Aparição do clown*.

Não pretendemos contrariar a ideia do autor sobre poesia. Nosso trabalho não é uma explicação do poema, sim, uma possibilidade de leitura – até porque explicar *Aparição do clown* seria uma tarefa bastante difícil, talvez, impossível – que parte daquela inquietação de L. Ruas com certo contexto e reúne aspectos míticos, filosóficos e artísticos, cujo embasamento teórico e estrutural se encontra mais detalhado no capítulo a seguir.

Como toda grande produção artística, *Aparição do clown* não envelheceu com o tempo, reflete os aspectos universais do ser humano e gera interpretações variadas devido à sua riqueza imagética, afinal, L. Ruas, apesar de sua forte base cristã, assumiu de fato um comprometimento com a essência conflitiva do homem, com a arte, e optou em mostrar, por meio de belas e poderosas imagens, que o ser humano é criador de mundos e de sua própria realidade.

1 PARA UM ESTUDO DE APARIÇÃO DO CLOWN

1.1. Algumas evocações

É possível construirmos uma linha interpretativa para o nosso estudo do poema de L. Ruas a partir do confronto ou da articulação de alguns aspectos e temas que, neste primeiro momento, chamaremos de evocações.

A evocação com que abrimos esta passagem se refere ao fato de o poema usar duas palavras que, grosso modo, significam a mesma coisa: clown e palhaço. No título da obra, há o termo em inglês, que será repetido em *descoberta*, mas, logo na parte seguinte, chamada *discurso*, a expressão clown começa a dar espaço para o termo palhaço, e somente nos momentos finais do poema, *doutrina* e *despedida*, a figura do clown retorna. Esse recurso, conforme acreditamos, não é gratuito.

Conheçamos um pouco o clown e o palhaço.

Certa parte dos pesquisadores acredita que a diferença entre o clown e o palhaço está apenas na origem etimológica das palavras. O termo clown equivale à expressão inglesa *clod*, que, adaptada para o português, pode ser entendida como algo rústico, bronco, relacionado a terra, ao camponês. A expressão palhaço, por sua vez, vem do termo italiano *paglia*, em português, palha, material de que era feita a roupa de certo tipo de comediante, e tal comediante se desdobra em *pagliaccio*, um tipo de pessoa cujos argumentos não são levados a sério.

Fora do campo etimológico, é possível apontarmos alguns caminhos para uma possível diferenciação entre o clown e o palhaço. É válido dizer, por exemplo, que o clown se relaciona à escola de teatro e o palhaço, ao circo; é válida também a ideia de que o clown é um gênero no qual se encontram várias espécies, entre as quais, o palhaço. Exploreemos melhor essas ideias a fim de chegarmos a uma diferenciação que nos será útil.

Há certos espetáculos cômicos com a presença de dois personagens: o clown branco, que se aproxima do clown refinado intelectualmente presente no Teatro Elisabetano, e o clown augusto, de intelecto menos refinado, porém de caráter provocador. O importante a destacar é que um funciona como contraponto do outro, e o *show* somente funciona nesse jogo de contraste. À polidez e equilíbrio do branco, por exemplo, contrapõe-se a grosseria e a desproporcionalidade do augusto.

O poema de L. Ruas, conforme veremos, constrói-se de forças contrastantes, um choque semelhante ao existente entre o clown branco e o clown augusto, por isso não nos parece incoerente dizer que o branco possa ser interpretado como o clown do início e fim do poema, que não fala, mas sugere, em sua aparência, o drama do poema; e o augusto, como o palhaço das demais partes da obra, cuja fala intensa é, em parte, bastante reveladora. O importante nessas colocações é notar que o clown assume um aspecto de superfície ou distanciamento; enquanto o palhaço, de profundidade. Essa é a diferenciação entre as duas figuras a ser usada em nosso estudo.

No campo das convergências ou não distinção, é importante destacar de início que o clown e o palhaço guardam relação com outros nomes. Palhaço, por exemplo, no *Dicionário de Símbolos*, relaciona-se ao bufo ou bufão, personagem presente nas cortes reais, participante de festejos e peças cômicas, cuja função não era apenas animar o público, mas também revelar, por meio de sua consciência irônica, o outro lado de uma determinada coisa.

Ele é a outra face da realidade, aquela que *a situação adquirida* faz esquecer, e para a qual se chama a atenção (...) Para além de suas aparências cômicas, percebe-se a consciência dilacerada. Quando bem compreendido e assumido como um duplo de si mesmo, o bufão é um fator de progresso e equilíbrio, sobretudo quando nos desconcerta, pois obriga a buscar a harmonia interior num nível de integração superior. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 148).

Esse mesmo bufo ou bufão guarda relação direta com os festejos da Idade Média e Renascença descritos por Mikhail Bakhtin, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, e, devido à sua perspicácia, pode ser também relacionado ao clown, cuja trajetória histórica é descrita por Alice Viveiros de Castro, em *O Elogio da Bobagem*.

Para essa autora, que não vê grandes diferenças entre clown e palhaço, as primeiras referências ao homem rude como personagem aparecem no século XVI, na Inglaterra, nas encenações de Mistérios e Moralidades, espetáculos baseados nas vidas de santos e em passagens adaptadas da Bíblia. Nesses, havia a figura do Diabo e a do Vice. O camponês rústico, companheiro do Vice, é medroso, supersticioso e cômico. Porém essa imagem vai se transformando ao longo do tempo, e, no Teatro Elisabetano, o rústico é denominado clown, torna-se um personagem intelectualmente refinado, com sabedoria popular e, muitas vezes, funciona como um observador da peça, comentador das ações dramáticas. Luiz P. Vasconcellos cita como a melhor representação desse tipo

de clown aquele presente em *Rei Lear*, que funciona como “uma espécie de *alter ego* do rei, cuja voz soa como a razão que se contrapõe à demência do monarca.” (VASCONCELLOS, 1987, p. 93).

Essa aproximação entre os termos clown, palhaço e bufo ou bufão é apenas uma entre tantas possibilidades, afinal, os pesquisadores também apontam como sinônimos ou variantes do clown e do palhaço o fool, Arlequim, jester, jogral, trickster etc. Nossa intenção aqui é mostrar que os termos multiplicam-se, transformam-se, sem, no entanto, perderem algumas de suas características-chave, a convergência útil ao nosso estudo, como a de mostrar o contrário de algo e, com isso, provocar no público certa reação.

Desse modo, optamos em dizer que o clown tende a se transformar em palhaço, assim como o palhaço tende a se transformar em clown (uma estrutura circular comum à teoria do mito). Em suma, e numa vulgar metáfora, clown e palhaço são faces de uma mesma moeda, por isso, no processo de transformação presente no poema de L. Ruas, o palhaço não perde seu ponto de intersecção com o clown e vice-versa.

Outra convergência adequada ao estudo mostra-se no fato de o clown/palhaço também ser encontrado na *Commedia dell'arte*, que é uma “forma teatral apoiada em máscaras e em personagens arquetípicos (...)” (SILVA, 2008, p. 2). Essa ideia de possuir estrutura arquetípica traz um ponto importante, pois, se o considerarmos representante do inconsciente coletivo, podemos dizer, por exemplo, que ele evoca grandes e eternos dramas de boa parte da humanidade, como os presentes em *Aparição do clown*, o conflito entre o sagrado e o profano, entre o religioso e o não-religioso.

O clown/palhaço, ao afrontar um determinado tipo de vida por meio de paródias, possibilita ao público uma nova visão da existência humana, sem, no entanto, destruir o objeto de sua crítica, pois “O papel do palhaço seria o de questionar a ordem social e não exatamente o de modificá-la (...) Seu prazer está em provocar uma agitação no público, incitando-o a repensar o mundo e a si próprio.” (SILVA, 2008, p. 9). Sua função é transgredir padrões morais ou o politicamente correto, levar o público a um mundo não-convencional. Mas “Por vezes, pode ser coerente, interessante ou mesmo lucrativo, reforçar, ao invés de afrontar tais ‘normas’, fazendo um papel de educador, mas, nem por isso, perde a sua irreverência em outros quesitos e brincadeiras.” (SACCHET, 2009, p. 86).

As informações do parágrafo acima se adéquam bem ao nosso estudo, pois, conforme veremos, o clown/palhaço de L. Ruas, nos momentos finais do poema, revela para o eu outra possibilidade de existência, mas sem destruir a que já existe.

Devemos acrescentar ainda as informações de Esio Magalhães, em entrevista a Kátia Kasper. Ele diz que o clown/palhaço é um ser nômade, estrangeiro, um estranho que vem de um lugar distante/desconhecido para fazer o seu espetáculo, provocar no público uma reação e, a seguir, partir, talvez para nunca mais voltar. Sua imagem é cheia de mistério, e sua vida, assim, possui uma estrutura circular, sem começo nem fim, como a própria estrutura mítica.

Outro ponto relevante é o fato de o clown/palhaço possuir íntima relação com algum tipo de festejo, encenação ou espetáculo, sendo até possível dizer que o clown/palhaço só existe onde houver a suspensão momentânea da realidade concreta e banal em virtude de um discurso que, de modo não reverente, reflete essa mesma realidade.

Tomemos, como exemplo, os espetáculos cômicos da Idade Média, nos quais bobos e bufões participavam de modo ativo.

Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. (BAKHTIN, 1987, p. 4-5).

Mas a presença desse personagem cômico em festejos é milenar e vem de tribos remotas. Estas realizavam rituais em que misturavam o solene e o cômico intermediados pela figura do xamã, personagem que, dentre as características, possuía a capacidade de se transformar em outro ser, a de funcionar como um mediador entre o mundo humano e o mundo dos espíritos e a de ser narrador de um mito – mostrando aos espectadores uma nova perspectiva da vida.

O xamã

utilizava o riso como elemento ritual para espantar o medo, principalmente, o medo da morte. Entre outras coisas, sua função era transmutar tristezas, dissipar tensões dos participantes e até curar enfermidades. Essas figuras tinham o papel de usar a habilidade com o humor para controlar atitudes de abuso de poder do chefe ou cacique da aldeia. (SACCHET, 2009, p. 55).

Pelas características apontadas, é possível relacionar o xamã ao clown/palhaço e, ao mesmo tempo, distanciá-los, pois o clown/palhaço de L. Ruas não costuma rir nem fazer rir, o que nos leva a considerar que o *medo* ou a perplexidade em relação a algo permanece.

Exploremos um pouco mais essa questão do riso ritual a partir do estudo de Vladimir Propp intitulado *Comicidade e Riso*.

O riso, nos mitos e rituais primitivos, possuía força vital/fértil e, algumas vezes, era um elemento importante nas cerimônias de iniciação, pois funcionava como o próprio nascimento simbólico do sujeito iniciado. Também havia (ou há), em países católicos, o riso pascal durante os rituais preparatórios da Páscoa, sendo que essa comicidade ficava a cargo dos sacerdotes.

O riso tinha (ou tem) o poder de ressurreição.

A religião da divindade que morre e ressurge é, em seu fundamento, uma religião agrícola: a ressurreição da divindade significa a ressurreição para uma nova vida de toda a natureza, após o sono invernal. Para a ressurreição da natureza contribuem as festas desenfreadas durante as quais são permitidas licenciosidades de toda espécie. (PROPP, 1992, p. 165).

Como exemplo dessa divindade que morre e ressurge, Propp cita uma passagem do mito de Deméter e Perséfone. Deméter, deusa da fertilidade, deixa de rir após Perséfone, sua filha, ser raptada por Hades e levada para o inferno. Com a ausência do riso de Deméter, “interrompe-se na terra o crescimento das ervas e dos cereais” (PROPP, 1992, p. 165), e a natureza só retorna à vida quando Jamba, serva de Deméter, faz um gesto obsceno à deusa e lhe provoca o riso.

Ignorando uma de suas principais funções, fazer rir, o clown/palhaço de L. Ruas parece negar aquilo que está narrando, como se tentasse impedir a ressurreição de algo. O desequilíbrio entre o que está sendo narrado e os sentimentos do palhaço é uma constante, manifestada, inclusive, no fato de o palhaço se dizer cativo, prisioneiro do pássaro ferido.

A outra evocação relaciona-se ao mito. Por meio de, pelo menos, três vozes narrativas (o eu, o palhaço e o pássaro ferido), o poema conta uma história, na qual busca explicar o porquê de uma dada condição terrena.

O mito nasce a partir da necessidade humana de entender o mundo. É válido dizer que ele representa um primeiro estágio de consciência ou racionalidade, no qual o homem se vê inserido num mundo cheio de fenômenos e coisas que, na sua visão, precisam ter um significado. O mito surge para dar significado a esse mundo, explicá-lo, por meio de uma narrativa fantástico-religiosa, que não exclui o homem.

A consciência mítica pressupõe uma identidade entre as coisas, uma fusão do sujeito no objeto, do visível no invisível, do natural ao sobrenatural. O pensamento mítico é, portanto, pré-lógico e equivale a uma ontologia sagrada: cada mito mostra, por uma manifestação do sagrado, como cada realidade veio ao mundo. (SAMUEL, 1984, p. 182).

Entender o mito como narrativa sagrada de criação é o ponto em comum na obra de muitos teóricos. Mircea Eliade, por exemplo, considera o mito uma realidade sagrada que

relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento, uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, uma narrativa de “criação”. (ELIADE, 1994, p. 11).

Eliade fala que o mito nunca é narrado de modo indistinto. Haveria “requisitos” para ser trazido ao conhecimento das pessoas, dentre os quais, podemos destacar: apenas indivíduos “especializados nas experiências extáticas” (ELIADE, 1994, p. 129), sagradas, poderiam narrá-lo; em certos casos, para viver o mito, realizar-se-ia um ritual a fim de evocar entes sobrenaturais capazes de revelar um segredo divino; também existe a ideia de que o mito seria contado em momentos de desequilíbrio, Caos, para restabelecer a ordem, o que mostra o seu caráter organizador.

Esse homem arcaico-religioso busca hierofanias, manifestações do sagrado no mundo terreno, atitude que lembra o chamado fenômeno do *deus otiosus*, de acordo com o qual deus, após a criação do mundo, afasta-se de sua criação. Assim, qualquer elemento da natureza pode virar uma forma de manifestação desse sagrado, como, por exemplo, uma pedra, um pássaro, um local.

Na visão mítica de mundo, há lugares sagrados e profanos, em outras palavras, o espaço não é homogêneo. Os lugares sagrados representam o local onde o sagrado se manifestou, funcionando como uma abertura para o divino. Já o espaço profano é o local que não recebeu a manifestação do sagrado; são os espaços não cultivados, como, por exemplo, desertos, terras selvagens e mares, que, numa certa perspectiva, podem representar o desequilíbrio.

Na tradição mítica do homem arcaico-religioso, o mundo, aqui compreendido de modo espacial e temporal, é sempre regenerável, morre e renasce, é cíclico graças ao mito trazido à tona por meio de rituais. Tal homem tem dificuldade de se aceitar como ser histórico, vivendo num tempo contínuo, por isso acredita na regeneração cíclica. Na

sua visão, “cada vez que a vida é ameaçada e, aos seus olhos, o Cosmo se torna exausto e vazio, há necessidade de um retorno *in principio*, não pela restauração, mas sim por sua recriação.” (ELIADE, 1991, p. 80). O indivíduo que assim age passa a viver

no Tempo em que o evento *teve lugar pela primeira vez* (...) é o Tempo prodigioso, “sagrado”, em que algo de *novum*, e *forte* e de *significativo* se manifestou plenamente. Reviver esse Tempo (...) assistir novamente ao espetáculo das obras divinas, reencontrar os Entes Sobrenaturais e reaprender sua lição criadora é o desejo que se pode ler (...) em todas as reiteraões rituais do mito. (ELIADE, 1994, p. 22).

A maioria dos homens modernos, o chamado homem profano, sem visão mítica da vida, “não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana” (ELIADE, 1992, p. 98), apesar disso, de modo inconsciente, segue preceitos arcaicos, religiosos. Tal homem se constrói e, para tanto, dessacraliza a si e o mundo, mas, como o autor nos diz, não de modo total. Portanto é válido acreditarmos na existência de um homem sacro-profano, capaz tanto de destruir visões míticas ou religiosas de mundo quanto construir as suas próprias, ainda que não perceba isso.

O mito também pode ser estudado a partir da ideia de inconsciente coletivo e arquétipo, presentes na Psicanálise.

Inconsciente coletivo é “a camada mais profunda da mente humana, cujo significado é o de ser patrimônio existencial do homem (...) é algo que pertence à humanidade em geral e que se atualiza em cada uma das mentes individuais.” (BASTAZIN, 2006, p. 90).

Semelhante ao inconsciente coletivo, temos o arquétipo que

indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-as “motivos” ou “temas” (...) no campo das religiões comparadas foram definidas como “categorias da imaginação” por HUBERT e MAUSS. ADOLF BASTIAN designou-as bem antes como “pensamentos elementares” ou “primordiais”. (JUNG, 2002, p.53).

O mito é um arquétipo, isso explica o porquê de vários mitos, oriundos de culturas totalmente opostas no espaço e no tempo, possuírem semelhanças, afinal, tais narrativas centram-se em valores ou condições existenciais comuns aos homens de todas as épocas e lugares. O Messias, por exemplo, como a imagem de um ser sagrado que vem a terra para salvar a humanidade, é um arquétipo religioso, presente em várias

culturas. Assim como também é um arquétipo a ideia do Uno, o princípio regulador de tudo.

O mito é, portanto, a manifestação sagrada ou religiosa da vida. Cada cultura tem sua própria maneira de encarar ou exteriorizar os seus mitos. Tomemos as culturas ou religiões ditas pagãs.

O termo pagão vem do latim *paganus*, que significa habitante do campo, uma pessoa rústica. Geralmente, o termo paganismo é utilizado para se referir à mitologia greco-romana e às tradições politeístas anteriores ao cristianismo. Por volta do século IV, o termo passou a ser usado pelos cristãos, de modo pejorativo, para designar aqueles não adeptos do cristianismo.

No paganismo, os mitos são vividos de modo variado. Para começar, muitos deles aceitam uma visão politeísta da vida, e os deuses podem se manifestar na própria natureza, na terra; devido a isso, é possível encontrar divindades transformadas em seres e elementos terrenos; as celebrações ditas pagãs se regulam por eventos sazonais e, geralmente, ocorrem em épocas de colheitas; o homem pagão acredita no poder da magia e, como não encara a vida dividida entre o bem e o mal, nem a separação entre o corpo e o espírito, tem uma existência menos reprimida.

Com a expansão do cristianismo, o modo de vida pagão foi relegado, combatido, mas talvez seja um erro pensar que as duas concepções de vida divergem totalmente, pois, se considerarmos a ideia de arquétipos, de algo que apenas se repete sob formas diversas ao longo dos tempos, é possível encontrar muitas semelhanças entre as duas formas de encarar a vida.

Mircea Eliade fala que

A experiência religiosa cristã baseia-se na *imitação* de Cristo como *modelo exemplar* na *repetição* litúrgica da vida, morte e ressurreição do Senhor, e a *contemporaneidade* do cristão com o *illud tempus*, que se inicia com a Natividade em Belém e se encerra, provisoriamente, com a Ascensão. Ora, como vimos, ‘a imitação de um modelo transumano, a repetição de um enredo exemplar e a ruptura do tempo profano mediante uma abertura que desemboca no Grande Tempo, constituem as notas essenciais do comportamento mítico, isto é, do homem das sociedades arcaicas, que encontra no mito a própria fonte de existência’. (ELIADE, 1994, p. 147).

Por isso o mais adequado é buscarmos comparar o cristianismo com outras culturas religiosas a partir de uma mesma estrutura mítica para não cometermos incoerências, como, por exemplo, acreditar que o mito de Jesus é cópia do mito de Hórus (deus egípcio, concebido pelo espírito de seu pai morto, Osiris).

Porém, de acordo com o próprio Eliade, havia nos primeiros cristãos uma forte necessidade de comprovar a historicidade de Jesus aos chamados pagãos e hereges. Começaram, então, a elaborar os evangelhos a partir das mais diversas e contraditórias influências, como do gnosticismo, do judaísmo e do próprio “paganismo”. Eles assim

“cristianizaram” os símbolos, os ritos e os mitos asiáticos e mediterrâneos, relacionando-os a uma “história sacra”. Essa “história sacra” ultrapassava, evidentemente, os limites do Antigo Testamento e agora englobava o Novo Testamento, a pregação dos Apóstolos e, mais tarde, a história dos santos. Um certo número de símbolos cósmicos – a Água, a Árvore e a Videira, a charrua e o maço, o navio, o carro etc. – já haviam sido assimilados pelo judaísmo e puderam ser facilmente integrados na doutrina e na prática da Igreja, recebendo um sentido sacramental ou eclesiológico (...) De bom ou mau grado, eles acabaram por “cristianizar” as Figuras divinas e os mitos “pagãos” que resistiram à extirpação. Muitos deuses ou heróis matadores de dragões transformaram-se em S. Jorge; os deuses da tempestade foram convertidos em S. Elias; as inúmeras deusas da fertilidade foram assemelhadas à Virgem ou às santas. (ELIADE, 1994, p. 148).

Desse modo, na perspectiva dos primeiros evangelizadores, havia apenas um deslocamento ou uma adaptação de elementos da cultura pagã ao cristianismo, mas, na verdade, os evangelizadores somente davam nomes cristãos a arquétipos nascidos talvez com a própria humanidade.

Entre algumas características do cristianismo, podemos apontar: a existência de um único Deus e de um Messias, Jesus; a doutrina defende a separação entre corpo e espírito; distingue o bem do mal e, com isso, cria uma forte ideia de repressão aos pecadores; possui uma vasta simbologia; realiza festas periódicas em comemoração a fatos importantes na tradição cristã; suas narrativas utilizam sofisticados recursos linguísticos (como parábolas) e, muitas vezes, são atravessadas pela intervenção de anjos; valoriza o amor e o martírio como formas de purificação da alma; manifesta a ideia escatológica de mundo; e acredita na redenção pela morte.

O mito não morre, apenas vive “camuflado” por aí, como, por exemplo, nas mais diferentes religiões e nas manifestações artísticas, sendo nesse último caso, o espaço onde se mantém mais próximo de sua concepção original, pois, da mesma forma como os primeiros narradores de mitos, os artistas buscam explicar o mundo a partir de representações simbólicas. Os artistas, de modo poético, criam a partir de suas experiências com a realidade, expondo um mundo nem sempre visível a todos.

Para T. S. Eliot,

A poesia pode ajudar a romper o modo convencional de perceber e julgar (...) e faz ver às pessoas o mundo com olhos novos ou descobrir novos aspectos deste. De quando em quando, ela pode dar-nos uma consciência mais ampla dos sentimentos profundos, ignotos, que formam o substrato do nosso ser, ao qual bem raramente acedemos; porque a nossa vida é, em geral, uma contínua evasão de nós mesmos e do mundo visível e sensível. (ELIOT apud BOSI, 1996, p. 31).

O mito, como vimos, é uma tentativa racional de explicar o mundo, e, com o passar dos séculos, esse princípio de racionalizar a natureza vai se tornando mais forte e, pelo menos aparentemente, mais refinado. Entramos aqui na última evocação do poema, na qual acreditamos se encontrar uma crítica de L. Ruas: a razão instrumental ou utilitarista.

Notemos que o poema se guia pelo forte e extremado desejo de descobrir, de conhecer o mais, a verdade, posicionamento inadequado a uma visão religiosa de vida, que apenas aceita o mistério. Além disso, em vários momentos, há referência ao homem moderno-científico e a mitos que refletem a busca pelo conhecimento, como o *Mito de Fausto* e o *de Prometeu*, reforçando o posicionamento de Theodor Adorno e Max Horkheimer, segundo o qual o Esclarecimento (intensificado pelos ideais iluministas) já está presente na mente humana desde o princípio da civilização.

A razão instrumental é a razão técnico-científica, utilitária, fenômeno forte na sociedade contemporânea, capaz de produzir conhecimentos cada vez mais profundos e específicos sobre os diferentes campos da vida, instalando na sociedade a ideia de progresso. A razão instrumental, no entanto, relaciona-se a um processo de intimidação do homem.

Antes de aprofundarmos esse fenômeno, é interessante termos uma rápida ideia sobre a razão e de como ela foi encarada ao longo da História.

Etimologicamente, a palavra razão se relaciona tanto ao termo latino *ratio* quanto ao grego, *logos*. Esses dois termos são substantivos derivados de verbos cujos sentidos são muito próximos. *Legein* que dá origem à *logo* significa contar, reunir, juntar, calcular. *Reor* que origina *ratio* significa contar, reunir, medir, juntar, separar, calcular. Essas ações nos mostram que razão, grosso modo, é pensar, realizar uma atividade mental de modo organizado.

Marilena Chauí diz que a razão

é a capacidade intelectual para pensar e exprimir-se correta e claramente, para pensar e dizer as coisas tais como são. A razão é uma maneira de organizar a realidade pela qual esta se torna compreensível. É, também, a

confiança de que podemos ordenar e organizar as coisas porque são organizáveis, ordenáveis, compreensíveis nelas mesmas e por elas mesmas, isto é, as próprias coisas são racionais. (CHAUI, 2000, p. 71).

Essa tentativa de definir a razão não é nova. Ela vem desde a Antiguidade Clássica, quando os primeiros filósofos gregos buscavam estabelecer distinções entre a razão e outras atividades mentais, como aquelas provenientes do mito, pois, nesse caso, há deuses, rituais extáticos, um rompimento com a consciência e um progressivo abandono da atividade mental. O mito se relacionava (ou se relaciona) a questões sobrenaturais, divinas e inquestionáveis, porque sagradas, para explicar a vida. Os primeiros filósofos acreditavam que era necessário buscar outra forma para explicar os princípios regentes da existência, mas, dessa vez, baseada numa diferente perspectiva de razão.

Passaram, então, a ver na *physis*, na natureza, formas de entender o mundo. É importante sabermos que a palavra *physis* pode ser compreendida também como uma realidade não acabada, que se encontra em transformação. Estar próximo da *physis*, conhecê-la, significa levantar a questão da origem de todas as coisas que constituem a realidade; saber que há nela um princípio único, *arché*, o comando que dirige e ordena as coisas do mundo, em seus diversos e contraditórios aspectos. Esses filósofos foram chamados de pré-socráticos e deles vieram os primeiros indícios de um pensamento racional, coerente, rigoroso, reflexivo, abstrato, aberto à discussão.

Pela razão, é possível construir o conhecimento, e a aquisição racional deste, ao longo dos séculos, foi motivo de muitas discussões, em especial, entre os filósofos empíricos, para os quais o conhecimento poderia ser adquirido pela experiência sensível ou prática de vida, e os cientificistas, que defendiam a existência de um conhecimento adquirido por meio da ciência, de uma investigação rigorosa da natureza a partir de métodos científicos.

A valorização do racional e, por conseguinte, de métodos racionais para a aquisição do conhecimento a fim de se compreender melhor a vida ganha mais destaque com o Iluminismo, no século XVIII. Pela razão, considerada a própria luz, o homem seria capaz de se emancipar, conquistar a felicidade social e política, evoluir, progredir, libertando-se de preconceitos religiosos, superstições e medos. Essa razão capaz de mover o mundo se manifestaria na ciência, na economia, nas artes e na moral.

Os ideais iluministas se refletem em várias correntes do pensamento, como o Liberalismo e o Socialismo, e em marcos históricos, como a Revolução Francesa e a

Revolução Industrial. Esse último só foi possível graças ao aperfeiçoamento de técnicas mecanicistas de produção, em outras palavras, da ciência. Além disso, na Revolução Industrial, já se encontram algumas premissas do capitalismo, a produção em massa e o mercado consumidor, que deságuam na ideia de domínio de um contexto ou da própria natureza. É nesse ponto, quando entramos no mundo contemporâneo, que percebemos o quanto a ideia de razão se modificou. Se, num primeiro momento, temos um homem que usa a razão como uma forma de emancipação, agora temos um homem que a usa de modo extremado, gerando consequências graves, mas nem sempre perceptíveis.

A razão passa a ter aspecto utilitário. Sua obrigação maior é produzir um conhecimento que sirva para um fim pré-determinado, guiando-se, unicamente, por princípios teleológicos comuns ao utilitarismo. Essa razão, sempre motivada por um porquê extremado, busca instrumentalizar os mecanismos racionais de aquisição do conhecimento com o objetivo de exploração da natureza e dos homens.

A razão, capaz de produzir o conhecimento, torna-se tão valorizada ou deturpada que, paradoxalmente, assume ares divinos, como se fosse um mito.

Na medida em que a razão se torna instrumental, a ciência vai deixando de ser uma forma de acesso aos conhecimentos verdadeiros para tornar-se um instrumento de dominação, poder e exploração. Para que não seja percebida como tal, passa a ser sustentada pela ideologia cientificista, que, através da escola e dos meios de comunicação de massa, desemboca na mitologia cientificista. (CHAUI, 2000, p. 361).

A razão instrumental mobiliza muitos pensadores contemporâneos. Dentre eles, podemos destacar Theodor Adorno e Max Horkheimer, filósofos oriundos da Escola de Frankfurt, que criaram uma teoria voltada para esse mundo contemporâneo imerso numa “crise da razão” originada pelos ideais iluministas. Trata-se da *Teoria Crítica*, que objetiva esclarecer as pessoas a respeito desse processo de dominação racional sobre a natureza, mostrando-lhes, a partir do método dialético, como se dão os processos velados de dominação racional nas relações do homem com a natureza e com o próprio homem. Com isso, os filósofos de Frankfurt objetivam revalorizar a razão, pois o que se tem é

uma razão alienada que se desviou do seu objetivo emancipatório original, transformando-se em seu contrário: a razão instrumental (substrato comum da alienante ciência e técnica positivista), o controle totalitário da natureza e a dominação incondicional dos homens. (FREITAG, 1986, p. 35).

Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*, mostram o projeto ocidental de Esclarecimento ou *Aufklärung* como um processo histórico baseado na razão científica, esquemática, metódica. Por meio dessa razão, produzir-se-ia um conhecimento apto a trazer progresso, emancipação e felicidade para o homem. No entanto, houve uma reversão nesse projeto ao longo dos tempos, e o que seria a salvação da humanidade acabou por gerar inúmeras barbáries contemporâneas, como, por exemplo, o nazismo, o antissemitismo e o capitalismo. O Esclarecimento se tornou totalitário. O conhecimento, nesse contexto, é imediato e informativo, desprezando-se aquele obtido por meio da reflexão e das experiências individuais.

Para Adorno e Horkheimer, esse processo de Esclarecimento inicia-se com o mito, pois, nessas narrativas, já existe uma tentativa de explicar o mundo por meios racionais. Portanto, os filósofos acreditam que o mito e o Esclarecimento estão bastante entrelaçados. E, para haver essa explicação do mundo, é preciso que o homem se veja inserido e, ao mesmo tempo, destacado da natureza, somente assim é possível dominá-la por meio da razão.

A fim de ilustrar a união entre mito e Esclarecimento, os filósofos de Frankfurt recorrem ao próprio mito, em especial, àqueles presentes na *Odisseia*, de Homero. Fiquemos, por enquanto, com o episódio do ciclope Polifemo. Entre as ações para enganar o ciclope, Ulisses nomeia-se como *Ninguém*. Enquanto dorme embriagado, Polifemo recebe no olho um golpe de estaca desferido pelo herói; ao gritar de dor, os outros ciclopes vão até a entrada de sua gruta para saber o que se passa, e, do interior dela, Polifemo diz “Amigos. *Ninguém* está me matando por astúcia; por violência, não.” (HOMERO, 2002, p. 123); com isso, os outros ciclopes deixam de lhe prestar ajuda, pois nada de sério acontecia. Ao se nomear como *Ninguém*, Ulisses consegue fazer a separação entre nome e objeto, pois, de acordo com Jeanne-Marie Gagnebin, conhece a arbitrariedade do signo, o que é um princípio lógico-racional, e manipula a linguagem. Ulisses salva-se porque nega sua identidade, anula-se, deixa de existir, num processo que os filósofos chamam de autossacrifício da identidade com a intenção única de se autopreservar, num ambiente que desconhece a possibilidade de disfarces ou representações, onde *Ninguém* é exatamente ninguém. Conhecendo e, ao mesmo tempo, fora do ambiente, Ulisses pode dominá-lo. Esse é o comportamento próprio do homem racional, separar-se da natureza para conquistá-la.

Ao longo da *Odisseia*, os filósofos apontam outros momentos, como o episódio das sereias, em que Ulisses busca dominar ou manipular a sua própria natureza, os

instintos, para depois dominar a natureza dos outros, a exterior. Temos aqui o domínio ou a renúncia de uma natureza interior, o que pode ser entendido como o autossacrifício dado pelo homem para o desenvolvimento da civilização. Porém, ao reprimir suas forças internas destrutivas e instintivas, o homem acaba projetando essas mesmas forças no âmbito externo, na natureza. Assim, na ideia de progresso, há também uma ideia de barbárie.

Adorno e Horkheimer dizem que os ideais iluministas hoje se converteram em uma ciência utilitarista com o objetivo também de enganar as massas. O Esclarecimento prometido pela razão iluminista acabou gerando nos homens, em especial aqueles da ciência, o princípio ditatorial.

O contexto de uma sociedade capitalista também traz à tona a reificação que, grosso modo, pode ser entendida como coisificação das relações sociais; tudo pode ser reduzido a uma condição de mercadoria, a coisa acaba substituindo o sujeito, e o sujeito se torna regido pelas leis do mundo das coisas, onde só existe a posse, o domínio. Nesse processo de alienação e fetichismo pela coisa, há um excesso de objetivação científica.

Esta ciência, amparada na experimentação e aplicação produtiva de seus conhecimentos formais, expõe um sujeito dotado de atitude simplesmente contemplativa que perdeu a capacidade de interferir efetivamente na realidade social. Os homens perderam o controle das coisas, e, portanto, as coisas passaram a controlar os homens que se tornaram, eles próprios, meros objetos. (CROCCO, 2009, p. 62).

Os filósofos de Frankfurt, ao atacarem as bases iluministas ou esclarecidas, de algum modo, fazem uma autocrítica, uma vez que esses mesmos filósofos se valem de esquemas e métodos racionais para desvelarem os esquemas de dominação. Portanto, há uma ideia de que um modo de pensar racional está fadado a ser superado ou destruído por ele mesmo.

De modo resumido, o Esclarecimento busca a unidade, o exato e o idêntico, todos obtidos por meio de rigorosos esquemas racionais; para o Esclarecimento, não há ilusão, sim, “verdade”; a negação dá lugar à afirmação; a dúvida é totalmente execrada, só existe a certeza; a hipótese é substituída pelo conceito; no lugar da experiência aberta, a sistematização fechada; não há transcendência, somente a imanência; e a metafísica é substituída pela física. Nesse contexto, as representações simbólicas e difusas de mundo não têm espaço, assim como a capacidade de o pensamento refletir sobre ele mesmo.

Por isso é importante buscarmos uma razão que, além de não estar subjugada a um princípio meramente utilitário, possibilite ao homem o restabelecimento do elo com a natureza, rompido pelo Esclarecimento. Essa possibilidade de reconciliação, conforme veremos, a partir de algumas teorias de Theodor Adorno e Martin Heidegger, pode ser encontrada nas manifestações artísticas, um pensamento que acreditamos estar refletido em *Aparição do clown*.

1.2. E uma proposta

As evocações da passagem anterior nos levam a uma proposta de interpretação do poema.

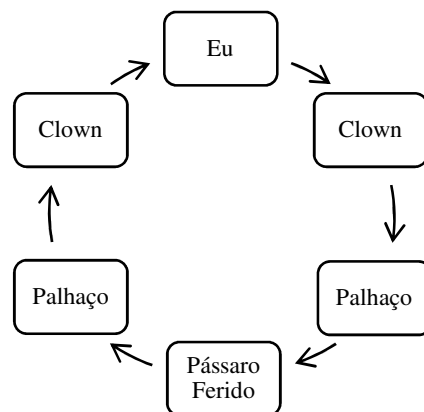
Partamos da ideia de que o eu realize um ritual para a narração de um mito. Nesse processo ritualístico, o clown e o palhaço trabalham a partir do confronto (a sutileza do clown *versus* a profundidade do palhaço) e de algumas convergências (as duas figuras, por exemplo, costumam se apresentar em algum tipo de cerimônia, sugerem a suspensão e a manutenção de certa realidade, possuem o atributo do desdobramento e devem despertar uma reação no público).

No ritual, primeiramente, aparece o clown, que, logo a seguir, desdobra-se em palhaço, o narrador do mito do pássaro ferido ou racional-cristão. A sua narração trará, na forma, elementos da doutrina cristã e, no conteúdo, a ânsia extremada pela verdade, comum ao pensamento científico esclarecido. Além disso, por meio dessa narração, o palhaço explicará o porquê de ser palhaço.

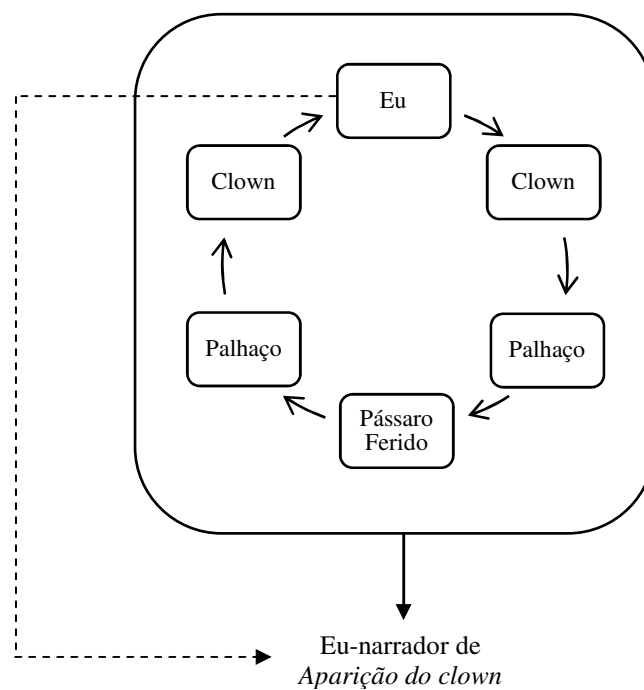
É relevante atentarmos para o fato de que o eu-narrador do poema não é o mesmo eu que precisou reviver o mito do pássaro ferido. Há dois eus, ou melhor, dois momentos distintos de pensar o mundo relacionados ao mesmo eu. Tal separação é importante para sabermos que o mito do pássaro ferido funciona como elo para a construção de outro mito narrado pelo eu, aquele capaz de restabelecer o elo com a natureza, que optamos em chamar de o mito do nascimento da poesia.

Apresentamos dois esquemas na página seguinte.

Esquema 1 – o mito racional-cristão ou do pássaro ferido



Esquema 2 – o mito do nascimento da poesia



No esquema 1, temos o eu participante da doutrina do pássaro ferido, ajudando na construção do mito.

No esquema 2, o eu é cindido para dar origem a outro eu, narrador agora de outro mito.

2 AS QUATRO PARTES ESSENCIAIS

Nas quatro partes introdutórias do poema, *descoberta*, *discurso*, *resposta* e *aviso*, encontram-se alguns pontos-chave para o desenvolvimento do estudo aqui proposto. Entre eles, podemos destacar: mito, cristianismo e o forte desejo de conhecimento.

2.1. A *descoberta* ao luar

Uma forma adequada de iniciarmos o estudo é por meio de uma breve análise do termo *aparição*, presente no título do poema, e de sua relação com o termo que nomeia a parte introdutória da obra, *descoberta*.

A palavra *aparição* pode ser entendida como o “Aparecimento repentino e de caráter divino de figura bíblica, especialmente de santo, do próprio Cristo, da Virgem Maria ou de Deus; Espectro, fantasma, visão, assombração.” (HOUAISS, 2009, p. 155). Vale destacar que *aparição* é associada à epifania, podendo representar tanto o episódio dos Reis Magos, ou seja, a primeira manifestação de Cristo na terra, quanto a revelação de qualquer outra divindade. Por essas breves acepções, é possível atribuir ao termo um aspecto de imaterialidade sagrada que traz consigo uma revelação.

Após a *aparição*, vem a *descoberta*, que pode ser entendida como ação, processo ou efeito de revelar o que não se sabia ou se achava escondido; e, num sentido mais figurado, o termo pode ser visto como a primeira experiência, a primeira vivência. A *descoberta* referida no poema deve ser entendida como o primeiro momento diante de certo contexto, o do mistério. Além disso, não podemos ignorar que descobrir é uma ação comum à mentalidade racional.

Para o nosso estudo, devemos considerar *aparição* como sinônimo de epifania, a manifestação do sagrado, e capaz de nos conduzir à outra etapa, à *descoberta*; porém, ao contrário do que se poderia imaginar, a epifania encontrada no poema não revela o mistério, sim, a existência do mistério, um aspecto paradoxal, um choque de opostos. A *descoberta* é de que existe algo a descobrir.

Após essa rápida análise dos termos, faz-se necessário destacar em *descoberta* outros elementos capazes de nos levar à ideia de um ritual que se constrói, a fim de reviver um mito, e a outros pontos que nortearão todo o poema, sendo o nosso início os

versos: “foi no tempo do luar pois não existe sol/ no velho parque – tempo não maduro –/ que encontrei o sempiterno clown.” (RUAS, 1998, p. 25).

Os verbos conjugados no passado mostram que o eu narra uma experiência já ocorrida, mas o verbo no presente introduz uma realidade que permanece independente do eu. Há um choque temporal, há uma realidade (relacionada ao eu) que flui, constrói-se continuamente, e outra (a do clown/palhaço) que permanece, repete-se no tempo.

Como, em certas passagens, o poema trabalha os limites da palavra e sugere que o eu é um poeta, é válido supor desde já que a experiência narrada é um texto escrito, um poema, como se o eu seguisse a “mensagem” que o palhaço lhe dá nos momentos finais de *Aparição do clown*. A análise, por enquanto, não pretende se aprofundar nessa ideia. A informação de o eu ser um poeta vale para caracterizá-lo como um criador, reproduzidor de mundos ou, o que é mais adequado ao estudo, de mitos.

Os versos iniciais do poema nos sugerem a ideia cíclica e regeneradora de mundo. Eles mostram que a experiência de *descoberta* se deu no “tempo não maduro”, dos primórdios, ao qual é possível opor o tempo maduro e tempo final (subentendendo-se a ideia cíclica), e num lugar determinado, “no velho parque”, que funciona como local sagrado, outra necessidade do homem arcaico religioso. Porém, ao adicionar o adjetivo velho ao parque, uma dimensão temporal ao espaço, o eu parece dizer que o próprio espaço sagrado carrega longas e indeléveis marcas do tempo, está se esgotando, caminha a um termo. Percebemos, então, o descompasso, uma ideia antitética, do velho habitando o novo, ou vice-versa, que mostra a debilidade do local sagrado em contraste com um tempo inicial.

Ainda que o eu em *descoberta* não se revele diretamente, é possível descobri-lo a partir de algumas marcas textuais de seu discurso e da ideia que tentamos construir sobre mito. Já sabemos, por exemplo, que o eu narra uma experiência vivida, mítica conforme acreditamos, porém ele não poderia conhecer o mito de forma gratuita, pois há “requisitos” para conhecê-lo. Diante dessa questão, podemos supor que o eu, com os seus traços de homem arcaico-religioso, estava em desequilíbrio e, ciente da possibilidade de trazer o equilíbrio por meio do mito, resolveu vivê-lo em um ritual.

O eu encontra-se diante de um Ente Sobrenatural, o misterioso clown, num “tempo não maduro”, onde o elemento lunar prevalece sobre o solar. Na verdade, sequer existe sol, e tal informação deve ser entendida dentro da perspectiva criada para o nosso estudo, a ausência de equilíbrio ou unidade, uma vez que lua e sol formam um par dualístico insolúvel (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 837), e aqui o sol não

existe. Em princípio, há somente o luar, a luminosidade do satélite; nos versos seguintes, abre-se espaço para a lua, que representa o conhecimento especulativo, aquele adquirido por meio do reflexo. A lua “é a primeira das criaturas a morrer quando o mundo entra em Caos e a primeira a reviver quando o mundo se regenera.” (ELIADE, 1991, p. 84), carrega ainda a ideia de ciclo e é uma zona “*inconsciente*, crepuscular dos nossos tropismos, de nossos impulsos instintivos (...) a parte do *primitivo* que dormita em nós” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 564).

É nesse tempo inicial, primitivo, regido pela lua, que o “sempiterno clown” é encontrado pelo eu; note-se bem, um clown (não um palhaço), presente, inclusive, no próprio título do poema.

O clown é sutil, trabalha com uma lógica própria, individual, revela estados de alma, proporciona um conhecimento e, às vezes, figura o fracasso (FEDERICI, 2004). Para o estudo, deve ser entendido como a sutileza, que pode levar ao conhecimento, e como a primeira fase do palhaço. É importante não esquecermos que o clown é o primeiro ser que aparece, não o palhaço; além disso, temos que esse clown possui ares sagrados, é capaz de fazer uma revelação e carrega sutilezas, nas quais já se identifica a característica antitética.

Na perspectiva ritualística, podemos entender o clown como Ente Sobrenatural invocado para o processo de revitalização do mito. Porém, como um ritual possui várias etapas, o clown será apenas a primeira delas, da qual emanará o palhaço. Por enquanto, fiquemos somente com a ideia de que o clown é a colocação do mistério, e o palhaço, a construção do mistério.

O eu, que por enquanto é passivo no ritual, deseja ver a face do clown, uma atitude que revela a sua inquietação a respeito do mistério colocado, mas o que vê no lugar da face é “um imenso lago azul parado/onde a lua se repetia. lua.” (RUAS, 1998, p. 25). Temos agora uma direta identificação do clown com a lua.

Pelas informações passadas sobre a lua parágrafos acima, temos que ela é o primeiro elemento a morrer no Caos e o primeiro a renascer na regeneração do mundo. E já dissemos também que o clown é o primeiro estágio do ritual; porém, como agora está relacionado à lua, também pode ser o estágio final de algo, próximo da morte, uma ideia que se juntaria ao fato de o clown habitar o velho parque, local sagrado, que carrega marcas de desgaste. O clown, assim, pode representar o fim e o início do ritual, sem se afastar da ideia cíclica da vida, pois “a lua se repetia.” Além disso, ainda por sua relação com o satélite, traz em si a zona inconsciente do homem na qual repousa o

pensamento primitivo, base do mito. Estamos, então, justamente onde os mitos nascem e, pelas relações já traçadas, podem morrer ou ser abandonados. E não nos esqueçamos de que a lua representa ainda o conhecimento indireto, subentendendo-se aqui o direto, o proveniente do sol, a luz verdadeira. Portanto temos a sugestão de uma busca pelo conhecimento verdadeiro, total, um dos princípios da razão instrumental ou utilitária, sugerido, como percebemos, desde o primeiro verso do poema.

Nos versos em destaque, ainda que o eu não use a palavra refletia, sim, repetia, é possível dizer que a lua se refletia no lago. Não nos esqueçamos de que, como não existe sol, a lua é vista de modo incompleto. Assim, a imagem nos remete à incompletude e impossibilidade, ideia justificada pelo fato de termos a seguinte composição: um lago, cuja água imóvel, no plano terrestre, reflete um elemento celeste. Haveria uma tentativa de unir o terreno e o celestial, de conciliar elementos inconciliáveis.

Em *descoberta*, insinua-se uma divisão platônica de mundo. O eu utiliza bastante o verbo ver em relação ao clown, uma ideia de distanciamento, de superfície, uma valorização do plano sensível da existência. Porém, ao mudar subitamente o foco e dizer que o clown chorava “e ria ao mesmo tempo que/ o destino dos palhaços é fundir/ à luz da lua o alegre riso e o triste pranto.” (RUAS, 1998, p. 25), revela informações que rompem o plano sensível, formula uma conclusão a partir do que os sentidos lhe proporcionam, entra no plano das ideias, destacando-se que essa conclusão é produto de uma experiência já vivida e agora narrada; em outras palavras, o eu-narrador deixa escapar suas opiniões sobre os fatos narrados.

Os versos em destaque do parágrafo acima reforçam a ideia de tempo fixo em relação ao clown/palhaço, representada pela conjugação do verbo ser no presente, e introduzem o termo palhaços, quando pareceria mais adequada a utilização de palhaço para combinar com clown no singular. Torna-se patente a existência de palhaços, seres obrigados a tentar fundir elementos inconciliáveis, uma fusão que não consegue dissolver as formas originais para constituir uma unidade homogênea. O que se tem é uma “união” de opostos que se recusam a perder suas formas individuais. Mas quem seriam tais palhaços que refletem a contradição? Quem seria o palhaço que o eu deseja conhecer?

Nos três versos finais de *descoberta*, o eu retorna ao enfoque mais distanciado e, ao mesmo tempo, ávido por uma verdade que se encontra no outro: “e vendo ser inútil o meu esforço/ de descobrir integralmente o clown/ eu suplicante lhe falei assim”

(RUAS, 1998, p. 25). Percebe-se a necessidade de descoberta, de conhecimento sobre algo. O clown enquanto clown parece incapaz de conduzir à unidade, à verdade, pois, como sabemos, ele é apenas a superfície, a primeira fase do ritual ou primeiro estágio do palhaço. Assim, faz-se necessário passar à outra fase, o palhaço, onde a verdade e o possível restabelecimento da ordem, a unidade, pode se encontrar.

2.2. O *discurso* de um eu conflitivo

Na parte anterior, foi apresentada a ideia de que o poema narra uma experiência vivida à qual demos características míticas. O eu, assim acreditamos, participa de um ritual capaz de reviver o mito. O clown é a primeira parte desse ritual, e, para iniciar-se a segunda, é necessária a transformação do clown em palhaço, o que ocorrerá se o eu participar de modo ativo do ritual, provocando o palhaço por meio do *discurso*.

O palhaço, então, é o ser capaz de iniciar a outra fase do processo ritualístico, funcionando ainda como via para o divino, pois o eu, com suas características de homem mítico-religioso, deseja o seu mundo organizado, equilibrado, uno, e não “pode viver sem uma abertura para o transcendente, não se pode viver no Caos.” (ELIADE, 1992, p 23).

O palhaço, no singular, ganha força, apesar de ainda não manifestar sua voz, e pode ser encarado como um ser extravagante, absurdo, surpreendente, provocador, anárquico, libertário; também é a profundidade, o inconsciente, o primitivo (FEDERICI, 2004). Para o estudo, vamos considerá-lo no aspecto de profundidade (em oposição à superfície do clown), o ente que, por meio de sua narração, mostra o nascimento do mito (ou do mistério).

Num primeiro momento, o eu se expressa por meio de um *discurso* do qual se exclui, como mostram os versos: “gargalha palhaço e faz sofrer/ os que contigo riem e sofrem/ e vivem.” (RUAS, 1998, p. 29). O pronome demonstrativo os pode ser substituído por aqueles; temos, assim, os outros, não o eu, uma perspectiva que, conforme veremos, não se manterá por muito tempo. Outra passagem, “riem e sofrem/ e vivem”, traz as marcas contrastantes comuns ao poema e introduz uma questão merecedora de algum destaque. Os verbos são unidos pela conjunção aditiva e; os dois primeiros, se convertidos em substantivos abstratos, riso e sofrimento, representam, em última análise, atributos que só podem existir enquanto o homem se admite como tal; já o terceiro verbo pode sugerir que viver é uma síntese/união do rir e do sofrer, alegria e

tristeza, assim como pode ser analisado no conjunto de uma gradação que caminha para a nulidade dos sentimentos – apenas viver, sem alegrias e tristezas. Assim, a vida é tudo e/ou é nada. É importante notar que essa ideia conflitiva se constrói no contato do palhaço com aqueles, com os outros.

Em outra passagem, “canta tua ideologia tirânica/ ó clown sentenciado” (RUAS, 1998, p. 29), o termo canta mostra o aspecto metalinguístico do poema. O eu deseja do clown uma canção, texto poético caracterizado, na forma, por seu fecho, “uma instância menor, em que se encontra o resumo do conteúdo poemático” (D’ONOFRIO, 2002, p. 75), e, no conteúdo, por um motivo predominante, o amor ideal. Conforme veremos, *Aparição do clown* desenvolve-se, em boa parte, devido a um amor ideal, e, nos seus momentos finais, há o “resumo” ou a “mensagem” da obra. Mas os versos em destaque não despertam apenas o tom metalinguístico; trazem informações que, em princípio, o eu não poderia saber, pois, se este narra um momento no qual o mistério em relação ao clown predomina, como falar de “ideologia tirânica” e “clown sentenciado”, como emitir valores tão profundos sobre um ente que ainda não teve voz no poema? Uma possibilidade de resposta seria a de que o eu se adianta nas informações, misturando o plano da enunciação e do enunciado.

O eu indaga o palhaço a respeito de onde se encontra a sua verdadeira face, “além do horizonte/nas nuvens ou atrás da máscara?” (RUAS, 1998, p. 29), sugerindo a existência de uma verdade distante, não terrena, e de outra bem próxima, terrena.

Já dissemos que o eu carrega traços do homem arcaico-religioso, com desejo de transcendência divina. Agora, quando se introduz a ideia de uma verdade tão próxima que se pode alcançar com as mãos, retirando-se a máscara, por exemplo, identificamos nesse eu também uma visão do homem moderno ou não-religioso, capaz de resolver as próprias questões existenciais.

O *discurso* é perpassado por esse conflito, o homem moderno carregando traços de uma mentalidade arcaica. Não nos esqueçamos, porém, da existência do plano do enunciado e do plano da enunciação, pois encontramos neles certa distinção daquilo considerado sagrado. Se no primeiro o sagrado tem aspecto não terreno, transcendental ou divino, no segundo, não poderá ser entendido desse modo, pois temos um eu que encontra uma forma particular e terrena de sagrado. Essa ideia será mais trabalhada no momento oportuno.

Como apresentado, o eu, num primeiro momento, exclui-se do próprio *discurso*, porém os versos “palhaço. ri teu riso e oferece-nos teu almoço./ dá-nos o ridículo

banquete (...)/ e deixa-nos sonhar depois e depois chorar/ tudo aquilo que não nos revelaste” (RUAS, 1998, p. 30) introduzem nova perspectiva, pois, pela primeira vez, trazem o eu inserido no *discurso*, por meio do pronome nos, inserção constante nas passagens seguintes, e também pelo uso de verbos conjugados na primeira pessoa do plural. É válido dizer, desse modo, que o eu é uma coletividade, o seu *discurso* representa uma coletividade mítico-religiosa que busca no palhaço uma via para o transcendente, a verdade, e, ao mesmo tempo, sofre por não conseguir que a porta se abra para a manifestação completa do mito.

O simples almoço dos versos em análise desdobra-se num banquete. Temos aí uma progressão, do simples para o complexo, da apatia para o êxtase; o que se deseja é o banquete, porém este é ridículo, sem valor, falso, um sonho, o êxtase não se realiza, o segredo não é revelado, a verdade continua escondida. Essa questão que traz à tona a comida serve como introdução do prazer antropofágico em relação ao palhaço.

todos riem somente da face mentirosa
da escandalosa face que nos ofereces
dizendo que é vinho.
todos beberiam porém teu sangue
seiva das árvores água dos rios lama das sarjetas
e comeriam tua carne que não ofereces.
carne de elefante néctar de bonina alma de passarinho.
(RUAS, 1998, p. 30-1).

A referência direta dos versos é a um rito típico do cristianismo, precisamente, do catolicismo, que sugere a fusão de um ser a outro: Eucaristia, comunhão. O sangue e a carne de Jesus. Aqui notamos que o mito desejado pelo eu carrega elementos da doutrina cristã.

Nos versos em destaque, encontramos o termo todos, uma totalidade na qual é possível adicionar o eu, e alguns verbos conjugados no futuro do pretérito, o que sugerem incerteza ou mesmo negação. O importante a se notar é que há o desejo ou a predisposição de se unir, por meio desse ato semelhante à comunhão, ao palhaço e que este não oferece a oportunidade.

Tomemos as gradações: o sangue do palhaço é seiva/água/lama e a sua carne é de elefante/néctar de bonina/alma de passarinho. No primeiro caso, passamos de um aspecto positivo, seiva, a um negativo, lama; no segundo, de um aspecto material, carne de elefante, a um não material, alma de passarinho. Isso nos mostra que o sangue e a carne do palhaço refletem uma totalidade ou uma verdade, a qual o eu deseja chegar.

Num primeiro momento, seria possível dizer que o palhaço é a figuração de Jesus, porém, conforme já destacado, o poema apresenta a existência de palhaços (mais adiante, inclusive, há o *coro* dos palhaços). Seria possível falar de Jesus múltiplo? Talvez não. O mais adequado é encarar o palhaço como parte de uma coletividade: a dos seguidores do pássaro ferido.

O eu busca viver um mito que traz elementos cristãos, e vários aspectos dessa doutrina, como não podia deixar de ser, estarão espalhados por toda a obra, mas não de forma literal, reverente. Vários elementos bíblicos são reorganizados para construir um mito.

Tomemos, por exemplo, a recorrência a imagens florais tanto da doutrina cristã quanto de *Aparição do clown*. O palhaço é “flor-de-lis onde bimbam chocalhos” (RUAS, 1998, p. 33). O termo lis aproxima-se de lírio; se considerarmos lírio do vale, encontraremos que “Segundo uma interpretação mística do séc. II, o vale do *Cântico dos Cânticos* significa o mundo, o lírio designa Cristo.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 553); lírio, como sinônimo de lis, é “o símbolo da eleição, da escolha do ser amado (...) o abandono à vontade de Deus, isto é, à Providência...” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 554). O palhaço, de acordo com o eu, é o ser escolhido, a porta para a transcendência, a fé na providência divina. Porém qualquer definição do palhaço tende a ser instável, pois ele, a cada momento, parece adicionar um novo elemento que sempre vai se opor ao anterior. Assim não é estranho que a flor-de-lis seja também “inocência e maldade água e sangue” (RUAS, 1998, p. 33).

O palhaço também é “cientista da vida” e “poeta”. Os atributos se opõem e refletem uma característica já apontada em relação ao eu que, agora, estende-se ao palhaço: o conflito entre duas visões de mundo, uma moderna não-religiosa e outra arcaico-religiosa. O eu vê o palhaço de forma científica, racional, e, ao relacioná-lo a um poeta, em nossa linha de raciocínio, poderia estar se referindo tanto ao ser criativo, inspirado pela emoção, quanto ao vate e/ou aedo, um profeta que canta suas composições religiosas.

Nesse contexto de oposições, o eu se coloca numa condição na qual se diz criança, que não conhece a vida nem “o que é ser e o que é não ser.” (RUAS, 1998, p. 33), o que nos traz, além da ideia de busca por saber, conhecimento, a questão ontológica do poema, intensificada pelos versos: “tu és homem palhaço tu és homem/ (...)/ tu és verdadeiramente homem” (RUAS, 1998, p. 33). A repetição da palavra homem não é ocasional e, quando unida ao advérbio verdadeiramente, reforça o aspecto

real, concreto do homem. O homem é um ser verdadeiro pronto para construir sua própria existência. Assim, o palhaço, sem qualquer dúvida, é homem, e o eu, em sua busca por uma ligação com o transcendente, a verdade, parece admitir que tal ligação esteja no plano terrestre junto a outro homem, posicionamento existencial da vida, em que o homem resolve-se em si mesmo; no plano material da vida, o homem é a própria solução. Mas não esqueçamos: trata-se do *discurso* de um homem moderno que não exclui um posicionamento arcaico-religioso da vida, por isso a insistência de que o palhaço se revele como um ser divino.

Atemo-nos agora na informação de que o palhaço é “bicho fantasiado de deus” (RUAS, 1998, p. 34). Temos a indicação de que o palhaço é um bicho ou um homem simulando deus, o sacro. Reforça-se a inconstância na definição do palhaço, e os adjetivos atribuídos, apesar de contraditórios, parecem não se excluir, como se tudo valesse na tentativa de definir o palhaço, como se o eu, buscando o uno, só encontrasse múltiplos fragmentos.

O palhaço também é “mito de farsa e de verdade” (RUAS, 1998, p. 34), o que é contraditório, pois, na visão do homem arcaico-religioso, o mito é uma narrativa considerada real, jamais seria farsa. Por meio da conjunção aditiva e, o equívoco parece se complicar, já que segue o princípio da não exclusão encerrado no palhaço. O palhaço, então, é um mito falso e verdadeiro. Nota-se, ainda, que, na ausência dos dois adjetivos, permanece o mito, a sua força geradora.

O palhaço é porta de acesso ao mito, pode refletir um discurso mítico por meio da narração de uma história sagrada capaz de “revelar um segredo de deuses ou heróis civilizadores” (ELIADE, 1992, p.50) e, assim, restabelecer o equilíbrio.

2.3. A resposta do palhaço

O eu era a única voz a nos conduzir em *descoberta e discurso*. Desse modo, algumas informações sobre o palhaço foram analisadas a partir de uma só perspectiva. Porém, com a entrada da voz do palhaço, cria-se um diálogo, uma nova dimensão de análise que, ao mesmo tempo, desenvolve certas ideias já introduzidas até aqui e contradiz outras.

Nas passagens anteriores, o palhaço é tratado como fase de um ritual, porta de acesso a uma realidade divina, um ente capaz de revelar um segredo por meio de uma narração. Esse último atributo, porém, é destruído pelo próprio palhaço, pois este

introduz a ideia de que há uma realidade inacessível ao homem, em outras palavras, sempre haverá um segredo.

apenas vemos sombras
sem conhecermos a luz.
percebemos a chaga
não tocamos a alma.
(...)
conheces silhueta
e não a dimensão total
aquela dimensão que
por ser transdimensional
entre todas
é a mais constante e mais real.
a caverna de platão.
(RUAS, 1998, p. 37).

Os versos iniciais conjugados na primeira pessoa do plural mostram que o palhaço insere-se num todo, numa coletividade. Não esqueçamos que o eu já falava por uma coletividade ansiosa pela revelação de um segredo; uma coletividade que, por meio de um ritual, num momento de crise, tenta reviver o mito de elementos cristãos. Porém o palhaço, considerado peça-chave no processo ritualístico, introduz um discurso que nega a possibilidade de transcendência e, ao mesmo tempo, reafirma a existência do mistério, como se houvesse, de fato, algo a ser descoberto em outro plano da realidade. O palhaço reflete esse eterno mistério, por isso seu aspecto indefinível, contraditório, passível; mas não nos enganemos, pois será o discurso do palhaço que provocará, no eu, uma mudança.

Essa coletividade representada pelo palhaço, se tomarmos por base os verbos ver e tocar (conjugados na primeira pessoa do plural), parece, por falta de alternativa, relacionar conhecimento e sentidos, não, conhecimento e ideia, e que considera a alma um ponto a ser alcançado. Daí se conclui uma insatisfação com o elemento material, ou com o plano dos sentidos, e uma inacessibilidade à alma, sendo que esta pode ser entendida, numa visão platônica, como algo intermediário entre o inteligível e o sensível, perspectiva à qual podemos relacionar também o Neoplatonismo, cuja estrutura é utilizada por muitas doutrinas religiosas, como a cristã.

Plotino, um dos maiores representantes do Neoplatonismo, defende a ideia de um mundo inteligível, superior ao plano sensível, dividido em três hipóstases.

No ápice de tudo está o *Uno*, o Super-Bem, que é transcendente, perfeito, eterno, infinito e necessário. Deste primeiro Princípio, emana a segunda

processão, a *Inteligência* ou *Noûs*, que é uma cópia do *Uno* e que, embora tenha sido engendrada diretamente pelo *Uno*, e, portanto, a mais perfeita de todas as processões, esta não tem a unidade perfeita. Ela marca o início da multiplicidade (...) Por fim, encerrando o mundo inteligível, temos a terceira emanção, a *Alma* universal ou *Alma* do mundo (substância espiritual), princípio animador do universo, que dá vida a todos os corpos (seres). (COSTA, In: BAUCHWITZ, 2001, p. 42).

Existe nesse mundo inteligível, e no sensível também, o princípio da emanção; de acordo com este, um ponto principal engendra um secundário que tem a função de engendrar outro ponto; este, por sua vez, também deve originar outro ponto, criando-se, assim, uma ideia de infinitos planos consecutivos, dependentes e hierarquizados, cuja origem sempre será o Uno. Desse modo, tudo emana e, ao mesmo tempo, afasta-se do Uno, o que desperta nas criaturas emanadas um desejo de voltarem ao ponto de origem transcendental, semelhante ao que ocorre em *Aparição do clown*.

A alma, na teoria neoplatônica, exerce um papel importante, pois, sendo o último grau de emanção do Uno no plano inteligível, encontra-se numa zona limítrofe, entre os dois mundos. Pelo princípio da emanção, ela terá de gerar almas particulares que existirão no mundo sensível por meio de elementos materiais ou, simplesmente, corpos. Porém, como a tendência é afastar-se cada vez mais do ponto de origem, nesse caso a alma, os corpos vão se tornando imperfeitos até chegarem a um ponto onde a alma sequer é lembrada, como se estivesse numa zona totalmente escura. Daí se conclui que quanto mais próximo o corpo estiver da alma mais perfeito ele será, pois, de alguma forma, estará próximo do Uno. Além disso, essa forte proximidade do corpo com a alma constitui uma das características do ser. (COSTA, In: BAUCHWITZ, 2001, p. 42-3).

Ora, se o palhaço diz que “não tocamos a alma”, é porque nos encontramos na zona escura, numa condição de não-ser, sem a ligação capaz de estabelecer o contato com o plano inteligível e, portanto, promover uma aproximação do Uno, a verdade, não sendo por acaso a referência que o palhaço faz ao *Mito da Caverna*.

O conhecido *Mito da Caverna*, presente em *A República*, de Platão, e explicitado em *Aparição do clown*, diz que o homem somente tem acesso à aparência das coisas, ao mundo sensível, mas, por meio da razão, ele poderia destruir a aparência dos objetos, criar ideias reais sobre os objetos, passar da ignorância para o conhecimento, chegar ao mundo inteligível.

Tal mito nos propõe a existência de dois mundos, o sensível e o inteligível, e *Aparição do clown* também aproveita essa perspectiva, mas, se no mito grego existe a chance de abandonar a caverna por meio de uma verdade conhecimento, no poema, não

existe a possibilidade, pois a alma, elo entre os dois mundos, está obscurecida – como se o homem (o representado pelo palhaço) estivesse condenado a viver para sempre na caverna. Sem a alma, não podemos passar ao plano inteligível, onde, pela proximidade com o Uno, poderíamos encontrar a verdade conhecimento. Esta permanece num plano inacessível, podendo ser apenas desejada, como se fosse uma promessa.

O Uno neoplatônico é “superior a todo ser e fundamento de todo o real” (BEZERRA, 2006, p. 129), transcendente a qualquer determinação, mas pode ser identificado como o Bem ou o Deus primeiro, indizível, unitário, origem do múltiplo, “que não é pensado como o poderoso, mas como o mais simples, o imutável” (BEZERRA, 2006, p. 112), para o qual todos os seres tendem a voltar um dia.

Tais ideias neoplatônicas forjaram, em boa parte, o pensamento cristão, que está fortemente impresso no poema, mas, não nos esqueçamos, de modo heterodoxo. Tomemos, como exemplo, os versos em que o palhaço pergunta ao eu o que este sabe a respeito “da liberdade e do amor?” (RUAS, 1998, p. 37) e, a seguir, lança a afirmativa “ser livre em essência é ser cativo.” (RUAS, 1998, p. 37). As imagens nos conduzem à liberdade e ao amor, cuja síntese, no último verso, é uma afirmação de que ser livre é ser cativo. Se, paralelamente, temos que liberdade combina com “ser livre”, o amor combina com “ser cativo”, relação da qual se deduz que a prisão se refere a um preceito da doutrina cristã.

É importante notar ainda que liberdade e amor, ou melhor, preceito cristão, numa certa perspectiva, são ideias contraditórias. A liberdade se relaciona mais a um posicionamento existencial da vida, em que o sujeito cria sua própria individualidade, aparta-se do todo. Novamente temos o confronto entre o homem moderno não-religioso e o homem mítico-religioso, sendo que, talvez por opção, o palhaço tenha deixado o segundo prevalecer sobre o primeiro.

2.4. Um *aviso* sobre o adorável e perigoso pássaro ferido

Em *resposta*, o palhaço adquire voz, mas seu discurso revela certo descompasso com a doutrina que deveria ajudar a construir. A partir do *aviso*, o palhaço intensifica o desequilíbrio e introduz um novo elemento ao poema, o pássaro ferido, caminho a ser evitado e que encerra elementos da doutrina cristã.

O importante a destacar, desde agora, é que o aspecto caótico do palhaço origina-se e prende-se ao pássaro, figura sobre a qual há vasta teoria. Para nosso estudo,

consideremo-no símbolo das relações entre o céu e a terra, a própria alma, um anjo e, conseqüentemente, mensageiro; mas o pássaro também carrega um aspecto negativo, pois seu voo é instável, sem método e sem sequência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 687). Como anjo mensageiro, o pássaro reproduzirá um discurso alheio, semelhante ao cristão, que provoca a instabilidade do palhaço.

Consideremos os versos:

quando vires o pássaro ferido
vagando antes que surja a madrugada
não o tanjas nem o chames
deixa-o voar. não te apiades
deixa o pássaro voar.
(RUAS, 1998, p. 41)

Ao introduzir o *aviso* por meio do advérbio quando, possibilidade futura, o palhaço mostra-nos que o eu, apesar do desequilíbrio, não segue o pássaro. Porém o discurso do eu é carregado de referências cristãs. Assim há um reforço da ideia de que o eu afastou-se da doutrina e agora, por meio do ritual, deseja restabelecê-la, algo a ser evitado, pois o pássaro não deve ser seguido.

Os versos “não chames o pássaro ferido./ não te ouvirá pois não sabes os seus nomes.” (RUAS, 1998, p. 41) seguem a interpretação acima e mostram a multiplicidade do pássaro, sua falta de unidade, não possui um nome, sim, vários. E seu discurso, apesar de não trazer o Uno, a verdade, continuará a ser reproduzido já que o pássaro não para de voar, a doutrina não morre.

Tal pássaro “comeu a estrela” e ainda que esteja “mais ferido pela luz/ do que pelas cinco pontas da estrela/ sempre voará.” (RUAS, 1998, p. 41). Essa informação nos remete à antropofagia, a qual já nos referimos, e introduz a ideia da estrela de cinco pontas e da luz.

A estrela, referência constante no poema, pode significar o anúncio da vontade de Deus, a vida eterna dos justos e ascensão celeste; aquela de cinco pontas pode ser a Estrela de Belém, o anúncio do nascimento do Messias, porém, se relacionada a um pentagrama, representa um símbolo pagão e sugere a união dos desiguais. Parece-nos adequado associar as duas ideias contraditórias à estrela de *Aparição do clown*, pois o poema é um constante jogo de opostos originado a partir da união estrela e pássaro. Além disso, como anúncio, a estrela evoca uma forte expectativa em relação a algo já existente, uma expectativa que se projeta no porvir, sugerindo uma nova realidade a ser

construída. O poema de L. Ruas também sugere tal ideia, porém aqui se trata do anúncio de uma verdade a ser construída, uma verdade extremamente desejada.

A luz representa o Messias e, portanto, Deus, cuja claridade “penetra e dissipa as trevas (*Isaiás*, 60, 1-2) e chama os homens para a luz (*Isaiás*, 42, 7)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 570); havendo ainda a possibilidade de relacionar luz ao mundo inteligível, ao conhecimento, e treva, ao mundo sensível. No poema, há uma luz nociva, um Deus que machuca, pois é puro mistério, o que nos leva a uma questão: na perspectiva de L. Ruas, por que o mistério não se revela? Conforme veremos, manter o mistério é manter o mito, sendo a verdade uma constante promessa.

O pássaro seria uma promessa de chegar a Deus, à verdade, por isso é encantador e perigoso, como mostram os versos “nem te deixes seduzir pelo seu canto/ que o canto das sereias de ulisses/ diante do cantar do pássaro ferido/ é apenas ritmo – apenas esboçado” (RUAS, 1998, p. 42). A imagem mostra a força destruidora do canto do pássaro e introduz o recurso de evocação de elementos artísticos (literatura e música) que, de certo modo, podem ser considerados elementos profanos. Novamente o discurso sagrado do palhaço é perpassado por elementos profanos.

O palhaço foi seduzido pelo pássaro, ouviu seu canto, a “sua lenda e seu martírio” e saiu “no ontem no hoje e no amanhã/ a procurá-lo.” (RUAS, 1998, p. 42). Até agora trabalhamos com a ideia de mito, mas a entrada do termo *lenda* não gera um problema, pois mito e lenda, apesar de não serem sinônimos, apresentam pontos de convergência.

A palavra lenda vem do latim *legenda* que

significa, etimologicamente, “o que se deve ler”. Esse substantivo passou a denominar o relato da vida dos santos e mártires da Igreja católica... As hagiografias devem ser lidas para que se imitem as virtudes dos heróis religiosos. (D’ONOFRIO, 2002, p. 190).

Além desse aspecto de imitação, temos o “fato de que a lenda se origina a partir de um fato histórico” e “possui localização no espaço e no tempo” (D’ONOFRIO, 2002, p. 190). Assim, em nosso estudo, devemos entender a lenda como uma narrativa com um fundo sagrado, na qual se encontram virtudes que, em princípio, devem ser imitadas. Conforme veremos, o discurso do pássaro ferido se relaciona à doutrina cristã, que tem origem determinada no tempo e no espaço, ou seja, na História. Mesmo que o homem mítico-religioso tenha problemas com questões de teor histórico, o cristianismo “não

pode ser completamente dissociado do pensamento mítico.” (ELIADE, 1994, p. 143), pois mantém datas comemorativas periódicas, cíclicas, como se fossem rituais, em que o mito é vivido, como, por exemplo, a Semana Santa. Portanto acreditamos que a lenda aqui deve ser entendida a partir dos pontos de convergência com o mito: história sagrada, considerada real, a ser imitada.

Talvez o mais importante, nos momentos finais de *aviso*, seja a questão da busca, uma vez que ela é recorrente no poema e move as ações de muitos homens, como aqueles dominados pela razão instrumental ou utilitária. O palhaço teve um único encontro com o pássaro ferido e, depois deste, passou a buscá-lo no ontem/no hoje/no amanhã, eternamente. Isso nos remete à ideia do Deus ausente, um Deus fatigado que, após a criação, retira-se do mundo e passa a ser objeto de busca – um pensamento neoplatônico, a nostalgia e o desejo de regresso ao Uno.

A doutrina cristã reflete essa ideia de Deus ausente e se embasa na promessa de um encontro ou união com esse Deus. O palhaço representa a consciência do mistério e a busca por Deus, pela verdade, que é eterna para Kierkegaard. Tal filósofo fala de um *Deus absconditus* que deve continuar eternamente segredo, sempre indicado, mas nunca revelado (FARAGO, 2006, p. 61), posicionamento refletido em *Aparição do clown* desde os primeiros momentos do estudo, quando dissemos que a epifania apenas revela a existência do mistério, não desvenda o mistério. Mas não esqueçamos: o Deus que se busca no poema é a verdade, o conhecimento, e, como há referências cristãs, podemos dizer que é uma verdade eternamente segredo, como o Deus de Kierkegaard.

Voltando à questão ontológica, cabe-nos buscar uma interpretação para o fato de o pássaro ser “fruto do bem e do mal” (RUAS, 1998, p. 42). Na perspectiva cristã, o bem seria Deus, e o mal, o Demônio, mas não nos parece coerente seguir literalmente tal preceito, afinal trabalhamos numa perspectiva heterodoxa. Desse modo, cabe-nos analisar a questão a partir do Neoplatonismo.

Como dito anteriormente, a Alma é o último grau de emanção do Uno-Bem no plano inteligível e liga este ao plano sensível ou da matéria. Para Plotino, a matéria em seu estado puro é aquela que ainda não foi unida à Alma do mundo; juntas formariam o ser; mas, enquanto não há essa união, a matéria pura é um não-ser ou um nada; seria nela que estaria o mal; mas esse mal é positivo, pois é natural na ordem do universo, podendo estar determinado desde o começo, pelo próprio Uno-Bem. Vale destacar a visão de Santo Agostinho sobre esse ponto. Para ele, o mal parece “um tirar fora, uma

privação, ou seja, o mal não é uma substância, não forma um ser, mas, pelo contrário, é ausência, defecção, do Bem – o não-ser.” (COSTA, 2001, p. 44-5).

Desse modo, podemos entender o Bem, na perspectiva do palhaço, como a presença da unidade, ou Uno-Bem, Deus, a verdade, o conhecimento, o estar próximo daquilo que é fonte primeira da emanção; já o Mal, como a ausência da verdade, o distanciamento desse Uno-Bem, ou, simplesmente, como o não-ser.

3 O NASCIMENTO DE UMA HISTÓRIA DE AMOR E BUSCA

Este capítulo, centrado em *romance*, *martírio* e *canção*, apresenta a origem do pássaro ferido e o destino daqueles que optam em seguir a doutrina. Continuaremos a desenvolver alguns pontos do capítulo anterior, como a reorganização particular de elementos da doutrina cristã, e introduziremos outros, como a questão trágica.

3.1. O trágico *romance*

Os versos iniciais de *romance*

a estrela de fogo e de basalto tem cinco
chifres e se parece com a rosa.
de sangue.
aberta ferida gotejante
no peito espalmado e branco deste pássaro em voo.
(RUAS, 1998, p. 45).

mantêm a característica contrastante comum à estrela de cinco pontas (já sabemos que ela pode ser tanto o anúncio do Messias quanto um símbolo pagão) e trazem ainda um atributo apocalíptico, os chifres, introduzindo a referência ao livro do *Apocalipse* que será estudado no capítulo a seguir.

A estrela se parece com a rosa de sangue, “aberta ferida gotejante”, o que se relaciona à imagem do sagrado coração de Cristo. Porém devemos atentar ao fato de que a estrela apenas se *parece* com a rosa, não *é* a rosa, ideia adequada à proposta: algo se constrói a partir da doutrina cristã, sem o propósito de refleti-la literalmente.

É uma estrela de contrastes e inspiração que atrai, de modo trágico, aqueles que dela se aproximam, conduzindo-os para um caminho oposto ao desejado.

Os versos

quando o pássaro raptou a estrela
ela estava sendo devorada por um peixe.
que adianta mais? ser comida por um peixe
ou amada por um pássaro? ser ou não ser comido.
esta é a questão. hamlet tinha razão.
(RUAS, 1998, p. 45).

introduzem o pássaro ainda não ferido e já contextualizado a elementos cristãos (o peixe, o amor e a antropofagia), cabendo a ele a escolha sobre o que fazer com a estrela.

A expressão quando mostra o aspecto temporal da passagem. O palhaço conta um fato já ocorrido, no qual o pássaro não ferido raptou a estrela, sendo que, em várias narrativas ditas pagãs, o rapto é impulsionado pelo amor, como, por exemplo, no caso de Perséfone raptada por Hades e de Europa, por Zeus. No poema, o rapto também se dá por amor. Teríamos, assim, ao lado do contexto de elementos cristãos, um pagão, no qual existe o amor, sentimento que tende a ganhar outra conotação quando relacionado à antropofagia – refletindo, aliás, a tendência do cristianismo de reconfigurar elementos ditos pagãos numa perspectiva adequada à doutrina.

A estrela era devorada por um peixe, outro forte símbolo cristão. Em grego, a palavra peixe escreve-se ICHTUS, cujas letras são as iniciais de *Iesus Christós Theou Uios Soter*, que, adaptando-se para o português, significa *Jesus Cristo, filho de Deus, Salvador*. O peixe é um elemento eucarístico, evoca alimento, por isso, na iconografia cristã, é visto com frequência ao lado do pão; além disso, foi o alimento de Jesus ressuscitado. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 704).

O peixe é, portanto, um elemento cristão inserido numa doutrina a qual o pássaro, nesse primeiro momento, opõe-se, afinal ele vê de modo dissociado o amor e a antropofagia. Ou ama, ou devora. Não admite as duas ações em relação à mesma coisa. Possui escolha, livre-arbítrio e dúvida, algo incompatível a uma visão sagrada de vida. Essa ideia de escolha e dúvida evoca uma obra artística, que, em certa óptica, pode ser encarada como pagã.

Em *Hamlet*, Shakespeare insere fortes questões ontológicas com o verso “Ser ou não ser, essa é que é a questão” (SHAKESPEARE, 2010, p. 118). Há vasta teoria sobre essa famosa passagem da peça (Ato III, Cena I). De modo resumido, ela mostra o homem dividido entre as várias possibilidades de existência, sozinho em suas escolhas e, talvez por isso mesmo, em dúvida sobre a atitude mais adequada em dado contexto. A passagem se refere ainda ao dilema entre aceitar, de modo resignado, uma existência maçante ou optar pela morte, como saída para o sofrimento, mesmo ciente de todos os mistérios/dúvidas que a cercam. Hamlet, porém, entende que esse constante pensar conflitante provoca a inércia do homem, pois “o instinto que inspira as decisões/ Desmaia no indeciso pensamento,/ E as empresas supremas e oportunas/ Desviam-se do fio da corrente/ E não são mais ação.” (SHAKESPEARE, 2010, p. 119), e não nos esqueçamos de que, no Existencialismo, enfoque sob o qual a peça pode ser analisada, o homem se faz pela ação sobre a própria vida e a ausência dela corresponde à negação do livre-arbítrio e à sujeição a uma vontade exterior. Como sabemos, Hamlet sairá da

inércia, e sua ação provocará a tragédia, assim como o pássaro não ferido de L. Ruas, que, entre devorar ou não devorar a estrela, escolherá, inicialmente, a segunda opção, o que desencadeará as seguintes ações:

para além para muito além de todo sonho
 o pássaro levou a estrela devorada
 e mais alto do que as águias o pássaro voou.
 mas quando o pássaro quis partir
 para a aventura sem rota
 por mares nunca antes navegados
 por espaços nunca antes habitados
 para plantar no barro e na luz
 um reino instável e efêmero
 onde imperaram
 o gênio, a arte, a poesia e a flor
 foi então que nasceu o mais profundo humor –
 – o pássaro devorou a estrela
 e a estrela o pássaro gerou. o palhaço dos homens.
 (RUAS, 1998, p. 45).

Essa ideia de sonho não assume uma perspectiva idealizada ou romântica. O mais adequado é encará-la, de modo psicanalítico, como zona inconsciente, primitiva, onde não há princípios organizadores bem definidos. E, para aceitar o inconsciente, é preciso aceitar também o consciente. Parece haver no pássaro não ferido a necessidade de se refugiar no “muito além de todo sonho”, fugir de uma realidade percebida pelos sentidos, da zona consciente, na qual o ato de devorar (semelhante à Eucaristia) é praticado. Porém dissociar os níveis da psique humana é um erro. A Psicanálise vê o sonho como uma forma de o inconsciente alertar a consciência para o que ela não percebe ou não aceita; os sonhos acabam sugerindo alternativas para a consciência. Vale lembrar que Hamlet, na passagem do “Ser ou não ser”, acredita que os sonhos invadem o plano concreto da existência e geram angústias devido às alternativas que eles sugerem. Portanto o inconsciente se torna uma espécie de incubadora, fonte de alternativas que se projetam no consciente, levando o sujeito a uma escolha. Esse cruzamento entre os níveis da psique também aparece em *romance*, pois dizer que o pássaro levou “a estrela devorada” para o além do sonho é dizer que a zona inconsciente foi atravessada por algo que existe no plano consciente, a doutrina com elementos cristãos. Notemos ainda que “o pássaro quis partir” ou retornar, conforme acreditamos, ao plano consciente para fundar sua própria realidade.

O pássaro não ferido deseja partir ou retornar para lugares que Mircea Eliade, em *O Mito do Eterno Retorno*, chama de profanos, como o mar e outros espaços nunca

antes habitados, amorfos, não fundados, pois não receberam a manifestação do sagrado, portanto, sem ligação com o Cosmos, a unidade primordial. É justamente nesses lugares não canônicos que o pássaro deseja fundar sua existência a partir, por exemplo, do barro e da luz, numa outra referência cristã, agora inserida num contexto profano, assim como acontece com a flor. O pássaro não ferido é, portanto, o desejo de ser o deus criador, de ser o fundador de espaços que funcionem como uma forma particular de transcendência, “um reino instável e efêmero/ onde imperaram/ o gênio, a arte, a poesia e a flor”, reforçando nossa ideia de que a salvação ou transcendência pode se dar no plano terreno por meio da produção artística.

Para a instalação de tal reino, é preciso o retorno do pássaro à zona consciente. Mas agora a estrela rivaliza o reino, também é uma alternativa a ser projetada naquela zona, surgindo novamente o dilema entre comer ou não comer a estrela, entre viver a instabilidade de seu reino particular ou aceitar o aparente equilíbrio da doutrina de elementos cristãos. Como sabemos, foi o próprio pássaro que levou a estrela para o inconsciente, configurando tal ação um erro trágico. Portanto, ao raptar a estrela, o pássaro iniciou sua tragédia, na qual a ideia de escolher é mera ilusão.

O herói da tragédia clássica é imperfeito, bastante humano e, ao mesmo tempo, submetido a um destino (*dáimon*) pré-determinado por alguma divindade. Possui uma desmedida, um desequilíbrio interno (*hybris*) que o leva à ação numa tentativa de ir contra o destino, e é justamente essa ação que podemos entender como o erro trágico, fatal. Por isso, na tragédia, o agir é uma mistura de necessidade, perigo e ilusão, como no caso de *Édipo*.

O pássaro não ferido carrega tal característica trágica, pois ele parece ter ciência do que pode acontecer se devorar a estrela: sua conversão à doutrina de elementos cristãos por meio de um rito semelhante à Eucaristia. Por isso escolhe o rapto. Tal ação, proveniente de um falso livre-arbítrio, uma vez que o destino já está delineado, acaba se revertendo, dirigindo-se num sentido oposto àquele desejado pelo pássaro.

O pássaro, portanto, devora a estrela, torna-se o pássaro ferido, trágico, e a forma como o último verso é organizado, “e a estrela o pássaro gerou. o palhaço dos homens.”, permite-nos duas colocações, que se complementam, em relação ao sujeito do verbo gerar e evocam o princípio da emanção, já apresentado, no qual temos, ao mesmo tempo, a ideia de afastamento e de retorno ao ponto de origem. Na primeira colocação, podemos dizer que, após devorá-la, o pássaro gerou a estrela, tornou-se reprodutor do discurso com elementos cristãos. Na segunda, é válido entender a estrela

como geradora do pássaro, o que não é incoerente, pois a estrela faz o pássaro ser, dá-lhe um (outro) sentido à existência. Sendo na primeira, no entanto, que o fundamento da geração se torna mais forte, pois, ao dizer que o pássaro ferido é o palhaço dos homens, o poema lança uma construção semelhante à de “o deus dos homens”, ou seja, de uma força maior, de um líder ou exemplo a ser seguido. O pássaro ferido, como palhaço dos homens, tem a função de gerar outros palhaços, que irão refletir um conflito constante: o de fundar uma realidade vinculada a elementos cristãos herdados da estrela. Desse modo, o princípio fundador do pássaro ou sua capacidade racional direciona-se não mais à criação de um reino artístico, mas, sim, à criação de um mundo utilitário, onde impera a razão instrumental.

3.2. Um *martírio* cristão perpassado pelo profano

Com o nascimento do pássaro ferido, surge a outra parte de *Aparição do clown*, chamada *martírio*, na qual se encontra a característica cristã de valorização do sofrimento. Também surgem, de modo mais intenso, elementos artísticos, entendidos, em nosso estudo, como profanos ou pagãos, uma vez que rompem ou se recusam a seguir o dogma.

Começemos com os versos

a serpente a maçã a figueira e o lírio
 todos cantaram pela voz do pássaro
 nascido prometeu.
 não prometeu acorrentado um dia
 no deserto e na montanha.
 prometeu não morre é apenas devorado
 continuamente devorado continuamente vivo.
 comem-lhe o sexo e a alma
 a carne e o sangue e prometeu não morre
 prometeu acorrentado um dia
 do amor na eterna penedia.
 o amor nos prende e nos tortura. mas não mata.
 (RUAS, 1998, p. 49).

O primeiro verso traz alguns ícones do cristianismo. Aqui é importante notar que as referências cristãs começam com elementos presentes no *Gênesis* numa passagem de rompimento. A serpente, que dispensa comentários, desencadeia a ação, fazendo Eva comer o fruto proibido e depois oferecê-lo a Adão. Comumente, a maçã é relacionada ao fruto proibido, simbolizando o conhecimento do bem e do mal, que pode provocar a

elevação ou a queda do homem. Na sequência do verso, após a maçã, temos a figueira, cujas folhas Adão e Eva usam para cobrir seus corpos após perceberem que estão nus. Mas a figueira guarda certa relação com a maçã, pois simboliza a ciência religiosa ou um conhecimento superior. Ela é ainda “a Sinagoga que, por não ter reconhecido o Messias da Nova Aliança, já não tem frutos.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 427) e, no *Novo Testamento*, é amaldiçoada por Jesus. Assim, a doutrina cristã parece condenar um conhecimento que a rivalize, busque superá-la, por isso a maçã e a figueira carregam um sentido negativo. Mas, na doutrina do pássaro ferido, tais elementos não podem ser vistos somente por esse viés, afinal, ela estimula um conhecimento cada vez mais profundo sobre algo, que, na sequência do verso em análise, culmina no lírio, Jesus, por analogia, Deus, como se o conhecimento ou verdade neles se encontrasse. Ao mesmo tempo, assumindo um aspecto absoluto, sem rivalidade, é um conhecimento ou verdade que não se revela, cabendo aos seguidores da doutrina, portanto, viver uma das partes do *martírio*: a vã busca pela solução do mistério. Esse é, grosso modo, o canto ou a mensagem do pássaro ferido “nascido prometeu.”

Nesse mito referido pelo poema, Prometeu rouba o fogo de Zeus e o dá para os homens, razão pela qual recebe o castigo: é acorrentado a um rochedo, e seu fígado é devorado continuamente por uma águia. Essa narrativa é foco de muitas análises. Para Gaston Bachelard, tal mito é a vontade humana de intelectualidade e pode ser chamado também *Complexo de Prometeu*, aquele que leva o homem, por exemplo, a buscar conhecer tanto e mais que seus mestres, superá-los, numa espécie de *Complexo de Édipo* da vida intelectual. De acordo com *O Livro de Ouro da Mitologia*, Prometeu é amigo da humanidade, pois mostra aos homens as várias formas de civilização, como, por exemplo, a arte. Simboliza ainda a resistência abnegada ao sofrimento injusto, a força de vontade em resistir à opressão. (BULFINCH, 2002, p. 25-6).

Podemos entender o pássaro ferido como aquele que traz à humanidade uma forma de civilização, a doutrina com elementos cristãos, e, assim como Prometeu, paga um preço por isso, tornando-se abnegado no sofrimento ou *martírio*. Mas, no discurso do palhaço, haveria uma distinção entre Prometeu e o pássaro ferido. Enquanto para aquele a prisão e o castigo são imposições de Zeus, para este, a prisão e o castigo parecem resultado da trágica escolha pelo amor, tornado semelhante ao cristão pelo ato de devorar a estrela. É o amor que aprisiona e castiga, tornando-se, além de um *martírio*, incompatível à ideia da criação de um “reino instável e efêmero”, no qual, sem a existência de um ente superior, o próprio pássaro seria o criador de uma civilização

particular, seria deus. Também acreditamos que o *martírio* se deva à certeza da existência de outra possibilidade de vida, a do “reino instável e efêmero”, o que se aplica aos seguidores do pássaro ferido, como o palhaço, inserido no discurso por meio do pronome nos. E talvez o principal nessa relação entre os dois personagens seja o fato de que, da mesma forma como Prometeu, o pássaro ferido evoca (e desperta nos seus seguidores) a busca pelo conhecimento.

O *martírio* continua. Os versos a seguir tentam descrever a aparência do pássaro ferido.

o pássaro ferido tem sete bicos
sete línguas de fogo sete olhos sete chagas.
tem olhos e não vê. ouvidos e não ouve. está ferido.
(RUAS, 1998, p.49).

A primeira referência é ao número sete, cuja simbologia é vasta.

O número sete é forte referência na *Bíblia*, como, por exemplo, no *Apocalipse*, que apresenta “7 igrejas, 7 estrelas, 7 Espíritos de Deus, 7 selos, 7 trombetas, 7 trovões, 7 cabeças, 7 calamidades, 7 taças, 7 reis...” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 827). Pretendemos explorar melhor a ideia do *Apocalipse* no capítulo a seguir, mas devemos dizer desde já que o pássaro ferido assume ares de uma fera apocalíptica, com seus sete bicos e sete línguas de fogo; além disso, o poema continua a desenvolver a ideia apresentada pelo palhaço, em *resposta*, quando se refere ao *Mito da Caverna*, a uma verdade que não chega a se manifestar. Fiquemos, por enquanto, com a proposta de que o pássaro ferido, como fera do *Apocalipse*, sugere uma revelação.

Outro ponto importante em relação ao número sete é a sua ideia de totalidade, “mas de uma totalidade em movimento ou de um dinamismo total.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 827). Assim, o todo perfeito está em transformação ou sempre em busca de outra forma. O pássaro ferido possui essa dinâmica. Qualquer informação atribuída a ele tende a ser instável, pois sempre adiciona à sua forma um elemento novo – vale lembrar que o palhaço é reflexo do pássaro, por isso a dificuldade, ou melhor, impossibilidade de o eu entendê-lo. Nos momentos finais do poema, por exemplo, o pássaro, ao mesmo tempo em que assume formas diversas, nega-as todas, apesar de, na perspectiva do palhaço, tratar-se de um anjo.

Se o sete indica algo total, que se completa, perfeito, ele também guarda “uma ansiedade pelo fato de que indica a passagem do conhecido ao desconhecido: um ciclo

concluído, qual será o próximo?” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 428). Ao sete, assim, relaciona-se a ideia de ciclos capazes de gerar expectativa quanto à existência de outro, talvez outros, como se um ciclo, uma vez concluído, já não bastasse para suprir dada necessidade; como se o algo perfeito provocasse uma insatisfação capaz de levar o homem a ansiar pela existência de outro algo perfeito, criando-se, então, consecutivos ciclos, um sendo gerado pelo outro, ideia representativa do princípio da emanação e da incessante busca pelo Uno, pela verdade.

Em *Aparição do clown*, o perfeito é insuficiente, gera a insatisfação e a busca por outro algo perfeito. Algumas passagens do poema mostram que, quando se tem a forma completa, ela está desprovida de sua função-chave, é falha, já não serve para suprir a necessidade. Por isso os olhos e ouvidos do pássaro ferido não servem para ver nem ouvir – o mesmo ocorre em *resposta*, quando o palhaço fala de uma máscara que possui dois olhos, sendo um deles cego. Busca-se o Uno, Deus, a verdade, que, como já sabemos, deve continuar eternamente segredo, incompleta. Portanto se trata de uma busca com o poder de se multiplicar, eterna e dada ao fracasso, uma vez que o resultado obtido nunca é suficiente.

A busca é orientada pelo amor semelhante ao cristão que, conforme já dissemos, é atravessado pelo profano, como nos versos

às vezes é de mansinho que eles chegam
os sete amores filhos do amor.
agapé feriu eros letalmente. terminou a comédia.
júpiter destronado. mas beethoven está cantando.
ou é o pássaro ferido?
os trigais estão maduros para a ceifa.
que importa a primavera?
mefistófeles zombou do doutor fausto
e o venceu...
(RUAS, 1998, p.49).

A palavra agapé, grafada com mais frequência ágape, é o próprio amor cristão.

Em seu artigo sobre *1 Coríntios*, Gordon Haddon Clark diz que a palavra não é de origem pagã, mas é encontrada em escritores pagãos. Mostra que o verbo *agapao*, que significa “o amor de Deus pelo homem e o amor do homem por Deus.”, era usado desde a época de Homero. Já o substantivo *ágape* está no mesmo campo de significados do verbo, mas também se relaciona à “caridade, esmolas e festas de amor.” No *Novo Testamento* e na literatura cristã, o substantivo e o verbo passam a significar quase a mesma coisa: o amor de Deus, amor entre os homens.

Ágape é um amor de autossacrifício e que, em certa perspectiva, carrega algo de negativo, pois se relaciona à obediência. Assim, aqueles que optam por esse amor aceitam se sujeitar a outro, aceitam ser obedientes, colocando-se num patamar inferior, sacrificando sua própria vontade. Em João 15:10, 14, por exemplo, o amor é vinculado à obediência. Já em 1 João 5:2, temos o seguinte dizer: “amamos os filhos de Deus, quando amamos a Deus e guardamos os seus mandamentos.”, em outras palavras, para amar as outras pessoas, antes de tudo, é preciso amar Deus e seguir seus mandamentos, ser obediente a eles. Assim, o amor semelhante ao cristão, conforme acreditamos, torna o pássaro obediente, é por amor que o pássaro ferido submete-se ao *martírio*.

A opção feita pela doutrina cristã por ágape, ou agapé como escreve L. Ruas, foi justamente para criar um amor diferenciado, que está longe de ser o amor representado por Eros, deus do amor, pagão, que Hesíodo, em *Teogonia*, caracteriza como filho do Caos. O amor, em Eros, é de natureza sexual, erótica, e realiza-se no plano físico, portanto, não transcende.

Na passagem em estudo, temos que “agapé feriu eros letalmente”, o amor semelhante ao cristão venceu o amor pagão, invertendo, inclusive, a imagem de Eros Cupido; aqui Eros Cupido não atinge os indivíduos com suas flechas de amor, mas é o alvo, o que não significa, exatamente, a vitória da doutrina sobre o paganismo, pois, em *Aparição do clown*, o sagrado e o profano dividem o mesmo contexto, sendo que o primeiro busca o controle sobre o segundo.

Assim, o princípio organizador do mito está em luta com o irracional do Caos, ou o apolíneo em luta com o dionisíaco. E essa luta, a partir do ritmo sugerido pelas imagens, parece constituída por batalhas, nas quais ora um ora outro vence. Portanto se junta à vitória de agapé sobre Eros a ideia de “júpiter destronado”, o Deus semelhante ao cristão assumindo o lugar do deus pagão; mas, imediatamente, há o retorno da arte com o verso “beethoven está cantando”, e, tão rápido como surge ou vence, esse profano dá lugar à dúvida: o canto vem de Beethoven ou do pássaro ferido?; o profano ou o sagrado canta?

Os versos “os trigais estão maduros para a ceifa./ que importa a primavera?” talvez evoquem uma imagem pagã relacionada a festas e rituais arcaicos realizados no período de colheita em homenagem a deuses agrícolas ou da renovação sazonal, como Dionísio, deus que também representa a liberdade, a ruptura das inibições, o êxtase, a loucura, o Caos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 340-1). Os versos, porém,

dão-nos um tom de indiferença à comemoração dionisíaca, ao rompimento de limites, pois haveria outro caminho a seguir, o do pássaro ferido.

Já os versos “mefistófeles zombou do doutor fausto/ e o venceu...”, grosso modo, mostram que o mal vence o bem, criando-se o contraponto à ideia de abandono dionisíaco em favor do pássaro ferido. Mas não podemos reduzir o *Mito de Fausto* a uma simples luta do bem contra o mal, até porque o mal (assim como o bem) é relativo.

O *Mito de Fausto* já foi reproduzido literariamente por vários autores. A versão mais famosa é a de Goethe. Nela, Fausto é insatisfeito com seu conhecimento limitado e tem desejos de criação. Sem meios convencionais de conhecer mais e produzir, dá sua alma ao demônio Mefistófeles para que realize seus desejos. No fim, Fausto morre, é julgado por sua queda a Mefistófeles e, após ser absolvido, levado para uma esfera superior. Portanto a vitória de Mefistófeles não é absoluta. Isso nos leva a crer que a vitória indicada no poema pode se referir à proposta que Mefistófeles faz a Fausto em relação ao conhecimento e ao poder de produzir; ao propor isso, Fausto aceita, e Mefistófeles vence, “ganhando” a alma do herói.

Aparição do clown reflete certo aspecto do *Mito de Fausto*, principalmente, se considerarmos que esse mito representa a passagem do pensamento medieval para o pensamento moderno, momento em que temos o homem se revoltando contra os valores impostos pelo pensamento teocêntrico e buscando afirmar sua própria individualidade e seu livre-arbítrio.

Para que a humanidade não adormeça em uma paz enganadora e enfadonha, Mefistófeles recebe de Deus a liberdade de desempenhar no mundo o papel da *inquietação fecunda e criadora*. Ele tem, então, o seu lugar na evolução progressiva, como um dos fatores essenciais, mesmo que negativo, no porvir universal. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 602).

Salvatore D’Onofrio também fala dessa “inquietação fecunda e criadora”, que leva o homem a buscar refúgio, por exemplo, na arte e a tornar-se uma “figura ideal da humanidade moderna, que sonha com a liberdade e o progresso, libertando-se de qualquer tipo de preconceito” (D’ONOFRIO, 2010), sendo este o lado positivo do *Mito de Fausto*.

Acreditamos que a vitória de Mefistófeles se contrapõe à ideia de abandono dionisíaco em favor do pássaro ferido, mas pode ser entendida no contexto do homem que rompe com um pensamento tradicional, no caso, uma doutrina com elementos

cristãos, e ousa seguir por um caminho dito inadequado, em que há possibilidade de encontrar respostas não oferecidas pela doutrina.

Afastando-se um pouco do jogo de batalhas e efêmeras vitórias evocado pelos versos, mas permanecendo na proposta de busca pelo conhecimento, temos que o aspecto positivo do *Mito de Fausto*, no qual existe a ideia de emancipação humana, pode se reverter, quando extremado, e resultar em prejuízos ao homem. Fausto busca o conhecimento absoluto e, como se dispõe a tudo para consegui-lo, paga um alto preço por isso. Essa postura do herói se aproxima bastante da mentalidade esclarecida apresentada por Adorno e Horkheimer. Nela, o fim de qualquer ação é sempre o conhecimento para dominar a natureza, o que implica um sacrifício pessoal. Desse modo, para o nosso estudo, a ideia de Mefisto ter vencido Fausto pode significar um contexto no qual a busca pelo conhecimento absoluto funciona como uma armadilha, e quem dela se torna vítima tende a ficar eternamente em busca de um conhecimento que nunca se revela absoluto. E, nessa armadilha, conforme veremos, encontra-se o palhaço.

O *martírio* termina com o palhaço introduzindo outra parte do poema, chamada *canção*, que será cantada por uma “estrela solitária”.

3.3. A *canção* de busca

A *canção* como texto poético, analisada anteriormente, termina com uma espécie de resumo do poema, em nosso caso, de uma parte do poema. Portanto acreditamos que a *canção*, entendida também como oração, seja a busca infrutífera pelo pássaro ferido.

A estrela que dá voz à *canção* não é a mesma devorada pelo pássaro, mas seus poderes, apesar de não se equipararem aos daquela, bastariam para desequilibrar ou dar outro sentido à vida. Talvez uma das ideias aqui seja a de mostrar que a doutrina pode ser rompida. Os versos

se eu chorasse
estas sombras
e estes símbolos
morreriam

os diamantes quebrariam
as arestas
e os vulcões se extinguiram

se eu chorasse
dormiria logo
e cedo sonharia

o lago dos cisnes

se eu chorasse
o cavalo branco
que cavalga morto
comeria as rosas

e a rosa de barro
murcharia no jarro
em ângulos obtusos
(RUAS, 1998, p. 53)

evocam a ideia de força. Se tomarmos as sombras e os símbolos mortos, teremos a sugestão do fim dos mistérios. Relacionando ainda tal imagem ao *Mito da Caverna*, o fim das sombras significa que o homem estaria livre do mundo das aparências; e esse mesmo homem não mais precisaria da representação do símbolo, pois teria chegado à verdade, talvez a uma existência plena, capaz de se manter ou se explicar por si mesma. A força da estrela age tanto em um plano imaterial/espiritual/inteligível da vida quanto no material/físico/sensível, pois atua sobre a própria natureza, consegue despedaçar a mais dura das pedras preciosas e fazer os vulcões se extinguirem. E, mais uma vez, temos que o sonho, porta de acesso ao inconsciente ou à região onde não há princípios reguladores bem definidos, aqui proporcionado pela estrela, introduz a arte, o profano, representada pelo balé *O Lago dos Cisnes*, de Tchaikovsky.

A força da estrela também se relaciona ao cavalo branco, outra figura presente no *Apocalipse*. Nesse livro bíblico, o Fiel e Verdadeiro, Jesus, e o exército de anjos vêm do céu em cavalos brancos. Por isso o corcel branco é símbolo da majestade, montaria de imperadores, heróis, santos e figuras messiânicas. A estrela, no entanto, ao falar do “cavalo branco/ que cavalga morto”, associa ao aspecto positivo um negativo. Geralmente o cavalo da morte é negro, mas é possível que ele seja pálido, alvacento, cadavérico, próximo à brancura da lua, uma cor fria. Além disso, os cavalos brancos do *Apocalipse* anunciam mortes necessárias para a instalação do reino de Deus (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 206). No poema, o cavalo branco e morto é comandado pela estrela (que não é Jesus ou Deus) e come as rosas. A rosa, além de evocar a imagem do sagrado coração de Jesus, pode ser encarada como as chagas de Cristo, a taça na qual o sangue de Jesus é recolhido, a transfiguração desse sangue e significar o amor puro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 788-9). Consideremos a rosa como um amor sagrado e puro, que morre e renasce, em nosso estudo, um amor semelhante ao cristão. A estrela, por meio do cavalo branco e morto, poderia acabar com a doutrina semelhante à cristã, ideia reforçada pela imagem de uma rosa de barro

murchando, pois nela temos a sugestão de algo modelado por alguém a partir do barro – como o nascimento de Adão na perspectiva bíblica. A estrela pode destruir essa criação humana que traz semelhança com o cristianismo.

Porém a força da estrela sobre os vários aspectos da vida está vinculada a uma condição, “se eu chorasse”, algo que não se realiza. O seu choro é força capaz de mudar determinada realidade. Como não chora, tal realidade permanece. Novamente, insere-se a ideia de realidades opostas, que, em tese, não podem viver juntas. Frente a elas, cabe a escolha: chorar ou não chorar. Optando por não chorar, a estrela segue a doutrina.

A estrela diz

o meu amado é
um pássaro ferido
não choro sua dor
nem curo seu amor

a maçã é muito branca
o peixe é muito branco
o lírio é muito branco
não é branco o amor

eu cantei uma canção
baixinho ao meu amado
– “não chores pequenino
não chores que eu te amo” –
(RUAS, 1998, p. 54).

Mesmo tão poderosa, ela foi seduzida pelo pássaro ferido, ama-o, por isso não chora, mantém-se forte por ele, afinal o amor semelhante ao cristão é autossacrifício e obediência.

Enquanto a estrela suporta o martírio sem chorar, o pássaro ferido chora e é preciso que ele continue a chorar, pois o martírio e a dor presentes nessa doutrina de elementos cristãos não podem acabar, sim, multiplicar-se com o amor dos seguidores. Desse modo, o amor de uma poderosa estrela alimenta e leva o martírio do pássaro ferido a enormes proporções. Talvez por isso, mesmo sem o relegar, a estrela questione esse amor capaz, apenas, de multiplicar o sofrimento.

A passagem em destaque traz elementos cristãos (maçã, peixe e lírio) relacionados à cor branca, entendida como pureza, iniciação e teofania (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 144). Porém a estrela diz que o amor não é branco, está fora do plano onde se encontram aqueles elementos cuja iniciação é intensa, constante, talvez vividos com certa plenitude. O amor, apesar de base, está fora dessa vivência

plena, como se ainda não revelado na integridade, não correspondido, portanto, sujeito a questionamento, dúvidas e busca.

A estrela, impulsionada por esse amor, busca o pássaro ferido, sendo essa busca uma recorrência do poema e de muitas narrativas míticas. Ulisses, Jasão, Fausto e tantos outros heróis realizam enormes empreitadas em busca de poderes, conhecimentos, objetos, lugares, pessoas etc.

Joseph Campbell, em *O Poder do Mito*, fala de um herói de quem foi usurpada alguma coisa ou que, por alguma razão, às vezes desconhecida por ele mesmo, não se adequa à vida comum da sociedade, precisando de experiências fantásticas para se encontrar. Por isso parte numa jornada para recuperar o que tinha perdido ou encontrar o sentido da vida naquela sociedade, realizando uma trajetória em forma de círculo que inicia com a partida, a busca por algo, e termina com o retorno, após o encontro do algo. O herói vai até o extremo do espírito humano para depois retornar trazendo consigo uma experiência de vida que divide com a humanidade, o que nos mostra um crescimento espiritual do herói e dos outros indivíduos também. Por isso, nessas narrativas, tão importante quanto buscar é encontrar o algo, pois encontrar o algo é encontrar o significado da vida ou, pelo menos, completar um ciclo da existência.

A doutrina cristã também é essa busca, cujo fim é Deus, uma busca que se faz no plano terreno (seguindo os preceitos cristãos) e se completa no transcendental, portanto, baseada na fé, que, no poema, é problemática, pois ela parece conduzir os personagens a um estado de urgência e, ao mesmo tempo, inércia. É essa fé (assim como o amor) que leva os personagens a um limite no qual é necessária a solução, o encontro, a verdade. Tais personagens, ao contrário do herói descrito por Campbell, parecem não encontrar o algo, Deus, a verdade, mas continuam a buscá-los, como se, após se lançarem à experiência da busca, já não pudessem voltar. Não estaríamos aqui frente ao princípio da racionalidade que, pelo menos em tese, tende a evoluir cada vez mais, colocando sempre em dúvida as verdades ou a fé nas verdades?

A estrela realiza a busca infrutífera pelo pássaro ferido que, na parte em estudo, transforma-se em rosa, manifestando a instabilidade quanto à sua forma, algo que o palhaço, em *aviso*, já havia destacado ao se referir aos vários nomes do pássaro. Essa mudança também evoca um atributo relacionado a deuses pagãos, que se transformam em outros seres ou coisas para atingirem seus objetivos, como Zeus transformado em touro para raptar Europa.

Os versos finais de *canção*

(...) todos olhavam atentos
para as mãos de um senhor
que fazia jogos engraçados
e ninguém me respondeu
onde estava meu amor

eu andei por teus caminhos
em busca do meu amor
os palhaços tristemente
despetalavam uma flor.
(RUAS, 1998, p. 55)

carregam uma construção bastante interessante, pois criam um vínculo ao *discurso*, parte na qual o eu se dirige ao palhaço, dizendo, por exemplo, “tuas mãos palhaço tuas mãos rosas/ tuas mãos disfarces que nos enganam e alegam.” (RUAS, 1998, p. 30). A estrela, que, assim como eu, busca, depara-se com pessoas, aparentemente, indiferentes à sua tarefa e envolvidas pelas “mãos de um senhor/ que fazia jogos engraçados”. Quem seria esse senhor e qual seria o jogo? Acreditamos que o senhor seja um palhaço, talvez, não aquele encontrado pelo eu e narrador de boa parte do poema, mas possuidor das mesmas características, como a de provocar a ilusão, alegria e tristeza. Esse palhaço encontrado pela estrela parece uma constante, multiplica-se, e, nos versos finais, há palhaços despetalando uma flor, revelando-se este o triste jogo dos palhaços: mostrar as dúvidas ou instabilidades em relação à doutrina com elementos cristãos a pessoas em busca exatamente de respostas, do conhecimento, como a estrela e o eu. Ainda é possível dizer que as pessoas presentes ao espetáculo do senhor tendem a se transformar em palhaços e reproduzir o mesmo espetáculo com as mãos.

4 IMAGENS APOCALÍPTICAS

No capítulo anterior, tivemos o nascimento do pássaro ferido. Agora é a vez do nascimento ou iniciação do palhaço, cuja referência direta é o *Apocalipse*, de João Evangelista. Mas, conforme veremos, além de outras recorrências bíblicas, o capítulo também traz algumas questões filosóficas que refletem, por exemplo, os pensamentos de Theodor Adorno, Max Horkheimer e Martin Heidegger.

4.1. A *viagem* peregrina do não-palhaço

A parte que abre o estudo deste capítulo é *viagem*. Nela, deparamo-nos com o palhaço que ainda é o não-palhaço, um homem qualquer, afinal ele ainda não encontrou o pássaro ferido. Essa diferenciação é meramente didática, servindo apenas para diferenciar dois momentos em relação ao palhaço.

foi então que cheguei ao cais
e as barcaças estavam todas
amarradas ancoradas.
caronte me disse amargamente
– “não voltarão mais nem dante nem virgílio.
nem será dado a orfeu
ir salvar eurídice
a passagem está vedada
e as barcaças ancoradas
não mais navegarão por mares ignotos” –
(RUAS, 1998, p. 59).

A partir do primeiro verso, notamos que é uma *viagem* elíptica, inicia-se com um grande corte, uma omissão sobre os fatos antecedentes à chegada do não-palhaço ao cais, como se houvesse um esquecimento, talvez voluntário, do seu próprio tempo histórico, atitude comum ao pensamento mítico. Mas isso não significa que o pensamento do homem moderno, histórico, esteja relegado, pois o “foi então” sugere, sim, a existência de algo antes da chegada ao cais, e esse algo pode ter levado o não-palhaço ao limite de uma dada realidade que parece banir os mitos pagãos e que não pode ser rompida, afinal as barcaças estão ancoradas, “a passagem vedada”. Isso nos sugere que a saída para o não-palhaço seria o mar, o profano – onde, não podemos esquecer, há também o sagrado – sendo justamente tal acesso negado. Mas aqui surge a dúvida: o não-palhaço deseja de fato abandonar a praia?

Vejamos melhor como as ideias se desenvolvem em *viagem*.

Na mitologia grega, Caronte é o barqueiro que leva as almas para o mundo dos mortos, funcionando como elo entre as duas esferas da existência. Em algumas narrativas, como a de Orfeu, ele conduz o herói até o mundo inferior para salvar Eurídice. No poema, no entanto, Caronte nega sua função-chave, a de condutor, e, com isso, nega-se, quebra o elo entre os mundos, deixa de fazer parte da mitologia pagã e migra para outra forma de sagrado que, em *Aparição do clown*, carrega traços do cristianismo. Com isso, vai se afastando também dos artistas que se valeram de mitos pagãos em suas obras. Dante e Virgílio estiveram ali, foram banidos para outro lugar, onde talvez seus ideais artísticos sejam preservados, e não voltarão mais para aquela realidade da praia, onde o não-palhaço encontra

os escombros da batalha.
pontas de lança arco flechas
corpos destroçados almas insepultas.
uma criança brincava com as conchas
e com a caveira de um herói
– se não me engano era Aquiles –
seus olhos eram de fogo
e suas mãos de lírio.
(RUAS, 1998, p. 59)

Temos aqui um cenário devastado no qual Aquiles, herói da mitologia grega, presente na *Ilíada*, de Homero, é só uma caveira. Sua força já não existe, foi derrotado por aquela mesma realidade que fez Caronte negar sua função-chave e banir os poetas. Trata-se de uma realidade avessa ao sagrado pagão, apesar de se nutrir dele. Agora Aquiles ou o que restou dele é o brinquedo de uma criança cujos atributos encontram reflexos na *Bíblia*.

No *Apocalipse*, há uma criança, filho da Mulher que é perseguida pelo Dragão. Tal criança é levada ao céu após o nascimento. Trata-se de Jesus, o Fiel e Verdadeiro. “Seus olhos são chama de fogo.” (Ap 19. 12), a mesma característica dos olhos da criança surgida em *viagem*. Essa criança, além de possuir mãos de lírio, mais uma referência a Jesus, permanece a evocar, ao longo do poema, outros elementos bíblicos que nos permitem novas comparações.

Fiquemos com as primeiras palavras da criança ao não-palhaço.

(...) “depois
que a serpente me feriu no calcanhar
nunca mais fui ao deserto nem
ao mar.
as águas não me sustentam mais

e somente caminho na praia
 pois temo naufragar.
 espero o pássaro ferido
 e se quiseres esperar comigo
 senta-te na praia e não vás ao mar.
 o mar é muito vasto é fera enraivecida.
 já engoliu noivos e pescadores
 e seduziu o pássaro ferido
 não te lembras do mar de suas pompas
 e de seus sedutores artificios?
 de seus cantos falazes e dos seus apelos sedutores
 com os quais arrasta para o abismo
 do seu próprio nada os navegantes
 inexperientes e desprevenidos?
 não procures no mar no rebuliço das vagas
 a sombra do teu amor.
 eu mandei prender as barcas
 e aguardo o pássaro ferido.
 canta uma canção ao teu amor.”
 (RUAS, 1998, p. 59-60).

Após ser mordida pela serpente no calcanhar, a criança foi impedida de ir ao mar e ao deserto, aos espaços profanos, onde o sagrado pode estar representado pelo pagão. Lembremo-nos de que Aquiles foi morto quando atingido por uma flecha envenenada em seu calcanhar. A criança não morre quando mordida, porém é despertada para duas realidades, a da praia e a do mar/deserto. Novamente, um elemento da tradição pagã (o episódio de Aquiles) migra para um contexto de elementos cristãos, no qual se encontra a serpente.

Na tradição cristã, a serpente é um ser amaldiçoado, desperta vícios e provoca a expulsão de Adão e Eva do Paraíso. Aqui, ela é a responsável pelo fato de a criança abandonar a realidade profana, considerada perigosa, e assumir a praia como local sagrado, portanto, seguro – conforme veremos, a praia assume essa característica, porque será o local da manifestação do sagrado, do pássaro ferido. Vale ainda destacar que temos outro deslocamento do profano para o sagrado, pois a criança profana andava sobre as águas e pelo deserto, e tais ações, na tradição cristã, são atribuídas a Jesus. A mordida da serpente provoca a cisão entre os mundos, faz a criança perder o seu dom a favor da divindade. Mas, como se trata de uma reorganização dos elementos cristãos, a fim de se chegar à outra doutrina, o poema continua aproximando a criança de Jesus, sem a preocupação de fazer com que ela *seja* Ele.

Em *viagem*, a criança evoca um passado, no qual tinha acesso ao mar, e, pela insistência com que ela tenta lembrar o não-palhaço das belezas e perigos marítimos, entendemos que o não-palhaço também possuía tal acesso. Ambos perderam o elo com uma realidade profana, pagã, apesar de não ser esquecida por inteiro. Esse elo não pode

ser restabelecido, mas o pássaro, representante de um sagrado de elementos cristãos, originado no profano pagão, parece não ter rompido esse vínculo. Foi seduzido pelo mar, vive no mar e, mesmo assim, não perde sua sacralidade. O pássaro ferido proíbe aos habitantes da praia o mar, a realidade profana pagã, porque vai contra os preceitos que ele defende, apesar disso, vive essa realidade proibida sem enfraquecer a sua crença. Por quê?

Podemos estar diante de uma estratégia de dominação pelo medo, comum em certas religiões até hoje. O mar é descrito como um lugar perigoso, cheio de encantos que podem ser mortais, um enunciado que desperta a questão: quais seriam esses encantos e por que seriam mortais? Os encantos são os mitos pagãos, que, muitas vezes, funcionam de base para as obras de arte, promovem a reflexão, experiências indiferentes a limites, à noção de certo ou errado e, principalmente, inserem a existência de deuses, algo incompatível, por isso mortal, ao cristianismo, cujos traços estão presentes na doutrina difundida pelo pássaro ferido. Assim, o elo com o mar deve ser quebrado, os habitantes da praia não podem ser seduzidos ou corrompidos ou reconvocados ao estado pagão. O pássaro, no entanto, tem acesso, por exemplo, às belezas da obra de arte, negadas aos seus seguidores para que sua ideologia não seja destruída. Essa questão lembra certas ideias presentes no estudo de Theodor Adorno e Max Horkheimer sobre uma passagem da *Odisseia*. Nela, para que todos não sejam destruídos pelo canto das sereias, considerado belo e mortal, Ulisses é amarrado no mastro de sua embarcação, e seus companheiros colocam cera nos ouvidos. Essa estratégia permite ao grupo passar ileso pelo território das sereias. Mas Ulisses teve contato com uma realidade extraordinária proibida aos seus companheiros.

Em *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer apresentam um estudo sobre o episódio das sereias, no qual tecem uma forte crítica à razão instrumental ou utilitária, nascida com os ideais iluministas, presentes em vários momentos históricos, não apenas no século XVIII. Sempre que há um reexame das origens e das formas de se adquirir o conhecimento por meio da razão, há o ideal iluminista. “Nesse caso, houve Iluminismo na Idade de Ouro da Grécia clássica, isto é, entre os séculos V e IV a.C.” (MEDEIROS, 2006), por isso é possível focar a *Odisseia*, de Homero, nessa perspectiva. O ideal iluminista buscou combater uma visão obscura e tenebrosa do mundo, e, com isso, acabou dando um valor tão exacerbado à razão que ela se tornou instrumental, utilitária, base do mundo contemporâneo.

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o Esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 19).

O mundo extremamente racional, científico, utilitário, afasta cada vez mais o homem do seu estado natural ou encantado ou pagão. Não nos esqueçamos de que Adorno e Horkheimer identificam em narrativas míticas princípios idênticos aos da razão utilitária, como, por exemplo, a necessidade de explicar o mundo. O que os filósofos criticam é o posicionamento de certos homens em não aceitar o mistério ou aquilo que não se explica por meio de rigorosos esquemas científicos. Por isso Adorno e Horkheimer alertam para a necessidade de o sujeito defender a sua liberdade e individualidade como o valor fundamental humano. E essa meta só pode ser alcançada quando se restabelecer o elo com a natureza, rompido pela razão utilitária.

O estudo de Adorno e Horkheimer encerra aspectos adequados à nossa linha interpretativa. Ulisses, por meio da razão utilitária, vence o sobrenatural e faz prevalecer o conhecimento adquirido na sua experiência terrena. Trata-se de uma possibilidade de relegar os encantos do mundo, conduzindo-os a uma espécie de esquecimento, justamente, para a razão instrumental ganhar força. Já o pássaro ferido é um mito, que, devido à sua semelhança ao de Jesus Cristo, reflete formas ideológicas de dominação comuns à igreja cristã (e a várias outras). A partir desse último aspecto podemos comparar Ulisses e o pássaro ferido, pois ambos, em contextos diferentes, refletem um discurso de dominação. Eles conheceram o proibido ou o segredo e, por ser oposto às suas ideologias, não o compartilham de modo pleno com aqueles que os seguem. Ulisses, amarrado ao mastro, vive uma experiência sobrenatural, artística, e não morre, mantendo-se como herói épico, forte e fundador. O pássaro ferido tem acesso ao mar profano, ao pagão, e também se mantém firme como mito de traços cristãos. O contato com o proibido ou o segredo não os muda. O mesmo talvez não ocorresse em relação àqueles que os seguem. Sucumbindo ao proibido ou segredo, esses seguidores sairiam dos seus cercos de dominação, destruindo ou enfraquecendo uma ideologia. Na visão de Adorno e Horkheimer, a arte é impotente num contexto dominado pela razão instrumental, por isso Ulisses não muda. Já o pássaro ferido não muda, porque traz em seu discurso algo semelhante ao amor cristão, que, como sabemos, é autossacrifício e renúncia. Mas o poema, apesar de evocar a ideia do homem dominando a natureza, não mostrará a arte como algo tão impotente.

Notemos que o pássaro ferido guarda forte vínculo com a razão utilitária. Conforme veremos, ele reflete ou é a projeção de um sentimento comum a esse tipo de razão: o desejo de conhecer o mais, dominar. Notemos ainda que a doutrina difundida pelo pássaro obriga o rompimento com certo tipo de natureza, a profana ou pagã, evocando outra característica da razão instrumental: apartar-se de um contexto para dominá-lo.

Na realidade da praia, considerada segura, a criança espera o pássaro ferido. E aqui novamente temos a canção, ou oração, ao pássaro ferido, mas o não-palhaço se recusa a cantar, pois

os cantos nascem apenas da união
do brilho da estrela com o ritmo do voo.
como hei de cantar canções de amor
se ainda estou peregrinando
por essas praias de vidro?
(RUAS, 1998, p. 60).

A passagem nos mostra que somente aqueles para quem o pássaro ferido já se manifestou podem cantar, afinal, se entendido como oração, o canto é baseado na fé. O não-palhaço se recusa a cantar, porque, talvez, não possua fé ou sofra uma crise em sua fé, sendo esse, possivelmente, um daqueles pontos omitidos no início de *viagem* que fizeram o não-palhaço se tornar um peregrino.

O *Dicionário de Símbolos* mostra o peregrino como uma imagem religiosa. Está associado ao homem que vive sobre a terra e, após uma série de provações, encontra a salvação num plano transcendental. Existe, nessa imagem, a ideia de transitoriedade relacionada à dada situação terrena. A busca ou vivência transitória sempre se faz numa situação extrema. O peregrino é despojado de bens materiais e imateriais, pois a peregrinação é uma viagem de lenta purificação da alma. O não-palhaço tem ciência de sua condição peregrina, ainda não está “limpo” para receber a fé ou restaurá-la, por isso não canta ao pássaro ferido. Dirige-se à zona limítrofe a fim de se aproximar do sagrado.

Pode-se notar, com relação ao símbolo do peregrino, as ideias de expiação, de purificação, assim como a homenagem Àquele (Cristo, Maomé, Osíris, Buda) que santificou os locais de sua peregrinação. O peregrino ao buscar esses lugares procura identificar-se com Aquele que os torna ilustres. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 709).

O sujeito peregrino caminha para uma iluminação ou revelação divina e deve estar preparado para viver o ritual que irá permitir a passagem para outra perspectiva de vida. O não-palhaço está num espaço sagrado, uma “praia de vidro”, na qual há indícios de batalhas e mortes que, de certa forma, representam uma purificação da alma. Porém talvez seja mais importante encarar a praia como o espaço onde se dará um ritual para a manifestação do pássaro ferido que, aos moldes de certas celebrações arcaicas, não será completo sem um sacrifício.

Do ritual de iniciação do não-palhaço, faz parte a canção *apóstrofe* cantada pela criança.

4.2. A canção *apóstrofe* ao pássaro ferido e ausente

A figura *apóstrofe* é “uma interpelação direta e inopinada a elementos do mundo real e imaginário, animados ou inanimados, ou a si próprio, para expressar uma emoção viva e profunda que de repente invade o espírito do narrador.” (D’ONOFRIO, 2001, p. 31). A canção *apóstrofe* da criança possui essa forte emoção viva em relação ao pássaro ferido, que preferimos não enquadrar como ser do mundo imaginário, mas ser do mundo imaterial capaz de invadir o espírito da criança, semelhante ao Espírito Santo.

É uma canção de busca, semelhante à da estrela, e os seus versos iniciais “em vão hás de voar pássaro triste/ buscando o fruto verde” (RUAS, 1998, p. 63) nos mostram dois pontos relevantes. O primeiro deles se refere ao fato de o próprio pássaro ferido realizar a busca. Conforme dissemos, esse pássaro projeta em seus seguidores muito de suas características (na verdade, como se trata de um mito, de um arquétipo, são as pessoas que projetam nele suas características ou anseios, mas devemos continuar no campo das representações). Portanto, se o palhaço e a estrela, por exemplo, buscam-no, é porque o pássaro ferido também busca. Mas buscam o quê? E por quê? Como reflete elementos cristãos, o pássaro talvez busque Deus ou um caminho até Ele. Aqui é possível introduzirmos o segundo ponto, a inutilidade dessa busca por Deus no plano terreno, pois o encontro se daria no plano não-terreno. Apesar de ser em vão, a busca continua – afinal, o lançar-se à busca é uma experiência sem volta. Ela evoca, assim, um conflito, o desejo de encontrar a verdade, Deus, ou o fruto verde, no plano terreno; portanto, uma busca dada à frustração. Em outras palavras, o pássaro ferido se relaciona à razão utilitária ou Esclarecimento, que, incessantemente, busca o conhecimento. Nela,

o sentimento de frustração também é uma constante, impulsiona. Todo conhecimento é pouco.

A criança, nos versos

as asas que se abrem limitadas
mergulham sem tocar na doce fruta

em curvas linhas retas canto e arte
te vejo entre o céu e o barro forte
comendo espaço e tempo sul e norte

buscando em vão o fruto que te farte.
(RUAS, 1998, p. 63).

traz outros pontos ao estudo. Além de sugerir a limitação do pássaro ferido em alcançar o que busca, a passagem traz termos relacionados à geometria e à arte, à transcendência e à imanência, ciências ou situações opostas inseridas num discurso que se propaga no espaço/tempo.

4.3. O apocalipse do não-palhaço em *o dragão e a flor*

Os versos iniciais de *o dragão e a flor*

vi que a criança fabricava
uma espada que cortava suas mãos.
perguntei-lhe – porque (*sic*) fazes esta espada?
respondeu-me – é para matar o cordeiro
que será servido no banquete
do encontro da estrela com o pássaro.
(RUAS, 1998, p. 67).

trazem o cordeiro num sentido bastante difundido, como o ser sacrificado em razão de alguma coisa, e a criança como o sujeito que fará o sacrifício. Mas *Aparição do clown* utiliza o recurso da transformação ou do desdobramento de personagens (não nos esqueçamos de que o clown se transforma ou se desdobra em palhaço) e, em vários momentos, suas imagens lembram a estética cubista. A partir dessas ideias, podemos adiantar que o cordeiro e a criança guardam profunda relação, semelhante à existente no *Apocalipse*, livro no qual tais figuras possuem significado idêntico: Jesus Cristo.

Em *o dragão e a flor* surgirão com mais força as referências ao *Apocalipse* – inclusive, um dos títulos desse livro chama-se *A mulher e o dragão* – confirmando que

o poema caminha a uma possível revelação, aos moldes da doutrina cristã, a ser manifestada pelo pássaro ferido.

O apocalipse, além de ser uma recorrência mítica sobre o fim dos tempos, existente em várias culturas, é considerado também um gênero literário. Segundo o padre Isaltino Gomes Coelho Filho, em seu artigo sobre o *Apocalipse de João*, surgiu com Ezequiel e se firmou entre os anos 210 a.C. e 200 d.C.

Floresceu numa época de tribulação para o povo de Deus. Diante do exílio, opressão, perseguição e domínio estrangeiro, os escritos apocalípticos traziam uma palavra de esperança em uma linguagem enigmática. Visava reanimar os fiéis, falando-lhes de uma futura intervenção divina para libertar o seu povo, restituindo-lhe a glória do passado. (COELHO FILHO, 2011).

Há muitos apocalipses. De modo geral, anunciam a vinda de um Messias e suas narrativas, ricas em símbolos, são atravessadas pela forte intervenção de anjos. O *Apocalipse*, de João Evangelista, diferente dos outros, é o único a identificar o Messias como Jesus.

Presente no *Novo Testamento*, o *Apocalipse* foi escrito pelo apóstolo citado durante o seu exílio na ilha de Patmos, local para onde o imperador romano Domiciano mandava os prisioneiros, dentre os quais, os cristãos que perseguia. O texto se dirige às Sete Igrejas da Ásia, focos de perseguição romana. Sua linguagem simbólica era proposital, pois se destinava aos cristãos, a fim de que somente eles pudessem decifrá-la, mantendo-se fiéis a Deus. Assim, o *Apocalipse* é um livro de fortalecimento da fé por meio de imagens que mostram o retorno de Jesus, a derrota do mal e, por fim, a instalação do reino de Deus na terra. Em *o dragão e a flor*, há fortes referências a esse livro, mas devemos atentar que não se trata de uma visão literal. Aqui, os elementos apocalípticos são reorganizados de forma particular.

Consideremos os versos

então compreendi porque a esperar
estava a criança tão sozinha
o regresso do pássaro ferido.
neste momento entre fumo e fogo de inferno
surgiu do mar profundo um dragão.
(...)
ó desencanto das palavras que não chegam.
uivava o mar qual leão acorrentado
sob o peso imponderável do amor
do dragão que perseguia a flor.
a flor tinha redolências de mulher
e era pura como um anjo.

oh. as flores que aninhei em minha mãos
trêmulas como úteros maternos.
(RUAS, 1998, p. 67-8).

No capítulo 12 do *Apocalipse*, surge do céu uma Mulher grávida prestes a dar à luz um Filho homem. Tal Mulher é perseguida por um Dragão, também surgido do céu, que pretende devorar o menino tão logo ele nasça. No capítulo 13, emerge do mar uma Besta a quem o Dragão passa os seus poderes. O Filho homem é Jesus, e o Dragão, assim como o sucessor, a Besta, o Diabo, caracterizando-se aqui uma luta entre o Bem e o Mal.

Na passagem em estudo, temos a criança, que já se encontrava na praia desde a chegada do não-palhaço, e o dragão surgido do mar. E a flor, de onde vem? Numa primeira leitura, podemos ter a ideia de que ela também emerge do mar, afinal há uma perseguição, talvez iniciada no mar e prosseguida na praia. Porém, se nos valermos da ideia de desdobramento, na qual um elemento apresenta uma forma, depois outra e outra, mas sem perder o seu significado original, como no próprio *Apocalipse* (por exemplo, o Dragão se desdobra na Besta), poderemos descobrir que a flor está na praia desde o começo.

Em *o dragão e a flor*, a criança traz características de Jesus. Temos a informação de que ela foi mordida pela serpente, uma das formas comumente atribuídas ao dragão, e de que prepara um banquete no qual será servido um cordeiro, em outras palavras, sacrificará o cordeiro como uma das fases do ritual. Já em relação à flor, percebemos, por meio de comparativos, que ela se desdobra em mulher, anjo e útero materno. Existem ainda os três versos que abrem a passagem em destaque. Aparentemente são soltos, já que não há o desenvolvimento de uma ideia que apresente, pelo menos de modo explícito, o porquê de a criança estar sozinha na praia a esperar o pássaro ferido. Mas o canto do dragão e a ideia de desdobramento podem nos revelar o que foi omitido.

“– não mais verás o encanto fenecido
do dia e da noite
não mais terás ó lírio amortecido
as brisas leves do teu vale.
não mais.
não mais que vênus está extinta
e a estrela rediviva.”
assim cantou o dragão enraivecido
então a criança correu para meus braços
gritando – “não deixes o dragão me seduzir.”
(RUAS, 1998, p. 69-70).

Aqui se torna patente que a flor é o lírio-do-vale, e quem traz as características de lírio em suas mãos é a criança. Assim, a flor perseguida pelo dragão se torna mulher, anjo, útero materno, lírio-do-vale e criança, sendo justamente esta que se amedronta com o surgimento do dragão, como se ela fosse o cordeiro a ser sacrificado. No *Apocalypse*, criança e cordeiro são sinônimos. Aqui acreditamos que também sejam. O cordeiro se desdobra em criança ou vice-versa. Desse modo, a criança será dada em sacrifício ao dragão, por isso estava sozinha na praia a esperar o pássaro ferido. Lembrando que, no *Apocalypse*, o foco do Dragão não é exatamente a Mulher, sim, a criança a que ela dará à luz, o Filho homem, Jesus. Aqui, diferente do livro bíblico, ser sacrificado ou seduzido pelo dragão talvez seja voltar à realidade marítima, ao profano, à realidade proibida. Para a criança, significa admitir a extinção de certa realidade – aqui representada pela morte de Vênus, planeta muitas vezes confundido com uma estrela devido a seu forte brilho no céu noturno – e o surgimento de outra, cujo brilho pode ser comparado ao de uma estrela ressuscitada. O sacrifício, ao que nos parece, é abandonar uma realidade sagrada justamente para que ela se mantenha.

Em *o dragão e a flor*, temos um ritual que antecede a chegada do pássaro ferido e no qual há uma série de desdobramentos cujo fim é o sacrifício da criança. Esse recurso de desdobramento lembra a estética cubista; nesta, um mesmo objeto ou uma mesma realidade oferece perspectivas simultâneas que, apesar de diferentes e fragmentadas, complementam-se.

Ao apelo da criança, segue-se a fala do não-palhaço

– que posso fazer criança que não sou
 (...)

sou apenas sopro vento vaidade nada
 só perfume cor sonoridade luz.
 (...)

então o mar partiu-se lado a lado
 como um véu por invisíveis mãos rasgado
 e engoliu o dragão.
 (RUAS, 1998, p. 70).

na qual encontramos mais uma recorrência ao *Mito da Caverna*. O não-palhaço se diz apenas sentidos, sugerindo-se a existência de uma possível verdade no plano inteligível. Mas, conforme veremos, alcançar essa verdade pode provocar a destruição do mito do pássaro ferido e, com ela, várias conquistas da civilização. Desde já o não-palhaço julga-se ignorante e sugere a existência de um mundo inteligível que, talvez, apareça com a chegada do pássaro ferido.

A passagem termina com o dragão retornando ao mar, como se tragado. Mas não acreditamos em derrota, pois, conforme veremos, ele parece ter devorado a criança, portanto, o sacrifício se completou, abrindo a nova parte do ritual para o surgimento do pássaro ferido. É importante notar que, sem a participação do profano, o sagrado não se manifesta. O sagrado se vincula ao profano.

4.4. As trombetas do *prelúdio*

Completado o sacrifício, inicia-se o *prelúdio*, no qual prosseguem as imagens apocalípticas.

quatro cavalos passaram galopando
em asas de águia sustentados
relinchando como se fosse trombetas sua voz
ou ribombar de trovões enlouquecidos.
olhei. estava só na praia. o mar quieto.
(RUAS, 1998, p. 73).

No *Apocalipse*, o livro do projeto de Deus está lacrado por sete selos, que são rompidos pelo cordeiro. Temos ainda quatro cavalos de cores diferentes (branco, vermelho, negro e amarelo), cada um surgindo após a abertura de um selo (os quatro primeiros selos). Tais cavalos simbolizam a vida do homem dominada pelo mal (as cores, respectivamente, significam conquistas, guerra, fome e morte) e, de certa forma, já anunciam as calamidades vindas com os toques das trombetas, ouvidos de fato somente após a abertura do sétimo selo. Quando esse último selo é aberto, há um silêncio de meia hora e, seguido a ele, mas antes da entrada das sete trombetas, um anjo “pegou o turíbulo e o encheu com fogo do altar; e atirou o turíbulo sobre a terra. Houve então trovões, relâmpagos e grande terremoto.” (Ap 8. 3-5).

Em *prelúdio*, os relinchos dos cavalos vindos do céu podem ser comparados às trombetas e aos trovões, sugerindo-nos que o sétimo selo já estaria aberto e a passagem em estudo próxima do intervalo de meia hora do *Apocalipse*. No poema, esse intervalo é representado pela quietude do mar e, talvez, pelo fato de o não-palhaço perceber que está sozinho na praia, reforçando a ideia do sacrifício da criança e da proximidade da revelação. Mas à ideia de mar quieto não segue algo catastrófico como no *Apocalipse*.

uma brisa dançava sobre as ondas
o prelúdio de chopin tocava soluçando.

depois vieram ninfas volitando
 ao som de músicas ligeiras.
 sumiram depois nas gotas de orvalho.
 (RUAS, 1998, p. 73).

O que há são imagens delicadas, belas, como a arte de Chopin (um dos seus 24 prelúdios reunidos em *opus 28*), e atravessadas pelo profano, manifestado por ninfas, divindades pagãs habitantes de rios, florestas e campos na mitologia greco-romana.

A seguir, temos em

oh. a crosta espessa das palavras
 que mal revelam o fulcro luminoso
 da consistência do mistério vislumbrado.
 quem está cantando perguntei são as rosas?
 rosas?
 quem está cantando é o coro dos palhaços.
 (RUAS, 1998, p. 73).

a sutil ideia metalinguística, o conflito com a palavra que se revela incapaz de exprimir com clareza o sentimento vivido, o de estar próximo a uma possível verdade extraordinária, decisiva, e não conseguir narrá-la tal como se apresenta. Sob certo enfoque, o próprio *Apocalipse* é metalinguístico, pois João é orientado a escrever um livro, o próprio *Apocalipse*, no qual descreveria tudo o que vira para depois o enviar às Sete Igrejas da Ásia.

Terminando o *prelúdio* e intensificando a proximidade do pássaro ferido, temos, no lugar dos Sete Anjos do *Apocalipse*, o coro dos palhaços.

4.5. O coral dos palhaços

A entrada do coro dos palhaços se inicia de forma concisa por meio do *coral*, composto apenas por sete versos.

vigiai vigiai
 preparai a veste
 acendei o círio
 acendei a ribalta
 ressuscitai as rosas
 e aguardai no amor
 que o pássaro virá.
 (RUAS, 1998, p. 77).

Na tragédia clássica, o coro é encarado como uma personagem coletiva, portanto, manifesta um pensamento coletivo a respeito da narrativa trágica em desenvolvimento. O coro surge em momentos diversos dessa narrativa, intercala seus episódios e pode ser mais participativo da ação, chegando, em alguns casos, a dialogar intensamente com o herói, como no caso de *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, ou menos participativo, como na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, na qual funciona mais como “uma espécie de espectador ideal, ou seja, é a estrutura responsável por apenas vivenciar a ação trágica, sem a possibilidade de modificá-la.” (RENAN, 2007, p. 7). Porém, mais ou menos participativo, o coro compõe a estrutura da tragédia como um personagem nunca indiferente aos acontecimentos da narrativa.

Em *Aparição do clown*, o coro dos palhaços carrega muito dessa tradição. Ele representa um pensamento coletivo, o dos palhaços, o dos seguidores do pássaro ferido e participa da ação de modo ativo, mas não constante. O coro dos palhaços faz uma única entrada, dividida em três partes, e funciona como uma espécie de anfitrião que prepara os sentidos do não-palhaço para a manifestação do pássaro ferido.

Em *coral*, há forte presença de verbos conjugados no imperativo afirmativo. Isso nos sugere a ideia de opressão, obediência vinculada à proximidade do pássaro ferido. Inclusive o amor está subjogado, pois se trata de um amor com traços cristãos, vinculado à obediência, autossacrifício e espera. Ainda em relação aos verbos, devemos destacar a dupla conjugação de vigiar; tal estratégia instala um clima de ansiedade, como se a manifestação do pássaro ferido pudesse se dar a qualquer momento.

O *coral* evoca também a ideia de preparativos para a outra fase do ritual. Trata-se agora de tornar o ambiente propício, pois o pássaro ferido talvez só se manifeste se obedecidas certas condições. Vale destacar ainda que, com o termo *ribalta*, indica-se uma encenação. Estaríamos, portanto, diante de algo que, pelo recurso da mimese, apenas reflete uma verdade, não é a verdade. Na *ribalta*, o pássaro ferido apresentará o seu show, que, como o do palhaço e do clown, deve provocar uma reação no público por meio da exposição de certa realidade que não deve ser alterada. Assim, o pássaro ferido deve expor a doutrina com elementos cristãos, cabendo ao não-palhaço aceitá-la.

4.6. O não-ser em *nênia*

O coro dos palhaços canta *nênia*, uma canção fúnebre, na qual mostra os flagelos, semelhantes aos do *Apocalipse*, que recaem sobre a vida no caso de o pássaro

ferido não vir. Na perspectiva do coro dos palhaços, tais flagelos parecem caminhar em direção à ideia de não-ser.

Os versos iniciais

mas se o pássaro não vier como será?
 os trigais deixarão cair – inútil esmola –
 os grãos de ouro no chão incandescido.
 as flores murcharão – flores de pedra –
 ponteagudas (*sic*) como espinhos secos.
 as fontes coalharão suas águas
 e teu sorriso morrerá qual fruto podre.
 (RUAS, 1998, p. 81).

trazem-nos de volta a imagem dos trigais. Mas, se em *martírio*, ela significava o abandono de uma comemoração dionisíaca a favor do pássaro ferido, como podemos entendê-la em *nênia*?

O trigo é um símbolo eucarístico, afinal, do trigo se faz o pão, e Jesus usou o pão como alimento na última ceia com seus apóstolos. Além disso, em algumas parábolas, Jesus compara os cristãos ao trigo para diferenciá-los dos incrédulos, representados pelo joio. Também há um dizer de João, no qual se estabelece uma relação entre a glorificação de Jesus com a própria morte e o grão de trigo: “na verdade vos digo:/ se o grão de trigo, caindo na terra/ não morre/ permanecerá só;/ mas se morre/ produzirá muito fruto.” (Jo 12. 24).

Se os trigais deixarão cair os grãos de ouro na terra, sugere-se que estão prontos para a colheita, mas não há ninguém para colhê-los. Essa imagem introduz certa comemoração existente no *Antigo Testamento*. Trata-se de uma celebração da colheita (Ex 23. 14), uma festa agrária, na qual o povo oferecia a Jeová os primeiros frutos que a terra tinha produzido, entre eles, o trigo. Reafirmava-se nela o compromisso de fraternidade e a responsabilidade de promover os laços comunitários. Em algumas passagens, aparece como *A Festa da Colheita ou Segá e Festas das Semanas*. Mais tarde, no *Novo Testamento*, essa mesma comemoração se desdobra em *Pentecostes*, uma das comemorações mais importantes do cristianismo, pois comemora a descida do Espírito Santo entre os apóstolos e, muitas vezes, representa o nascimento da Igreja.

Temos a sugestão de que a chegada do pássaro ferido pode ser comparada à celebração de *Pentecostes*. Se ele não vier, não haverá a glorificação. Os grãos de trigo caem e não haverá colheita nem comemoração. Jesus e os cristãos, também relacionados

ao grão de trigo, têm na morte o fortalecimento, mas, na ausência do pássaro, essa morte é desprovida de significado, é inútil esmola.

Essa ideia de nulidade também passa para as flores, cujo significado cristão já foi comentado, e as águas, para as quais se atribui o verbo coalhar que significa coagular, solidificar, uma expressão bastante usada em relação ao sangue; deslocando para a água um atributo mais comum ao sangue, *nênia* parece reforçar sua relação com os flagelos apocalípticos, “O segundo Anjo despejou sua taça no mar. E o mar virou sangue (...) O terceiro Anjo despejou sua taça nos rios e nas fontes. E os rios e fontes viraram sangue.” (Ap 16: 3-4), que permanece em versos como “será a noite sem estrelas/ e o sol não bordará mais de ouro e púrpura/ as régias fímbrias do manto da aurora/ (...)/ o basilisco e as víboras dominarão os caminhos.” (RUAS, 1998, p. 81).

Também destacamos que, mesmo ainda sem o contato com o pássaro ferido, o não-palhaço parece já estar incluído num contexto que só pode existir ou ter significado na presença do pássaro. Caso não venha, o não-palhaço também sofrerá consequências, pois parece ter chegado a um ponto do qual não pode recuar – em outro exemplo de que, uma vez iniciada a busca pelo pássaro, não há mais retorno. Assim, os versos “tuas mãos inutilmente chamarão os pirilampos/ para os bailes feéricos no seio da floresta” (RUAS, 1998, p. 81), por exemplo, sugerem a vinculação prévia do não-palhaço a um contexto no qual há uma ligação do homem com a natureza, a magia, promovida pelo pássaro. Se ele não vier, o vínculo é quebrado. O discurso do coro dos palhaços reflete a mentalidade arcaica, em que o homem não se vê destacado da natureza e do Cosmo. A não vinda do pássaro quebra esse vínculo do homem com a natureza. Mas, conforme veremos, o vínculo com a natureza não é restabelecido mesmo com a vinda do pássaro ferido. A vinculação parece mais uma promessa baseada na fé, um forte e trágico desejo dos seguidores do pássaro.

Talvez o mais importante em *nênia* seja perceber que a canção caminha para o não-ser, como nos mostra os versos “se o pássaro não vier/ inutilmente serás./ serás o quê? ser o quê se o pássaro não vem?” (RUAS, 1998, p. 81-2). É uma visão de não-ser que parece se adequar a uma concepção sagrada ou religiosa de vida, na qual o ser é encontrado num plano transcendental, com o divino. Mas não podemos esquecer que está incluído no discurso dos seguidores do pássaro o pensamento do homem moderno, num nível extremo, aquele reificado, no qual a noção de ser (se for possível dizer que há ser na reificação) está vinculada a domínio da coisa; ser é dominar o mundo, a natureza, vista como uma coisa, assim como o próprio homem. Nesse mundo moderno capitalista,

há também uma corrente filosófica em busca de investigar o ser, não o ser das coisas, mas o ser que estabelece ou tenta estabelecer uma outra relação com o mundo. É uma filosofia centrada na ideia de que o ser é um problema em aberto, havendo apenas caminhos, tentativas para solucioná-lo. Assim, parece-nos adequado tentarmos entender o ser e o não-ser num contexto de modernidade, já delineando um possível caminho de resposta à pergunta feita pelo coro dos palhaços – adiantando ainda que, nos momentos finais do poema, o palhaço também apontará esse possível caminho para o eu descobrir uma forma terrena de transcendência.

Optamos em analisar essa questão ontológica por meio das teorias de Martin Heidegger. Mesmo que sua obra esteja em constante interpretação – inclusive, o próprio autor reviu suas ideias ao longo da vida – e gere polêmicas – como o fato de ter abandonado a metafísica tradicional – esse filósofo, em relação a um possível caminho para o homem ser, traz uma proposta semelhante a que acreditamos existir em *Aparição do clown*.

Heidegger, em *Ser e Tempo*, expõe uma tentativa de descobrir o ser do homem. É um interessante estudo ontológico que, no primeiro volume, busca aquilo que se manifesta imediatamente à consciência. Trata-se do homem. Este passa a interrogar-se, a refletir sobre si mesmo, a partir de sua própria existência no mundo, do *ser-aí* ou *dasein*. Em relação a esse primeiro momento de se descobrir existindo no mundo, Heidegger fala que o homem está inserido numa existência inautêntica, a sua vida cotidiana, orientada por princípios exteriores e dividida em três partes: facticidade, existencialidade ou transcendência e ruína. Na facticidade, o homem existe num dado contexto, está “jogado no mundo” contra sua vontade. Na existencialidade ou transcendência, ele se conscientiza do mundo ao seu redor, apropria-se das coisas desse mundo e, por meio delas, busca criar uma realidade interior e pessoal. E, na ruína, o homem se desviaria dessa realidade interior e pessoal, ou projeto essencial, em favor da vida cotidiana. Assim, o eu individual é sacrificado em favor dos outros, de uma ideologia alheia, como se o eu se cansasse de si mesmo e optasse em viver “por meio de ideias e sentimentos acabados e inalteráveis, como ente exilado de si mesmo e do ser.” (HEIDEGGER apud CHAUI, 2005, p. 8). Para fugir dessa existência inautêntica e chegar à autêntica, é preciso que o homem viva a angústia em todo esse mundo, uma angústia onipresente, cuja solução não se encontra no outro, mas em si mesmo. Assim, a partir dessa angústia, o homem pode

fugir de novo para o esquecimento de sua dimensão mais profunda, isto é, o ser, e retornar ao cotidiano; ou superar a própria angústia, manifestando seu poder de transcendência sobre o mundo e sobre si mesmo (...) o homem pode transcender, o que significa dizer que o homem está capacitado a atribuir um sentido ao ser. (HEIDEGGER apud CHAUÍ, 2005, p. 9).

Optando pelo enfretamento e superação da angústia, o homem admite que não é um ser acabado, abrindo-se para ele uma série de possibilidades. Cria-se, desse modo, a inquietação, e o homem passa a ver aquilo que ele pode ser. Essa inquietação localiza o homem no tempo, faz com que ele possua um passado e um futuro, sendo o presente apenas o desejo de ser. Heidegger entende essa consciência de temporalidade como a dimensão fundamental da existência humana.

A solução para o homem que deseja encontrar o sentido do ser viria no segundo volume de *Ser e Tempo*, que nunca foi publicado. Mesmo assim, as obras posteriores do autor mostram que a possível resposta estaria no campo da linguagem poética, da arte, conforme veremos no capítulo a seguir.

Ser, na perspectiva dos seguidores do pássaro ferido, é estar com o pássaro ferido. Portanto ser se vincula a algo sagrado. Sem a sua vinda, é impossível ser. Deslocando a questão para uma perspectiva moderna, os seguidores do pássaro parecem viver aquela existência inautêntica de Heidegger, apoiados numa realidade produzida pelos outros, externa, aparentemente, estável, pronta, vivendo nas ruínas do cotidiano. Ao mesmo tempo, percebemos que *nênia* vai desconstruindo ou dissolvendo o contexto criado pelo pássaro e, por meio da recorrência à expressão “ser o quê?”, parece tentar gerar nos seguidores do pássaro um sentimento semelhante à angústia heideggeriana, na qual o homem se encontra perdido e sozinho num mundo desprovido de qualquer significado.

Não tendo coisa alguma do mundo como causa, a angústia teria sua fonte no mundo como um todo e em estado puro. O mundo surge diante do homem, aniquilando todas as coisas particulares que o rodeiam e, portanto, apontando para o nada. O homem sente-se, assim, como um *ser-para-a-morte*. (HEIDEGGER apud CHAUÍ, 2005, p. 9).

É essa consciência de *ser-para-a-morte* que provocaria no homem a ação, a busca por uma existência autêntica, a transcendência pessoal. Cabe ressaltar que a transcendência, em Heidegger, é terrena. Nela, o homem cria um projeto de mundo, a partir das coisas que compõem o seu contexto pessoal, e passa a ser nesse mundo, limitando-se somente por ele, não, por outros.

Mas os seguidores do pássaro, cientes dessa inquietação semelhante à angústia heideggeriana, negam a possibilidade de se assumirem autônomos e optam em retornar às suas crenças, à existência inautêntica.

4.7. A explosão dos sentidos em *ressurreição do baile*

Após a canção fúnebre sugerindo a dissolução do contexto criado pelo pássaro, inicia-se o renascimento desse mundo, por meio de *ressurreição do baile*.

A passagem em análise, último estágio do ritual para o surgimento do pássaro ferido, evoca uma das bases do cristianismo, a ressurreição de Jesus e, por conseguinte, de todos aqueles fiéis à doutrina. Essa ideia cíclica de mundo está nos mitos, afinal, na mentalidade arcaica, o mundo precisa morrer, para, em seguida, renascer, e tal renascimento se dá por meio de rituais periódicos. Essa dinâmica de morte e vida fortalece/renova o mito e a fé daqueles que o seguem. No *Apocalipse*, há indicação de que o retorno de Jesus será definitivo, uma inovação do cristianismo, segundo Mircea Eliade, em *Mito e Realidade*, o que não impede de compará-lo ao mito. O pássaro ferido, no entanto, parece voltar diversas vezes, afinal, já se manifestou para outros palhaços.

Em *ressurreição do baile*, temos fortes referências aos sentidos humanos, mais precisamente, à visão, como se aqui houvesse o reforço da vida no interior da caverna de Platão. Não esqueçamos que, em *o dragão e a flor*, o não-palhaço se diz possuidor apenas de sentidos e, mesmo após o encontro com o pássaro ferido, ao se transformar em palhaço, continua apenas sentidos, como revela em *resposta*. Portanto o mito com elementos cristãos representado pelo pássaro ferido existe a partir da condição de o homem ser prisioneiro, distante de uma possível verdade.

Essa forte valorização do sentido visão também pode ser justificada como outra referência ao *Apocalipse*, pois, neste livro, tudo é *visto* por João e, não podemos esquecer, também narrado por ele, da mesma forma como o palhaço está fazendo em relação ao eu.

Outra possível justificativa estaria em “não vês ó triste cego o deserto re florido/ e as amendoeiras do japão e as borboletas?” (RUAS, 1998, p. 85). Os versos sugerem algo já existente, porém ainda não visto pelo não-palhaço, o triste cego. É como se o fato de ver se relacionasse à fé, somente veem aqueles que a têm, ideia semelhante à do

episódio *O cego de nascença*, presente no *Evangelho Segundo São João*, no qual o retorno da visão física traz consigo a visão do espírito, a fé em Jesus Cristo.

Consideremos os versos

olha o exército pronto para a guerra.
 olha os coros dos serafins e arcanjos.
 olha os noivos enfeitados para as bodas.
 olha a brisa dançando na folhagem.
 é na brisa que o pássaro virá.
 virá com línguas de fogo
 e os cornos septiformes.
 (RUAS, 1998, p. 85).

Todos os versos citados guardam alguma relação com o *Apocalipse*.

No livro bíblico, há exércitos seguidores do Fiel e Verdadeiro, Jesus, e outros, da Besta. É uma luta mítica. Segundo Adela Yarbro Collins, em *The Combath Myth in the Book of Revelation*, o *Apocalipse* se estrutura a partir do mito do combate, em que o Bem e o Mal, ou a Ordem e o Caos, confrontam-se. Nota-se, no *Apocalipse*, a participação ativa de anjos. Serafins ou arcanjos, são eles que tocam as trombetas, lançam os flagelos sobre a humanidade, enfim, conduzem toda a visão do apóstolo. Em *ressurreição do baile*, o coro dos anjos está a postos, assim como os noivos, outra referência ao texto de João, em que o noivo é o próprio cordeiro, e a noiva, a cidade santa de Jerusalém, onde recairá toda a glória de Deus. No *Apocalipse*, o cordeiro vem com as nuvens, possui sete chifres, sete olhos e apresenta, de sua boca, uma espada. Esse personagem guarda relação com o pássaro ferido, que vem na brisa, com seus cornos septiformes e línguas de fogo para, da mesma forma como o cordeiro apocalíptico, provocar enormes mudanças.

Mas, se no *Apocalipse* há uma ideia de urgência em propagar a doutrina porque o tempo do cumprimento das visões estaria próximo, em *ressurreição do baile*, temos, por meio dos versos “vê as cores. ouve os sons. tudo recomeça a vibrar e a dançar. é o tempo.” (RUAS, 1998, p. 85), a ideia de que o tempo da possível revelação já começou.

4.8. O nome não revelado em *retorno*

Chegamos ao clímax do poema, *retorno*, no qual haverá a manifestação do pássaro ferido.

ele voltou dançando o mesmo ballet antigo.
 “– quem és tu esquisito ser luxuriante?
 e estes guizos pendentes de teus dedos
 e estas chamas febris em teu olhar de ave?
 quem és tu?” perguntei – e o fantasma
 não me olhou sequer. subia e descia
 em ritmo veloz e às vezes calmamente.
 “– quem és tu? –” perguntei impaciente
 que o medo o pavor o riso a loucura
 já de mim se apossavam. e o demente
 anjo respondeu-me indiferentemente
 (RUAS, 1998, p. 89)

Notemos, nesse primeiro momento, que o não-palhaço assume uma atitude muito semelhante àquela tomada pelo eu, nos momentos iniciais de *Aparição do clown*, na qual inquire o clown a fim de que este se transforme em palhaço e revele algo.

Desde sua entrada, o pássaro ferido é misterioso e gera dúvidas quanto à sua identidade, basta notarmos as várias interrogações, mas, por fim, o não-palhaço, ou melhor, o palhaço (pois está diante do pássaro) o vê como um “demente anjo” indiferente à inquietação e à loucura geradas por ele. É importante notarmos aqui um desejo extremo pela verdade, pelo domínio de algo, uma atitude muito próxima a do homem orientado para a razão instrumental. Voltemos aos desdobramentos. Se, nas primeiras partes do poema, o eu deseja o palhaço, sendo o palhaço um desdobramento do clown, o palhaço agora parece desejar o anjo, um desdobramento do pássaro ferido. São atitudes e situações repetidas, devendo-se notar, inclusive, que, para o eu, em *discurso*, o palhaço pode ser uma “flor-de-lis onde bimbam chocalhos.” (RUAS, 1998, p. 33), chocalhos semelhantes aos guizos presentes nos dedos do pássaro. O que temos é o reforço da ideia: o palhaço é o reflexo do discurso com elementos cristãos manifestado pelo pássaro ferido.

O anjo é figura recorrente na *Bíblia* e, grosso modo, funciona como mensageiro, intermediador entre Deus e os homens. No *Apocalipse*, são vários os momentos em que os anjos aparecem como executores dos desígnios de Deus e condutores das visões de João. No prólogo do livro, há que “Deus enviou ao seu servo João o Anjo, que lhe mostrou estas coisas através de sinais.” (Ap 1. 1), e no epílogo, o Anjo diz a João: “Estas palavras são fiéis e verdadeiras, pois o Senhor, o Deus que inspira os profetas enviou o seu Anjo para mostrar aos seus servos o que deve acontecer muito em breve. Eis que venho em breve. Feliz aquele que observa as palavras da profecia deste livro.” (Ap 22. 6).

O anjo é um mensageiro, apenas reflete o discurso de outro ser, e, como o pássaro ferido se manifesta como um anjo, é possível dizer que o palhaço tem um encontro com o divino, a verdade, o Uno, de modo indireto, como se a ele chegassem apenas aquelas sombras da caverna platônica.

A fala do pássaro ferido, ou anjo, revela-nos de imediato, assim como a fala inicial do palhaço em *resposta*, que não há uma verdade, uma resposta para definir o seu ser. Há somente instabilidade e mistério.

“– de onde venho não sei nem mesmo sei
se algum dia nasci ou se apenas sempre nasço.
quem sou? rosa anjo fagulha do inferno
semideus apenas gesto luz ou noite?
por que perguntas isso? por que queres saber
quem sou se eu mesmo não sei?
(RUAS, 1998, p. 89).

O pássaro ferido parece tentar localizar-se no espaço e no tempo, uma tentativa inútil. Essa dificuldade em se definir, colocando em questão a própria existência, pode se basear numa espécie de esquecimento de sua própria história, reflexo da mentalidade arcaica, na qual o homem não se vê como sujeito histórico, num fluir contínuo, mas inserido num tempo cíclico, mítico, que, em certas situações, precisa ser renovado. No entanto, o fato de ignorar ou relutar em revelar a própria identidade pode ser justificado também de outra maneira.

No *Apocalipse*, o Fiel e Verdadeiro, Jesus, “traz escrito um nome que ninguém conhece, a não ser ele mesmo.” (Ap 19. 12). Essa ideia de algo que não pode revelar sua identidade transfere-se para o *retorno* de modo intenso, constituindo a sua base; inclusive, há uma passagem na qual o pássaro ferido fala “não direi meu nome a homem algum” (RUAS, 1998, p. 90), e, em outra, que o seu nome é mistério inexprimível, por isso não deve ser desejado ou investigado pelos homens.

Manter o próprio nome em segredo é um recurso de autopreservação, força e domínio. Quem revela o seu nome à outra pessoa será dominado por esta. Porém, guardando o nome em segredo, manterá o seu domínio sobre aquele ignorante. Assim parece haver uma ideologia de dominação inserida no discurso com elementos cristãos manifestado pelo pássaro ferido. Não nos esqueçamos, no entanto, de que, como mito, tal discurso é projeção ou representação simbólica dos anseios do palhaço, de certo tipo de homem, o dominado pela razão instrumental ou utilitária. Tal homem anseia dominar a natureza e se autopreservar nesse mesmo contexto, guardando o próprio nome em

segredo. E, para tanto, é imprescindível acreditar na existência de algo ou alguém a ser dominado. Conforme veremos, o pássaro ferido nomeia-se como várias coisas, mas em nenhum momento revela o seu nome verdadeiro, mantendo assim o domínio sobre o palhaço e, ao mesmo tempo, anulando a própria identidade para a permanência de um projeto de civilização. Uma postura muito semelhante à de Ulisses em relação ao ciclope Polifemo, pois, ao se nomear *Ninguém*, o herói nega a sua identidade para manter os ideais civilizatórios e dominar aquela natureza. Também não podemos nos esquecer de que Caronte, em *viagem*, nega a sua identidade ou função-chave para a permanência de um certo projeto civilizatório. Desse modo, o palhaço ou o homem de razão instrumental/utilitária parece subjugado por um princípio elaborado por ele mesmo, vivendo numa armadilha na qual ele é o dominado.

O *Apocalipse*, ao mesmo tempo em que é a revelação do projeto de Deus para a humanidade, não é um livro fácil de ser interpretado devido, por exemplo, à sua forte simbologia, a uma estrutura feita de septenários, de desdobramentos de personagens e a uma linha cronológica que parece misturar os três tempos. Torna-se, para Coelho Filho, em seu estudo chamado *Apocalipse de João*, uma espécie de jogo, no qual, até hoje, são descobertas novas chaves de interpretação. O *Apocalipse* é dinâmico, não se esgota num único caminho interpretativo e, não podemos esquecer, mantém, pelo menos, um grande segredo: o nome de Jesus.

Aparição do clown, em especial, as partes que compõem este capítulo, guarda e desenvolve essa estrutura apocalíptica. Se, em dada linha interpretativa, o livro bíblico mostra fatos pretéritos e futuros, a fim de fortalecer a fé dos cristãos, o pássaro ferido, em *retorno*, traça o caminho do homem sobre a terra, trazendo também fatos pretéritos, com a intenção de mostrar que o progresso intelectual do homem acaba por dominar a natureza.

Vejamos como se faz esse progresso intelectual do homem.

não te direi quem sou. dorme e sonha.
 acorda viaja estuda raciocina dorme.
 não és homem por acaso não possues (*sic*)
 uma centelha divina ardendo viva
 dentro do teu mais misterioso mar?
 não direi meu nome a homem algum porém
 podes muito bem descobri-lo. sabes que a lua
 é um satélite da terra. que o sol é uma estrela.
 (RUAS, 1998, p. 90).

O primeiro ponto a ser observado é que o pássaro ferido chama o palhaço de homem – o mesmo termo usado pelo eu quando se dirige ao palhaço. Pelos versos em destaque, entendemos se tratar do homem moderno, racional, que busca entender e explicar a natureza, apropriar-se dela, dominá-la pelo conhecimento. Esse homem moderno, profano, dessacraliza a natureza, mas não está completamente desprovido de uma mentalidade sagrada, como nos diz Mircea Eliade e o próprio poema, quando fala da “uma centelha divina”, viva, no misterioso mar do palhaço. Como não se dissocia completamente do sagrado, cria o mito do pássaro ferido e, ao mesmo tempo, choca-se com ele, pois esse mito o domina (uma vez que o pássaro ferido não revela o seu nome), algo inaceitável à mentalidade moderna de dominação da natureza. Cabe ao homem moderno, portanto, viver esse conflito sagrado-profano ou tentar romper essa realidade.

Ao homem moderno/racional/profano, o pássaro ferido atribui conquistas sobre a natureza que ajudaram a construir a chamada civilização. Temos um painel da evolução científica, que inicia com a desmistificação da lua e do sol, astros importantíssimos na construção de várias mitologias, por meio do conhecimento utilitário e instrumental. E não para por aí. O homem sabe

que tudo é relativo e três as dimensões do espaço.
 que os corpos se compõem de átomos e moléculas.
 conheces a inflexível lei da gravidade
 (...)
 descobriste no âmago das coisas íons e elétrons
 o positivo e o negativo
 (...)
 conheces as rotas dos planetas e o caminho
 das marítimas correntes dos ventos e das aves
 e não sabes ainda balbuciar meu nome verdadeiro.
 (RUAS, 1998, p. 90).

Agora temos referências a importantes nomes da física, como Albert Einstein e Isaac Newton, e a prótons, possuidores de carga elétrica positiva, e elétrons, de carga negativa. É interessante destacar que esse fenômeno de oposição ocorrido no campo da físico-química também é observado em outras esferas do conhecimento, como, por exemplo, na arte, em *Aparição do clown*, sugerindo-se que os campos do saber, mesmo em oposição, estão ligados por idênticos princípios nascidos da própria natureza. Há uma ligação da natureza com as “coisas”, porém tal vínculo parece não mais existir em relação ao homem. O elo foi rompido e precisa ser restabelecido.

Adorno e Horkheimer acreditam ser inevitável o homem dominar a natureza, afinal, esta é constante fonte de problemas que precisam ser solucionados. “O homem é

aquele que, gerado no seio da natureza, percebe-a em dimensões cada vez mais amplas e passa a transformá-la, sofrendo, lado a lado, um processo contínuo de evolução.” (BASTAZIN, 2006, p. 27). As conquistas científicas apresentadas em *retorno* surgiram a partir desse perceber a natureza como algo a ser dominado e transformado, de um problema, de um entrave, que, até por uma questão de sobrevivência, precisou ser ultrapassado.

A natureza impõe limites ao homem, que, em confronto com os dados da realidade e instrumentalizados pela observação, atua no sentido de revertê-los, criando mecanismos que funcionam como extensões de suas capacidades. Nesse sentido, o homem subverte, em certa medida, o real, seja pela invenção e uso de instrumentos materiais, seja pela criação do próprio universo ficcional. (BASTAZIN, 2006, p. 43).

O pássaro ferido, ao dizer “sou problema e sombra.” (RUAS, 1998, p. 91), evoca um dos princípios existentes no homem de razão instrumental/utilitária, segundo o qual há sempre um mistério e, por isso, algo a ser descoberto, dominado. Ao mesmo tempo, o pássaro não se rende ao processo de dominação ou subversão humana nos campos do saber, sugerindo-nos que será sempre uma lacuna. Todo o conhecimento científico não é capaz de trazer à tona o seu verdadeiro nome.

Os versos

sou ar fogo umidade terra e água.
os quatro elementos? ah. os infinitos elementos.
sou móvel motor força motriz mobilidade extrema
e ao mesmo tempo sou suprema paz e quietude.
olha a lagoa onde voam os pássaros cansados.
olha as canaranas frágeis baloiçando
e os aguapés dormindo brancamente.
olha as águas das lagoas diluídas
os cetáceos as serpes os palmípedes
e as ondas profundas que despertam
e uma a uma vão morrer nas margens.
e perguntas meu nome (...)
(RUAS, 1998, p. 91).

representam um retorno à natureza. Mas notemos que, seguindo os versos sobre “os infinitos elementos” naturais, temos um pássaro relacionando-se a algo bastante veloz, produtor, dinâmico, de certa forma, capaz de interferir nos “infinitos elementos” da natureza, principalmente, se considerarmos a expressão “motor força motriz”, que chega a evocar uma produção industrial, aspecto do mundo moderno. Após essa intervenção, o pássaro estimula o olhar, a contemplação da natureza em seu estado puro, quase como

se propusesse um transe meditativo. Não existe aqui a ideia de dominação, sim, de uma comunicação harmônica entre os elementos. Porém, ao sugerir que seu nome possa ser encontrado em tal contexto, o pássaro está convidando o palhaço a interferir mais uma vez na natureza. Em outras palavras, o discurso do pássaro ferido oscila entre a natureza equilibrada ou pura e a intervenção humana sobre essa mesma natureza.

O pássaro ferido diz

(...) fui presente
 nas metamorfoses de virgílio e na comédia de dante
 iluminei camões e lord byron
 shakespeare foi meu fãmulu. joão da cruz meu senhor.
 ensinei davi a dedilhar a lira
 o outro joão eu visitei em patmos
 e o bateau ivre era meu. dei-o a rimbaud.
 (RUAS, 1998, p. 92).

Os versos traçam um breve e riquíssimo painel da produção artística, no qual há referência a obras, escritores, poetas e personagens bíblicos, como Davi e João Evangelista, considerados, em certa óptica, também artistas, pois temos aqui um músico com sua lira e um escritor, afinal o *Apocalipse*, além do seu caráter religioso, é uma produção literária, estruturada por meio de imagens e símbolos, adequando-se à conhecida definição de Ezra Pound sobre literatura: linguagem carregada de vários significados. Outro artista é João da Cruz, que, semelhante a L. Ruas, dedicou-se à vida religiosa e também à poesia.

Nota-se que o pássaro ferido está presente não apenas na vida do homem de razão instrumental ou utilitária, mas também na do homem artista, que se vale da razão num sentido oposto àquele pregado pelo Esclarecimento. Mas essa relação do pássaro com o artista não contraria muito do que dissemos até aqui? A realidade do pássaro não bane os mitos pagãos e a arte? De certo modo, estaríamos entrando num campo bastante contraditório, afinal, Esclarecimento e arte são ideias opostas. Porém não esqueçamos que o pássaro não ferido tinha anseios artísticos, desejava instalar “um reino instável e efêmero/ onde imperaram/ o gênio, a arte, a poesia e a flor” (RUAS, 1998, p. 45), queria ser o deus fundador de mundos, ideais tolhidos a partir do momento em que devorou a estrela. E quais seriam as ações do pássaro não ferido antes do seu ato semelhante à Eucaristia? Talvez a resposta esteja nas referências ao seu passado. O pássaro ferido usa verbos pretéritos para indicar a sua direta relação ou influência na vida dos artistas e em suas obras; esteve na produção artística, inspirando Camões e Byron e fornecendo a

própria obra, como no caso do poema *Le Bateau Ivre*, de Rimbaud. Acreditamos, assim, que tais ações ocorreram antes de ele devorar a estrela, antes de ser aprisionado pela doutrina de elementos cristãos. Ao mesmo tempo, a prisão não o impede de lembrar a sua vida anterior (da mesma forma como a criança, em *viagem*, lembra-se da sua vida profana marítima e tenta fazer com que o não-palhaço também evoque a sua), e tais reminiscências artísticas inserem-se num discurso que, em princípio, deveria bani-las. Sugere-se aqui, no interior da doutrina de elementos cristãos, a possibilidade de sua própria ruptura, e, como o palhaço a segue, também reproduzirá essa possibilidade para o eu: a arte como salvação terrena.

O pássaro ferido tenta fazer o palhaço notar essa presença ao dizer que está

(...) dentro de ti mesmo a conduzir
tua mão quando escreves os poemas
e sentes a tortura de dizer belezas.
pareço mau às vezes quando prendo a pena
e estrangulo a luz justamente no momento
em que começa a palpitar dentro de ti.
mas se o faço é para despertar em ti
a sede onívota de conseguir o mais.
(RUAS, 1998, p. 92-3).

Se os ideais artísticos do pássaro não ferido mantêm-se, como reminiscências, no discurso do pássaro ferido, é possível acreditarmos que o palhaço, seguidor da doutrina, guarda muitos daqueles ideais, entre eles, o de ser poeta. Em outras palavras, teríamos uma mentalidade poética tolhida ou deturpada pela mentalidade instrumental/utilitária.

Não é a primeira vez no poema que há indicação de o palhaço ser um poeta ou alguém que trabalha com a palavra. O eu, em *discurso*, chama-o de “poeta de risos e de cabriolas” (RUAS, 1998, p. 33). Já no verso de *o dragão e a flor* “ó desencanto das palavras que não chegam” (RUAS, 1998, p. 67) e na passagem de *prelúdio* “oh. a crosta espessa das palavras/ que mal revelam o fulcro luminoso/ da consciência do mistério vislumbrado.” (RUAS, 1998, p. 73), temos a ideia de alguém em conflito com a palavra, uma vez ser ela incapaz de revelar tudo. Sabemos ainda que o poema *Aparição do clown*, quase na totalidade, é narrado ou cantado pelo palhaço. Essas indicações nos sugerem que o palhaço pode ser tanto um poeta na acepção mais difundida do termo, o sujeito criativo, inspirado por emoções belas ou exacerbadas, quanto um poeta num sentido mais antigo ou clássico, relacionado ao vate e aedo, os profetas antigos, inspirados por anjos, como o apóstolo João.

Em qualquer dos sentidos, o palhaço é frustrado em seu fazer poético, pois está na companhia do pássaro ferido. Como este guarda princípios da razão instrumental e não revela seu nome a ninguém, só pode se manifestar por meio da ausência. O pássaro ferido é o estímulo à constante busca; ele está onde nada existe e, por isso, desperta tanto no homem de mentalidade poética quanto no homem de mentalidade instrumental/utilitária o desejo de “conseguir o mais”, o sentimento de que algo precisa vir à tona, ser descoberto, produzido. O pássaro ferido evoca o infundado, inominado ou inexprimível, por isso está em choque com o homem moderno, principalmente, aquele ansioso por dominar a natureza, descobrindo e nomeando objetos e sentimentos.

Pressupõe-se aqui a existência de uma verdade habitando o homem, de uma luz castrada pelo pássaro ferido, como se, apesar de sua condescendência para com o artista, também lhe negasse o domínio pleno sobre sua arte, afinal, o domínio pleno de algo é saber o verdadeiro nome, algo que o pássaro não permite. Ao mesmo tempo, ele parece brincar com o palhaço, tolhendo a luz para que ele a busque e, inutilmente, anseie se tornar algo equivalente ao Uno. Notemos que o pássaro diz “conseguir o mais”, e o mais não é o Uno, pois este é perfeito, não precisa de complemento. Portanto, ao que nos parece, a arte é apenas um caminho que pode levar ao Uno. Não seriam por acaso as palavras do pássaro ferido, “lê de novo o poema (...)” (RUAS, 1998, p. 90), afinal, nessa releitura, estaria uma promessa de caminho para o palhaço chegar ao nome do pássaro. Essa proposta de arte como um caminho à descoberta de algo será mais desenvolvida no próximo capítulo.

Antes de concluirmos essa passagem do estudo, valem algumas considerações sobre a presença do sonho em *retorno*.

Tanto no *Antigo* quanto no *Novo Testamento*, o sonho é recorrente. Lembremos, por exemplo, da interpretação dos sonhos do faraó feita por José. Tais sonhos (as sete vacas gordas e as sete vacas magras) eram premonitórios, mas só ganhavam tal sentido se interpretados. Outros sonhos, apesar de mais explícitos, sem necessidade de interpretação, também funcionam como avisos. Tomemos o livro de Matheus. Um anjo aparece a José, em sonho, e o avisa para se refugiar no Egito com Jesus e Maria; depois, em outro sonho, um anjo indica a José a região da Galileia como destino para si e os seus. Os exemplos bíblicos se multiplicam, mas, para nosso estudo, é suficiente atentarmos que, da mesma forma como ocorre na visão psicanalítica, os sonhos na *Bíblia* projetam-se no plano concreto da existência; da inconsciência, eles “saltam” para a consciência, mostrando ao sujeito caminhos para seguir.

Em *retorno*, o sonho carrega essa capacidade de sugerir ações a serem executadas no plano consciente. Consideremos duas passagens. Em “à noite venho verte e te acalento/ no sono solitário e estrangulado. fabrico sonhos” (RUAS, 1998, p. 92), temos uma ideia idêntica à da *Bíblia*; o pássaro ferido, como anjo, manifesta-se no sonho, situação, aliás, não isenta de um traço profano, afinal, há demônios – íncubos e súcubos – que invadem os sonhos de mulheres e homens. O verso “fecha os olhos e me verás no sonho” (RUAS, 1998, p. 93) reforça a ideia da citação anterior. O discurso do pássaro ferido pode ser visto no sonho, um discurso com elementos cristãos a ser projetado no plano concreto da existência, mas originado e habitante na zona do inconsciente coletivo (o palhaço é uma coletividade), que, de acordo com Jung, é constituído essencialmente de arquétipos. Mas o que significa o pássaro ferido?

O *retorno* é uma tentativa de nomear o inominável, de dominar o indomável, uma situação comum ao homem de várias culturas e épocas. Desse modo, o pássaro ferido parece a projeção do espírito humano insatisfeito, há tempos na terra, um mito que funda uma realidade onde existe a ocultação de um nome, uma realidade, portanto, feita de ausência e mistério que traz inúmeros elementos cristãos. O mito se manifesta como uma inquietação perene, sem revelar o nome, para se constituir como mito, capaz de promover mudanças, mover o mundo, pois o homem, na ânsia em descobrir a identidade do pássaro, deixa um rastro feito de conquistas da civilização em diversos segmentos, incapazes, no entanto, de revelarem a inquietação que as criou. É como se a “coisa” nascida ou descoberta fosse um resultado fortuito, ocasional. O pássaro ferido torna-se um mito que, exatamente por não se revelar, gera a civilização e, ao mesmo tempo, instala nos homens a ideia de que seu nome pode ser descoberto no porvir.

O pássaro ferido parte, mas o *retorno* não termina. O palhaço torna-se de novo o narrador.

foi assim que partiu o tresloucado
pois como os amantes é hostil
à luz do sol. é sombra o seu império.
não trevas. mas a luz azul
que não é dia não é noite.
é luar.
(RUAS, 1998, p. 93).

Aparição do clown inicia com a *descoberta* do clown “no tempo de luar” e o *retorno*, uma das últimas partes do poema, mostra que o pássaro possui um império iluminado apenas pelo luar. Percebemos que o palhaço, ou sua primeira forma, o clown,

vive nesse império, muito semelhante à caverna de Platão, feita de sombras, de imagens ilusórias. E não esqueçamos que, sair da caverna, significa a descoberta do nome do pássaro, portanto, o fim do mito. Ainda nesse império-caverna há uma conciliação de opostos caminhando a uma tentativa de síntese: o luar.

4.9. O desejo de transcendência como *legado*

Os versos iniciais de *legado*, “asas, somente isso. angústia/ de fugir ao destino das raízes (...)” (RUAS, 1998, p 97.), mostram que, após a partida do pássaro ferido, só resta um mundo terreno em oposição a um mundo fora dos limites da experiência humana. As raízes presas ao solo se tornam o destino do qual não se pode fugir, semelhante ao trágico, em que a fuga também é impossível, pois aí o homem está subordinado a uma força superior, divina. Mas, apesar de as asas evocarem um plano não terreno, celestial ou divino, talvez seja mais adequado vê-las como um constante e frustrante desejo de ultrapassagem. Esse é o conflito do palhaço: viver com o desejo de ultrapassar o limite humano, descobrir o nome do pássaro ferido, algo impossível.

De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, as asas representam a faculdade cognitiva, a libertação de um dado contexto, a espiritualidade e tudo aquilo que, após uma transfiguração, busca se aproximar da divindade. Na visão de Grégoire de Nysse, Deus possui asas assim como as almas criadas à sua imagem. Se por acaso a alma perde suas asas, é possível recobrá-las por meio da transfiguração. Em outras palavras, se o homem se afasta de Deus, perde suas asas; se perto de Deus, recobra suas asas. Mas existe a ideia de um Deus inacessível, por isso “Na medida em que a alma for alada, mais alto se elevará, e o céu, em direção ao qual se encaminha, é comparável a um abismo sem fundo. Ela pode sempre subir mais, pois é incapaz de atingi-lo em sua plenitude.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 91). As asas, desse modo, evocam a busca sem fim, sagrada, pelo conhecimento, a mesma realizada pelos seguidores do pássaro ferido.

Essas colocações nos mostram que as asas dizem respeito a uma mudança capaz de levar o indivíduo à outra concepção da existência. O palhaço se compara à ave, como ele mesmo dirá em *doutrina*, mas não pode voar. Suas asas não podem fazer com que ele realize a ultrapassagem e chegue a outro plano do conhecimento. Ao mesmo tempo, essas asas são projetadas em muitas “coisas” de seu mundo, as quais a natureza negou as asas.

Os versos

asas de ícaro vencidas pelo sol
 incauto ícaro não sabias que
 não é dado a palhaços ver o sol?
 ah. o voo de ícaro presente
 na dança de nijinski (*sic*).
 (...)
 asas nos calcanhares de mercúrio.
 (...)
 asas nos pés da bailarina tola do café noturno.
 (...)
 asas as torres ogivais as fadas e as bruxas.
 (RUAS, 1998, p. 97-8).

mostram-nos artistas e mitos alados ou com desejo de asas, como no caso de Ícaro, sendo esse personagem representativo para a nossa análise, pois ele simboliza o intelecto destruído pela emoção, pelo ambicioso desejo de ultrapassar o limite humano. É possível entendê-lo ainda como a imaginação pervertida e vaidosa, sem deixarmos de lado a ideia de que “Os autores cristãos dos primeiros séculos viram no acidente de Ícaro a imagem da alma que pretende elevar-se para os céus nas asas de um falso amor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 499). Temos, assim, nesse personagem, a representação do homem que deturpou um dom (conhecimento ou amor), transformou o positivo em negativo. Por meio de Ícaro, também um palhaço, reforça-se que tais seres só podem viver a interdição. Chegar à luz, à verdade, ao Uno, para eles, é impossível, e qualquer tentativa de quebrar essa lei perene acaba em frustração, afinal, aos palhaços, cabe unicamente seguir o pássaro ferido, caminhar em direção a ele, mas nunca chegar a ele, ou melhor, à verdadeira voz geradora do discurso, do qual o pássaro é somente um mensageiro.

Dessa narrativa, também podemos tirar o personagem Dédalo, pai de Ícaro. Inventor das asas de cera, não caiu no mar porque obedeceu aos limites conhecidos anteriormente, conseguindo, assim, escapar da ilha de Creta. Vemos aqui uma situação parecida com a do episódio das sereias de Ulisses, o homem dominando a natureza por meio de um conhecimento racional, exemplificando o pensamento de Adorno e Horkheimer segundo o qual o Esclarecimento já está presente na humanidade desde os mitos. Dédalo representa o tecnicismo, a engenhosidade e o intelecto pervertido capaz de levar à catástrofe. É ainda o “símbolo do tecnocrata, do aprendiz de feiticeiro fantasiado de engenheiro, que não conhece os limites de seu poder...” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 327). Lembremos que as suas construções mais famosas, o

labirinto do Minotauro e as asas de cera, levam à perdição, à morte. Assim, novamente trazendo as ideias dos filósofos de Frankfurt, o Esclarecimento sempre conduz a uma perda. Dédalo, graças ao seu intelecto engenhoso, escapa da ilha de Creta, mas perde seu filho. Ícaro ou palhaço é uma vítima da razão instrumental ou utilitária.

As asas estão presentes nos seres da natureza, como em “asas sonoras (...)/ (...)/ das borboletas das garças das abelhas/ (...)/ asas. geometria rude esboço mal riscado/ pelos bandos erradios de pássaros selvagens (...)” (RUAS, 1998, p. 98), e no mundo sagrado, como nos versos “asas de anjos de querubins (...)/ (...) asas custódias da arca da aliança./ (...) dos anjinhos meninas das procissões./ (...) asas do padre bartolomeu de gusmão.” (RUAS, 1998, p. 97), sendo que, a partir desse último verso, podemos fazer um elo com a razão utilitária, pois o padre Bartolomeu de Gusmão foi um inventor ou idealizador, tendo como projeto mais famoso a passarola voadora. Além disso, de certo modo, o padre pode ser visto como um homem moderno, dividido entre uma visão religiosa da vida e outra racional, científica.

O *legado* das asas liga elementos opostos. Do campo da natureza, elas “pulam” para o do homem que as projeta nos objetos, nas artes e nas crenças, sempre com o propósito de transcendência, que, na perspectiva religiosa, é divina, projeta-se para fora dos limites humanos, afinal, é o desejo mítico de fazer parte do Cosmo, do Uno, que, como sabemos, é inalcançável. Em outras palavras, no mundo esclarecido, a busca pelo conhecimento, pela ultrapassagem do próprio limite, é sem volta e sem fim.

5 A TRANSCENDÊNCIA PELA ARTE

O último capítulo do trabalho, centrado em *doutrina e despedida*, busca mostrar um possível caminho para aqueles que não seguem o pássaro ferido.

5.1. A *doutrina*: ser como o poeta

O palhaço é uma coletividade e representa o pensamento moderno de mundo atravessado por uma mentalidade arcaica. Trata-se de uma espécie de homem sacro-profano. Portanto temos dois posicionamentos opostos e equilibrados orientando o poema. Isso torna difícil uma análise que valorize um posicionamento em detrimento do outro. Assim, é importante buscarmos entender, ao mesmo tempo, como cada um desses mundos representados pelo palhaço encara certas questões, como, por exemplo, a do ser, que parece uma das bases do poema.

Para certo homem moderno, inserido num contexto racional-utilitário, científico e capitalista, ser (no caso, confundido com a própria coisa, reificado) é dominar a natureza por meio da razão utilitária. Essa dominação se faz no passado, no presente e no futuro. Aqui, no porvir, instala-se a ideia de que há esferas da natureza ainda não dominadas, mas que podem ser. E esse princípio, de algo a ser dominado, descoberto, é forte, arrasta-se no tempo, no espaço, nos homens como “uma marca ou imagem, cuja origem não é conhecida, porém que se repete” (BASTAZIN, 2006, p. 90), transforma-se em arquétipo que gera o mito do pássaro ferido. Nesse ponto, manifesta-se o pensamento do homem arcaico, mítico, no qual ser é fazer parte de um todo, de uma natureza, um contexto, submetendo-se às leis regentes do mito, que, em nosso caso, reflete, na forma, elementos cristãos e, no conteúdo, a mentalidade racional utilitária. Esse mito tão conflituoso, resultado de um homem conflituoso, é opressor ou reflete a opressão, por isso o palhaço inicia sua *doutrina* dizendo

sou cativo do pássaro ferido
pois ouvindo sua lenda e seu martírio
por legado recebi este desejo
e da estrela tornei-me companheiro.
ó poeta não queiras pois é morte
e cativo conhecer a face do palhaço.
há milênios caminho sem cessar
sem ver o sol. apenas o luar
e a luz indecisa das estrelas
recriam esta máscara e fonte

do riso e da tristeza que oculta
 o meu rosto e corpo verdadeiros.
 e assim caminharei eternamente
 peregrino sempre sempre marinheiro
 carregando meu fado torturante
 – semente feto messe em procissão –
 de ser ave sem poder voar
 de ser clown isto é ser e não ser.
 (RUAS, 1998, p. 101).

A passagem em destaque reforça pontos já apresentados ao longo do trabalho, como o do *legado*. O mito narrado vai continuar a se propagar no tempo e no espaço às gerações, por isso a necessidade de o palhaço se manter “peregrino sempre sempre marinheiro”, ser um conversor de almas para a doutrina do pássaro. Semelhante à cruz de Jesus, o palhaço carrega a sua, a promessa do porvir, a descoberta do nome.

Ser cativo talvez seja uma das imagens mais significativas da relação entre o palhaço e o pássaro ferido. Aqui se nota bem o princípio da dominação, no qual, obviamente, só há espaço para o dominador e o dominado. Considerando o mito como projeção, temos que o homem (dominador) reproduz a sua relação com a natureza (dominada), sendo esta um constante convite à exploração e dominação. Mas, ao mesmo tempo em que mantêm íntimo vínculo, é patente o descompasso entre o palhaço e o pássaro, algo que parece à beira de provocar um rompimento. Talvez por isso a imagem de ser e não ser clown. Ser clown é continuar seguindo o pássaro ferido, não ser, é deixar de segui-lo. Não podemos esquecer que o retorno da figura do clown, independente de ser ou não ser, faz parte da estrutura do ritual elaborado pelo eu. Parece-nos coerente que a cerimônia iniciada com o clown também termine com ele. O palhaço, lentamente, volta a ser clown, mas, como há o descompasso, ele pode também não ser clown. É importante a colocação de não ser clown, pois, com ela, introduz-se uma realidade possível centrada agora no eu. É nesse momento que o palhaço ou clown faz uma espécie de censura velada à própria criação ou condição, orientando o eu a não seguir o pássaro ferido, mas, sim, outro caminho: o da arte. Não nos esqueçamos de que no próprio discurso do pássaro já estava inserida a proposta artística, e o palhaço, como reprodutor daquele discurso, vai utilizá-la, mas agora como forma de rompimento com a doutrina. Vejamos os versos

mas tu poeta enquanto não puderes
 te unir totalmente com o mistério
 que te foge das mãos feitas de som
 une-te intensamente
 às formas aos sons e às cores simples.

modela sem cessar
 a chama que te queima a alma e as mãos.
 não deixes que se perca uma só
 destas fagulhas.
 pois uma delas pode ser a luz
 que salvará tua face passageira
 quando raiar o sempiterno dia.
 (RUAS, 1998, p. 101-2).

A passagem nos mostra dois posicionamentos do palhaço ou clown. O primeiro deles se relaciona ao mistério do pássaro. O eu não está unido ao mistério, não segue o pássaro – apesar de acreditarmos que, para reviver o mito do pássaro ferido, ele, em algum momento, tenha seguido a doutrina do mistério. Mas a conjunção *enquanto* carrega algo de premonitório, pois seria apenas uma questão de tempo até o eu se unir à doutrina. *Enquanto* a união não ocorre, o palhaço ou clown introduz o seu segundo posicionamento, a censura velada. Num primeiro momento, a sua orientação parece um paliativo *enquanto* não há união com o mistério, mas esse paliativo provoca ações capazes de trazer o “sempiterno dia”, vai ganhando proporções tão gigantescas que rompem com a tradição do pássaro ferido, criando um ambiente totalmente oposto àquele onde habita o palhaço. Nesse discurso do palhaço ou clown, observamos a noção de finitude da vida terrena, o *ser-para-a-morte*, representada pelo trecho “face passageira”. Ao mesmo tempo, há uma possibilidade de o eu salvar a “face passageira” por meio daquilo que nasce como paliativo, manter sua identidade mesmo após a morte, prolongar-se no tempo, ser perene, como o pássaro ferido, mas num contexto diferente ao deste. Esse paliativo pode se transformar em arte e, como já sabemos que o eu é um poeta, mais precisamente, em poesia, que é também, segundo alguns autores, o local onde vive o mito na contemporaneidade.

Surge uma possibilidade de ser que não se projeta para o pássaro ferido, uma possibilidade na qual o homem precisa se destacar do todo e tentar descobrir o seu ser a partir de si mesmo, considerado o próprio contexto pessoal, posicionamento que nos remete às ideias heideggerianas.

O pensamento de Martin Heidegger é uma constante crítica à sociedade moderna dominada pela razão utilitária, mecanicista, científica, na qual a relação do homem com a natureza se dá numa perspectiva de dominador e dominado. Em tal sociedade, na visão desse filósofo, o ser estaria esquecido ou estudado de maneira equivocada, dando-se mais valor ao ente, à coisa, do que propriamente ao ser, à realidade mais íntima do homem. Por isso, a partir dessa ideia de “esquecimento do ser”, o filósofo desenvolve

suas teorias sobre um possível caminho de se chegar ao ser que, mesmo inserido no mundo moderno, ou a um todo, não esteja atravessado pelo princípio da dominação.

Nos seus estudos, cujo resultado mais conhecido se encontra em *Ser e Tempo*, existe a discussão sobre o ser e o ente, algumas reflexões sobre a metafísica subjetiva, o desenvolvimento de conceitos, como o *ser-aí* e o *ser-para-a-morte*, e a contextualização de uma existência autêntica e de outra, inautêntica. Mas o filósofo, ao longo de sua vida, vai revendo suas próprias colocações sobre como chegar ao ser. Quando passa a elaborar teorias que apontam a linguagem e a arte como formas de descobrir o ser, ele entra na fase que os estudiosos chamam de o *segundo* Heidegger, sendo esse o mais refletido em *doutrina*.

Para Heidegger, o ser está em aberto, não se fecha por meio de seus entes. A partir dessa colocação, o filósofo compara o processo de descoberta do ser no mundo ao processo de descoberta do ser na obra de arte.

A obra de arte nos convida a descobrir o ser abrigado por ela ao instalar um mundo aberto que, ao mesmo tempo, pela imagem heideggeriana, traz consigo a terra capaz de cobrir e velá-lo. Trata-se, portanto, de um jogo de velar e desvelar o ser. O mundo o mostra, a terra o fecha, uma oposição necessária para o equilíbrio, pois ela preserva a identidade de quem se mostra.

Toda obra de arte, para Heidegger, é poesia e linguagem.

A poesia não disseca aquilo que mostra, como o faz a ciência. Deixa o objeto em aberto para evocar uma proximidade. Se pegarmos as imagens de um poema, por exemplo, sabemos que elas não existem no aqui e agora da leitura, elas precisam ser evocadas, produzidas e trazidas para junto da obra. As imagens evocam o que está ausente e restabelecem o elo rompido pelo espaço e tempo, um elo que Heidegger faz questão de ressaltar não pode ser confundido com mistura, exatamente, para a preservação de uma identidade. O poema, assim, seria um mundo aberto dentro do mundo, e a relação entre eles se daria por meio da linguagem.

No pensamento do filósofo, a linguagem não é uma forma de dominação do mundo, mas, sim, uma forma de comunicação com ele, e, de todos os homens, o poeta é aquele que mais a experimenta, pois, muitas vezes, ele se encontra em situações nas quais há o inominado – situação muito parecida àquela vivida pelo palhaço em alguns momentos do poema, em que ele não encontra as palavras para dizer a sua narrativa. Cabe ao poeta fundar ou trazer para fora aquela realidade renunciando às palavras tal qual como elas se apresentam no dicionário e dando-lhes um novo significado.

Lembremos que o pássaro ferido está onde nada existe e possui relação com o fazer artístico. O poeta sente essa presença inominada do pássaro, mas, ao contrário de querer dominar ou explicar, estabelece uma comunicação com o indizível por meio da linguagem poética.

O poeta, quando renuncia ao sentido literal da palavra, é convocado a trazer outro sentido que se adéque ao novo contexto, criando um novo elo entre a palavra e a realidade. A renúncia não é um calar, mas, sim, um dizer de outra forma. A renúncia se transforma em experimentação da linguagem, em poema, que deve ser apenas um sinal do mundo, pois, se o poeta mostrá-lo inteiro, estará agindo com a mentalidade científica, que sempre busca dissecar os objetos para entendê-los.

Assim, a poesia é um caminho para se encontrar o ser-mundo no mundo, e se o homem agir como o poeta, poderá construir o seu ser-mundo, que talvez esteja velado sob terra em algum mundo aberto para a descoberta.

Theodor Adorno, em sua *Teoria Estética*, também vê na arte uma possibilidade de salvação para o homem moderno inserido no contexto da razão instrumental. Essa obra nos permite dizer que, se no Esclarecimento a emancipação ocorre por meio de um violento processo de distanciamento da natureza, na arte, a emancipação se dá no sentido oposto, fazendo com que o homem se reconcilie com a natureza, tratando-se, porém, de uma reconciliação que mantém a diferença, pois é importante preservar as identidades do homem e da natureza.

Para que a arte tenha esse poder emancipatório, Adorno busca distinguir, nela, dois tipos de mimese: como projeção do real e como arte. A mimese como projeção do real seria aquela usada por Ulisses para enganar, alienar, o ciclope Polifemo. Nesse caso, o herói grego, ao se nominar *Ninguém*, usa o mimetismo para negar a sua identidade e se autopreservar. Tal processo mimético seria renegado por Adorno, pois se trata de uma imitação forçada, que busca a cópia idêntica somente para o herói tirar proveito de uma situação. A seguir, temos a mimese como arte, a que não busca uma reprodução ou cópia fiel da realidade, mas, sim, uma realidade possível por meio de representações simbólicas, deixando de lado qualquer conceito no qual a razão explicativa ou dissecativa impere. A mimese como arte é imperfeita, afinal, sua preocupação não é fazer uma cópia idêntica do mundo; o que deseja é aproximar-se do mundo pela semelhança com ele. Esse tipo de mimese é o aceito por Adorno, pois a arte, nascida da mimese, desencadeia no homem um processo que o leva a uma reaproximação da natureza, não a uma distinção com objetivo de dominá-la. A arte

restabelece o elo rompido pela razão instrumental e traz à tona uma realidade experimentada de modo particular, estético. A obra de arte genuína, para o filósofo, introduz no mundo algo que está faltando e, quando o faz, causa tremor e espanto no homem que a descobre. Adorno destaca ainda que a arte não é a negação da razão. O *logos* permanece, mas agora em tensão com a mimese. É no choque entre razão e mimese que a arte se constrói, mostrando ao homem o Novo e promovendo a sua transcendência. Mas, para tanto, é importante que o homem, ao se deparar com a obra de arte, busque reproduzir, em sua consciência, aquilo que ela representa, em outras palavras, o homem deve interpretar a obra, somente assim a arte seria um caminho para a emancipação humana.

Conforme acreditamos, o objetivo de Adorno, em *Teoria Estética*, é mostrar que a arte é apenas uma possibilidade para o homem voltar a ter domínio sobre si, escolher, optar entre as várias realidades possíveis, buscar, sem nenhuma interferência totalitária, o que é melhor para si. Por isso a importância de o homem se voltar à poesia, como uma forma de emancipação, transcendência, descoberta de um caminho para ser.

Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos, tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui a expressão cria o ser. (BAUDRILLARD, 1991, p. 57).

O poema *Aparição do clown* centra-se num mistério que origina as conquistas da civilização e, por isso, não pode ser desvendado. A busca por explicação é uma espécie de moto-perpétuo do mundo moderno. O eu, o palhaço e os demais seguidores do pássaro ferido, reflexos da mentalidade moderna, vivem a ausência de um elo, e isso os inquieta. Em *viagem*, por exemplo, para a realidade da praia se manter é preciso que o elo com o mar seja rompido, e é a doutrina com elementos cristãos que exige esse rompimento; ao mesmo tempo, esta não se comunica de modo adequado com aqueles que a seguem, criando-se o conflito, pois os seguidores não podem mais voltar para o mar nem viver na praia de modo satisfatório. As tentativas de comunicação, como os cantos ou orações, não surtem resultado, são sempre canções frustradas de buscas. Existe o desconforto porque não há elo entre o homem e aquele contexto que o cerca, e tem de ser assim. É a eterna cruz da mentalidade moderna, viver em busca de um elo, de uma explicação para os fenômenos da natureza.

Aqui talvez entendamos melhor a recorrência ao *Mito da Caverna* presente no poema. O palhaço tem a consciência de ser apenas sentidos, de viver numa caverna onde só há representações de uma realidade (possível); a verdade (possível) estaria escondida e pronta para ser descoberta. Porém, a partir de nossa linha interpretativa, como essa verdade (possível) não pode ser alcançada, o palhaço não sai da caverna, pois é preciso que ele viva no mundo das representações do real (possível), caso contrário, o mito do pássaro ferido é destruído. É preciso que se mantenha nessa realidade onde sempre há uma verdade a ser descoberta.

É importante lembrarmos a passagem do mito em que o antigo habitante da caverna retorna a ela.

SÓCRATES – Se, enquanto tivesse a vista confusa – porque bastante tempo se passaria antes que os olhos se afizessem de novo à obscuridade – tivesse ele de dar opinião sobre as sombras e a este respeito entrasse em discussão com os companheiros ainda presos em cadeias, não é certo que os faria rir? Não lhe diriam que, por ter subido à região superior, cegara, que não valera a pena o esforço, e que assim, se alguém quisesse fazer com eles o mesmo e dar-lhes a liberdade, mereceria ser agarrado e morto?
 GLAUCO – Por certo que o fariam.
 (PLATÃO, 1956, p. 291).

A verdade exterior é sempre posta em questionamento, podendo, inclusive, ser considerada absurda, ameaçadora e, por isso, destruída com a morte daquele que a trouxe.

Heidegger, em seu estudo “A Teoria Platônica da Verdade”, presente em *Marcas do Caminho*, identifica no *Mito da Caverna* uma transição ou níveis de moradas para se chegar à verdade. No primeiro nível, o homem está amarrado no interior da caverna. No segundo, ele é solto, mas ainda habitante na penumbra. No terceiro, ele deixa a caverna e conhece a verdade exterior. E no quarto nível, o homem retorna à caverna para contar aos demais homens o que viu. Paradoxalmente, a alegoria sobre a busca pela verdade inicia e termina na caverna. É um princípio semelhante ao ocorrido em *Aparição do clown*. Os intérpretes do mito platônico dizem que o retorno à caverna corresponde a uma forma de educação, mas, em nosso caso, o retorno se relaciona a uma constante inquietação do homem moderno por acreditar que há sempre uma verdade a descobrir. Portanto o sair sempre implica o voltar e vice-versa.

A consciência de carregar uma cruz moderna faz o palhaço propor ao eu uma outra forma de se relacionar com a natureza. Não se trataria mais de dominar, mas, sim, de se comunicar com a natureza. Caso consiga isso, o eu estará mais próximo de uma

realidade autêntica, do seu ser autêntico. E o caminho apontado pelo palhaço assemelha-se muito ao caminho heideggeriano.

O homem para buscar o seu ser deve se comportar como o poeta, pois este não encara a realidade como algo fechado, mas algo a ser construído, e busca se comunicar com ela, não, dominá-la. O homem busca uma realidade própria, o seu ser, que não se aparta do mundo circundante; tratar-se-ia de um mundo no mundo. O ser é sempre um mundo em aberto, em construção, assim como aquelas realidades inominadas percebidas pelo poeta. Ainda em aberto, construindo-se, tal ser-mundo é particular, porque ele só pode ser construído por coisas particulares, ele guarda sua individualidade ao mesmo tempo em que se expõe. Trata-se de um abrir e um fechar, forças opostas de equilíbrio, como Dionísio e Apolo, forças percebidas ao longo do poema de L. Ruas.

O eu de *Aparição do clown*, como poeta, é o homem mais apropriado, na visão heideggeriana, para descobrir ou construir por si mesmo o seu ser. E é uma descoberta ou construção que se faz no espaço e no tempo, na consciência de o homem *ser-para-a-morte*, por meio de pedaços, das fagulhas sugeridas pelo palhaço, que podem conduzir à luz perene do “sempiterno dia”. Para Hannah Arendt, discípula de Heidegger, a poesia seja talvez a mais perene de todas as formas de arte, porque seu produto final “permanece mais próximo do pensamento que o inspirou (...)” (ARENDR, 2010, p. 212), em outras palavras, do ser.

Cabe ainda outra colocação sobre o *Mito da Caverna*. O mito platônico sugere a emancipação do indivíduo por meio da verdade, mas alguns estudiosos veem algo de negativo na narrativa platônica, pois a crítica que há nela em relação aos homens criadores de representações simbólicas do mundo pode se estender para os artistas, cujo trabalho é o objeto da crítica. “Dessa maneira, na república platônica, o signo ficcional representava algo perigoso e nocivo e, assim, ele e seu criador – o artista – deveriam ser severamente repudiados.” (BASTAZIN, 2006, p. 39). Se considerarmos essa colocação, podemos dizer que, em *Aparição do clown*, prevalece a visão artística de mundo, uma vez o palhaço não sair da caverna. As representações simbólicas de mundo continuam e, com elas, a civilização.

5.2. O nascimento da poesia em *despedida*

A última parte do poema chama-se *despedida*, e nela o eu diz

e o velho clown partiu beijando ainda
o brinquedo que a criança abandonara
no velho palco parque ou tempo sem memória.
(RUAS, 1998, p. 105).

Aqui o palhaço volta a ser o clown, e, como a *Aparição do clown* inicia a cerimônia, o seu desaparecimento ou partida representa o fim do ritual para a narração do mito do pássaro ferido.

Em *descoberta*, primeira parte do poema, a expressão “tempo não maduro” sugere um tempo ainda em formação, no qual já existem os preparativos para a narração do mito. Em *despedida*, o “tempo sem memória” indica que o mito foi narrado – ou encenado, como nos sugere o “palco parque”. Com isso, o equilíbrio se instalou e a vida pode prosseguir até o momento em que ela entre em declínio e convoque o mito para restabelecê-la mais uma vez. Trata-se do tempo não cronológico, não histórico. Esse tempo sugere um constante recomeço. Mas acreditamos que o “tempo sem memória” confirma não apenas a manutenção do mito do pássaro ferido, mas também de um outro.

Voltemos para o eu.

O eu-narrador de *Aparição do clown* não é o mesmo eu que encontra o clown. Há, digamos, uma mudança de percepção de mundo. O eu que se depara com o clown e, logo a seguir, com o palhaço, devido à sua ânsia por uma revelação ou explicação, pode ser comparado ao homem sacro-profano. Portanto esse eu é um seguidor do pássaro ferido, viveu o declínio do mundo criado por ele e precisou restabelecê-lo a partir da narração do mito. Porém, por meio daquela censura velada, é possível ter havido uma ruptura entre o eu e a doutrina em que ele acreditava. O mito do pássaro ferido acaba originando outro mito ou outra realidade. Assim, temos um mito dentro de outro, e esse outro é justamente o narrado pelo eu em *Aparição do clown*, cujo objetivo é mostrar o mito de nascimento da poesia.

O poema *Aparição do clown* é, a nosso ver, um mito composto por forças poderosas e opostas, como as descritas em *O Nascimento da Tragédia*, obra na qual Nietzsche identifica duas forças opostas, mas que mantêm entre si um vínculo insolúvel: o apolíneo e o dionisíaco.

O apolíneo, derivado de Apolo, valoriza a razão, a forma, aparência, a imagem, o equilíbrio, a moderação dos sentidos e, numa certa perspectiva, a civilidade. Apolo também é considerado o deus do sonho, por isso se relaciona com a aparência ilusória.

O dionisíaco, por sua vez, vem de Dionísio, valoriza o sair de si, a libertação dos instintos, o irracional, a quebra das barreiras impostas pela civilização e a dissolução dos limites dos indivíduos. Dionísio é a força de dissolução da personalidade, das máscaras e das metamorfoses.

Mas o dionisíaco não é simples oposição a tendências civilizadoras do apolíneo. O dionisíaco é um impulso fundamental que lança o sujeito no devir, impedindo que se acomode em seu limite. É o instinto de força, de luta, de vida.

São dois impulsos contraditórios, mas complementares na criação estética, na arte, pois o dionisíaco se manifesta por meio do apolíneo, este busca ser a representação simbólica daquele. Os elementos de uma vida arrebatadora, fora dos padrões convencionais estabelecidos pela civilização, em outras palavras, uma vida dionisíaca, são organizados pelo apolíneo a fim de compor, no caso do estudo de Nietzsche, a tragédia e, com isso, provocar a catarse no espectador. Sem essa organização, a tragédia seria um ritual dionisíaco de liberação de emoções e instintos. Ao mesmo tempo, sem o elemento dionisíaco, a tragédia deixaria de ser a expressão de vida para se tornar uma expressão da forma, com supremacia da razão.

O poema *Aparição do clown* leva a níveis altíssimos a tensão entre essas forças, que se manifesta na ideia de o palhaço desejar descobrir o nome do pássaro ferido, ou de o homem querer dominar a natureza por meio da explicação, ou ainda na ideia de haver um forte desejo de apreender numa forma o inominável. São forças de oposição e equilíbrio que, por se manifestarem tanto na natureza quanto no homem, funcionam como elo entre essas duas esferas. Assim, conforme acreditamos, é por meio dessas forças que ocorre a totalidade da existência.

O FAZER ARTÍSTICO E SUA REFLEXÃO

L. Ruas, ou o padre-poeta, como o chama Roberto Mendonça, é uma daquelas raras unanimidades, pois todas as pessoas que o conheceram falam de seu intelecto privilegiado e produtivo. Prova disso está presente em *Aparição do clown*, um poema em que percebemos um rigoroso trabalho mental na construção de uma linha narrativa permeada de belas e poderosas imagens; um poema exemplo da capacidade humana de produzir o belo a partir de um contexto opressivo – afinal, se considerarmos a entrevista de L. Ruas para *O Jornal*, à época do lançamento do livro, o poema nasceu num cenário que buscava relegar a própria poesia.

O fato de ter se dedicado ao sacerdócio não prejudicou seus ideais artísticos. L. Ruas circulava por campos, em tese, opostos e independentes, entre a ética religiosa e a estética da arte, e, conhecedor dos princípios norteadores de cada um deles, não deixou que a sua poesia se tornasse um panfleto religioso nem abandonou seus ideais religiosos a favor da arte. Pelo o que nos parece, soube viver e lidar muito bem com essas visões de mundo.

Desse modo, *Aparição do clown*, longe de ser um discurso evangelizador e maniqueísta idealizado por um padre, é uma experiência poética que associa religião, filosofia e arte, cujo objetivo nos parece bastante existencial e avesso à ortodoxia cristã, que se faz notar no poema somente como ponto de partida, não um fim. De acordo com nossa proposta de estudo, o poema busca mostrar o homem bifurcado, tendo à sua frente caminhos, um tradicional ou majoritário e outro a ser construído, cada qual com sua maneira própria de se relacionar com a natureza, o mundo.

O poema evoca duas visões de mundo. A primeira se relaciona ao homem de razão instrumental ou utilitária. A segunda, ao homem de razão poética. Apesar de a primeira compor quase a totalidade do poema e a segunda se mostrar com mais força somente nos momentos finais, acreditamos que as duas carregam igual relevância, principalmente, se considerarmos o fato de o homem de razão instrumental estar em constante tensão, um desequilíbrio capaz de provocar a entrada do homem de razão poética. Desse modo, acreditamos que o mito racional-cristão, cuja forma e conteúdo foram apresentados neste trabalho, seja o problema, e a poesia, a resposta.

Aparição do clown trabalha com a construção de mitos, inclusive, a razão instrumental se torna um mito, o racional-cristão, que não é destruído, afinal, como o poema sugere, sem a razão científica/instrumental/utilitária, a civilização não existiria.

Isso não impede a crítica ao desejo extremado de conhecer, dominar o mundo por meio de um conhecimento extremamente racional. O homem deseja apartar-se do âmbito do criador (a natureza) para ele mesmo se tornar criador e, o mais agravante, dominador. Para tanto, de acordo com as ideias de Adorno e Horkheimer, precisa desencantar o mundo, tirar-lhe o mistério, a magia, as representações simbólicas tão comuns à arte e a tantos mitos originados de uma época onde o homem se aceitava como parte de um mistério.

Relevante, para essa ideia que acreditamos haver no poema, a referência aos mitos de Prometeu, Fausto e Ícaro, narrativas movidas pelo desejo de conhecer o mais, um desejo capaz de ir contra as leis divinas ou contrariar a ordem natural do mundo, havendo sempre uma consequência desagradável àqueles personagens ávidos ou desesperados pelo conhecimento. Também relevante a ansiedade gerada pelo *Mito da Caverna*, em que há sempre uma verdade à espera de ser descoberta, despertando no sujeito um eterno sentimento de ignorância, como se nenhum conhecimento fosse suficiente. Por fim, temos o recurso do nome em segredo. Como sabemos, descobrir o nome de algo ou alguém é dominar esse algo ou alguém. É justamente o forte desejo de conhecer o nome do pássaro ferido que move o palhaço, torna-o triste e angustiado; o palhaço quer dominar aquele ou aquilo que ainda não foi nem será dominado.

A resposta para esse problema contemporâneo estaria na poesia, no caso em questão, conforme acreditamos, presente no texto escrito, poema ou prosa. É importante notarmos que essa resposta surge associada à ideia de perenidade e de *ser-para-a-morte*, como se destaca nos momentos finais do poema. O que se busca é uma forma de o homem também ser mito, tão forte na terra quanto o mito racional-cristão. Pela poesia, o homem manteria, de modo perene, sua subjetividade em relação ao mundo, mostraria o seu ser na totalidade, como se encontrasse uma resposta para a questão ontológica. O ser só se manifestaria por completo após a morte do homem, e essa manifestação se daria por meio da obra poética produzida em vida. O homem morre, mas o seu ser continua na terra por meio da sua obra poética. Contribui para essa ideia a forte presença de artistas no poema, em especial, aqueles que se empenharam em trabalhar com a palavra, como Byron, Shakespeare, Dante e Virgílio. São poetas eternos e, de certa forma, mitos, porque eles próprios, como deuses criadores, são mundos particulares perpetuados em suas obras, sempre lidas e relidas, funcionando, muitas vezes, como pontos de partida a obras de outros poetas.

Outra questão merecedora de destaque diz respeito à possível escolha de L. Ruas em usar elementos da doutrina cristã para emoldurar a razão instrumental/utilitária. Percebemos nesse mito racional-cristão representado pelo pássaro ferido uma forte repressão, que não atua de modo sutil, afinal, pelo menos em relação ao palhaço, há consciência de se seguir uma doutrina geradora de angústia e frustração. Não estaria aí uma crítica à religião, mais precisamente ao seu discurso opressor, que exige enormes sacrifícios terrenos em troca de uma promessa a ser cumprida, talvez, num plano transcendental? Nosso trabalho não enfocou a possível crítica à religião, mas não podemos ignorar que há, pelo menos, um preceito cristão na obra de L. Ruas visto como um peso: o amor. Em *Aparição do clown*, o amor de autossacrifício move os personagens, torna-os cativos do pássaro ferido. Já em *Oráculo*, da obra *Poemeu*, o fato de o homem ser amado por Deus é motivo de pena, inquietação. Talvez essa crítica reflita um pouco do pensamento de Nietzsche presente em *O Anticristo*, obra na qual o amor cristão é visto como o ápice da ilusão do cristianismo, tolerância *a qualquer coisa*, inclusive, ao pior que a humanidade pode oferecer. Além disso, Nietzsche entende o cristianismo como uma religião que promete tudo e não cumpre nada. Podemos ainda estabelecer um ponto interessante entre a visão de Nietzsche e a de L. Ruas. Para o filósofo, o cristianismo é uma afronta à ciência e outras formas de intelectualidade, sendo a razão dessa doutrina enferma; já o poeta, em nossa perspectiva, cria uma relação inusitada ao colocar o cristianismo a favor da intelectualidade extremada, mostrando, talvez, que as duas formas de vida sejam opressoras.

Em *Aparição do clown*, o fazer poético (ou artístico) não chega a ser propriamente um tema explorado; ele é, digamos, apenas um ponto, no entanto, de grande poder, afinal é no fazer poético que se encontra um caminho para ser. Em alguns momentos, a questão metalinguística vem à tona de modo bastante discreto. Mas entendemos *Aparição do clown* como um primeiro passo no projeto artístico de L. Ruas em relação ao refletir a linguagem e a arte. Em seu segundo livro de poesia, *Poemeu*, percebemos um aprofundamento dessa questão que se manifesta, em especial, por uma necessidade de dialogar com outros poetas, como em *Subsídios de Marinhas para o Poeta Sebastião Norões*, *Tentativa de Falar com Jorge de Lima* e *Insônia*. Sem nos esquecermos dos ensaios de L. Ruas sobre poesia presentes em *Os Graus do Poético*, obra na qual fala, por exemplo, da necessidade de um conhecimento poético sobre o mundo ou, se preferirmos, de uma ligação com o mundo por meio da arte. Assim como não podem ser deixados de lado os ensaios de *Cinema e Crítica Literária de L. Ruas*;

em um deles, dedicado ao livro *Chão sem Mácula*, de Jorge Tufic, L. Ruas fala da importância desse poeta para o cenário literário e da dedicação dos membros do *Clube da Madrugada* em relação “às coisas da arte e da cultura” assim como reclama do isolamento da cidade em vários sentidos, entre eles, o cultural. Tais colocações nos levam a acreditar que, para L. Ruas, não bastava apenas o fazer artístico, mas também a reflexão crítica sobre essa atividade, sacrificada pelos mais diversos motivos.

Analisamos *Aparição do clown* a partir de uma linha que buscou associar duas formas opostas de pensar o mundo, a razão instrumental e a poesia, atravessadas por elementos da tradição cristã e pagã, ou se preferirmos, elementos sagrados e profanos. Mas, assim como várias (e boas) obras literárias, o poema de L. Ruas não se fecha (nem poderia) numa interpretação definitiva, está aberto a novas colocações que podem tanto desenvolver questões aqui esboçadas quanto as negar, sugerindo, dessa maneira, uma outra linha interpretativa.

Há caminhos férteis para aqueles que desejem estudar sobre outros enfoques *Aparição do clown*. Tomemos, por exemplo, o problema da tradição poética cristã. Em que medida ou de que forma a obra por nós estudada se adéqua a ela? Outra possibilidade de pesquisa seria um estudo comparativo entre a poesia de L. Ruas e a de João da Cruz, outro religioso envolvido com a produção poética. Haveria ainda uma possibilidade comparativa com a obra de outro nome da literatura: Clarice Lispector. É interessante notarmos que *A Paixão segundo G. H.* e *Aparição do clown*, grosso modo, são experiências individuais de busca, tentativas de apreender o inapreensível, de dizer o inominável, colocando o leitor frente a uma realidade que angustia exatamente por não se revelar. Talvez seja até possível imaginar Clarice Lispector como autora de *Aparição do clown* e L. Ruas como autor de *A Paixão segundo G. H.* Essa breve comparação serve para nos mostrar que o poeta, apesar de reclamar do isolamento cultural da cidade e das dificuldades relacionadas à publicação de um livro, em nada ficou a dever ao melhor já produzido pela literatura, mostrando-se um artista de vanguarda e revolucionário, porém ainda pouco estudado entre nós.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. 2ª Ed. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

AMADO, André Miele. **A Busca pelo Sagrado: o mito do herói e os ritos de passagem**. Disponível em <www.abhr.org.br/wp-content/uploads/2008/12/amado-andre-miele.pdf> Acesso em 07/11/11.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Trad. Roberto Raposo. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BACELAR, Laércio Nora. **Fundamentos Hermenêuticos para uma Análise Poética**. Disponível em <www.revistas.ufg.br>. Acesso em 02/10/09.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BASTAZIN, Vera. **Mito e Poética na Literatura Contemporânea**. Um Estudo sobre José Saramago. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

BAUCHWITZ, Oscar Federico (org.). **O Neoplatonismo**. Natal: Argos, 2001.

BAUDRILLARD, J. **Da Sedução**. Trad. Tânia Pollegri. São Paulo: Papirus, 1991.

BEZERRA, Cícero Cunha. **Compreender Plotino e Proclo**. Petrópolis: Vozes, 2006.

Bíblia Sagrada. São Paulo: Paulus, 1990.

BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de Poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia (A Idade da Fábula): histórias de deuses e heróis**. Trad. David Jardim Júnior. 26ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. 21ª Ed. São Paulo: Palas Athena, 2003.

CASANOVA, Marco Antônio. **Compreender Heidegger**. Petrópolis: Vozes, 2009.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem – Palhaços no Brasil e no Mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2007.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. 12ª Ed. São Paulo: Ática, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva... [et. al.] 17ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CLARK, Gordon Haddon. **1 Coríntios 13:1**. Trad. Felipe Sabino de Araújo Neto. Disponível em <www.monergismo.com/textos/comentarios/1corintios13-1-amor_gordon-clark.pdf> Acesso em 01/11/11.

COBRA, Rubem Queiroz. **Fenomenologia**. Disponível em <www.cobra.pages.com.br> Acesso em 18/09/09.

COELHO FILHO, Padre Isaltino Gomes. **O Apocalipse de João**. Disponível em <www.adiberj.org/downloads/apocalipse.pdf> Acesso em 01/11/11.

COLLINS, Adela Yarbro. **The combath myth in the Book of Revelation**. Eugene: Wipf and Stock Publishers, 2001.

CROCCO, Fábio Luiz Tezini. **Georg Lukács e a Reificação: Teoria da Constituição da Realidade Social**. Disponível em <www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/Artigo04.F.Crocco.pdf> Acesso em 15/12/11.

D'ONOFRIO, Salvatore. **O Mito do Dr. Fausto** (O homem que vendeu sua alma ao demônio). Disponível em <www.paralerepensar.com.br> Acesso em 24/11/11.

_____. **Teoria do Texto 1**. Prolegômenos e Teoria da Narrativa. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 2002.

_____. **Teoria do Texto 2**. Teoria da Lírica e do Drama. São Paulo: Ática, 2001.

ELIADE, Mircea. **O Mito do Eterno Retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1991.

_____. **Mito e Realidade**. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARAGO, France. **Compreender Kierkegaard**. Petrópolis: Vozes, 2006.

FEDERICI, Conrado Augusto Gandara. **De Palhaço e Clown**. Que trata de algumas das origens e permanências do ofício cômico e mais outras coisas de muito gosto e passatempo. Dissertação apresentada na Universidade Estadual de Campinas, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5ª Ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FREITAG, B. **A Teoria Crítica: Ontem e Hoje**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Homero e a Dialética do Esclarecimento**. Boletim do CPA, Campinas, nº 4, jul./dez. 1997.

GONTIJO, Fernanda Belo. **O Apolíneo e o Dionisíaco como Manifestações da Arte e da Vida**. Disponível em <www.ufsj.edu.br> Acesso em 21/11/11.

HEIDEGGER, Martin. **A Caminho da Linguagem**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes e Editora Universitária São Francisco, 2003.

_____. **Conferências e Escritos Filosóficos**. Trad. Ernildo Stein. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2005.

_____. **Marcas do Caminho**. Trad. Ênio Paulo Giachini e Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. **Sobre a Essência do Fundamento**. Trad. Ernildo Stein. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JUNG, C. G. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

KASPER, Kátia Maria. **Experimentações Clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida**. Tese de Doutorado em Educação, Sociedade, Política e Cultura – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

MEDEIROS, Sílvio. **O Canto das Sereias segundo a Dialética do Esclarecimento**. Disponível em <<http://imprimis.arteblog.com.br/3715/o-canto-das-sereias-segundo-a-dialética-do-esclarecimento/>> Acesso em 20/11/11.

MENDONÇA, Roberto (org.). **Intérpretes de L. Ruas: Aparição do Clown**. Fortaleza: Realce Editora e Indústria Gráfica, 2010.

_____(org.). **Cinema e Crítica Literária de L. Ruas**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2010.

MONLOUBOU, L.; BRUIT, F. M. **Dicionário Bíblico Universal**. Petrópolis, Vozes; Aparecida, SP: Editora Santuário, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo**. São Paulo: Centauro, 2005.

_____. **O Nascimento da Tragédia: ou Grécia e Pessimismo**. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

PENHA, João da. **O que é Existencialismo**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PILCHOWSKI, Ana Cristina. **O Papel da Interatividade/Crise na Comunicação e Criação em Sistemas Complexos** – a ótica do clown. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. PUC – SP. 2008.

PLATÃO. **A República**. 6ª Ed. São Paulo: Atena, 1956.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

RUAS, L. **Aparição do Clown**. 2ª Ed. Manaus: Editora Valer, 1998.

_____. **Os Graus do Poético**. Manaus: Edições Rádio Rio Mar, 1979.

_____. **Poemeu**. Manaus: Puxirum, 1985.

SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas. **Da discussão “Clown ou Palhaço” às Permeabilidades do Clownear-Palhaçar**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

SAMUEL, Rogel (org.). **Manual de Teoria Literária**. Petrópolis: Vozes, 1984.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet, Rei Lear, Macbeth**. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

SILVA, Aureliano Lopes. **O Trickster e o Palhaço: a permanência da transgressão**. Disponível em <www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c44a.pdf> Acesso em 10/09/09.

THEBAS, Cláudio. **O Livro do Palhaço**. São Paulo: Schwarcz, 2005.

VASCONCELLOS, Luis P. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

<www.aparicaodoclown.blogspot.com>