

**SINAIS DE CHEGADAS, DE
ODENIR OLIVEIRA: UMA
LEITURA NA PERSPECTIVA
DA ESTÉTICA DE THEODOR
ADORNO**

*SIGNS OF ARRIVALS BY
ODENIR OLIVEIRA: A
READING FROM THE
PERSPECTIVE OF THEODOR
ADORNO'S AESTHETIC*

Sara Juliana Pozzer da Silveira (UFMT)⁶

RESUMO: O artigo trata da obra *Sinais de Chegadas*, de Odenir Oliveira. É um romance memorialístico cujo tema central é o genocídio do povo indígena Panará quando da construção da BR-163, também conhecida

⁶ Professora do Curso de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Doutora em Estética pela Universidade Federal de Minas Gerais. Residente em Cuiabá. E-mail: sarapozzer@gmail.com.

como rodovia Cuiabá–Santarém. Os acontecimentos lembrados no romance passam-se entre os anos 1970 a 1974, portanto durante o regime militar no Brasil. Analisamos a obra a partir do prisma da estética de Theodor Adorno, especialmente da sua obra *Teoria Estética*. Destacamos o papel da obra de arte como capaz de refratar o momento histórico, provocando o deslocamento do leitor de seu habitat conveniente para o universo da obra e propiciando que, pela experiência estética, ele tenha uma dimensão mais ampla e diferenciada dos acontecimentos narrados.

Palavras-chave: Estética; romance; indígenas; ditadura militar.

ABSTRACT: The article deals with the work *Signs of Arrivals* by Odenir Oliveira. It is a novel of memory whose central theme is the genocide of the Panará indigenous people during the construction of road 163, also known as the Cuiabá / Santarém highway. The events recalled in the novel take place between the years 1970 to 1974, during the military regime in Brazil. We will analyze the work from the perspective of Theodor Adorno aesthetics, especially from his work *Aesthetic Theory*. We will emphasize the role of the work of art as capable of refracting the historical moment, causing the reader to move from its convenient habitat to the universe of the work, allowing him through the aesthetic experience, to have a broader and more differentiated dimension of events narrated.

Keywords: Aesthetics; novel; indigenous people; military dictatorship.

INTRODUÇÃO HISTÓRICA À OBRA *SINAIS DE CHEGADAS*

Embora não tenhamos muitos documentos acerca do genocídio indígena durante a ditadura militar no Brasil, talvez o documento mais conhecido seja a obra de Rubens Valente — *Os Fuzis e as Flechas. A história de Sangue e Resistência Indígenas na Ditadura* (VALENTE, 2017) —, uma obra de documentação histórica, e algumas obras esparsas que pudemos encontrar, como o

romance *Sinais de Chegadas*, de Odenir Oliveira (OLIVEIRA, 2013) que vem ajudar a cobrir essa falta.

Sob o prisma estritamente histórico (ARNT, 1998), convém informar brevemente o leitor acerca dos acontecimentos que se sucederam e levaram à quase extinção da tribo dos índios Panará, também conhecidos como Kranhacãrore (no romance, Odenir os designa como Parenty). A construção da estrada Cuiabá–Santarém, também conhecida como BR-163, foi uma decisão do regime militar que sabia de antemão que ela passaria no meio das aldeias dos Panará. Foi formada uma frente de atração⁷ para “amansar” os indígenas antes da chegada da estrada para que o contato não fosse uma tragédia imediata. Entretanto, como o tempo era curto e a construção avançava a passos largos, a Frente de Atração sofria com o temor de não conseguir um contato amistoso com os Panará antes da data fulminante. Some-se a isso, à época corria a notícia de que a tribo isolada dos Panará era composta por índios gigantes, que teriam mais de dois metros. Antes do contato com os Panará a mídia brasileira, de forma sensacionalista, alertava sobre a existência dos índios gigantes. Até o chefe da frente de atração referida alimentava sua vaidade dando entrevistas (ARNT, 1998, p. 133-140) sobre a possível existência dos gigantes, quando ia à capital com os aviões da Força Aérea Brasileira⁸, que volta e meia traziam mantimentos para a frente de atração e conduziam integrantes à cidade. Também por um rádio amador instalado no meio da floresta, o sertanista chefe alimentava a mídia com pistas, como encontro de rastros gigantes, tapiris⁹ de mais de dois metros etc. Entretanto, quando foram contatados, viu-se tratar de índios com estatura normal. O resultado catastrófico da empreitada foi que a estrada passou no meio das aldeias dos Panará, a maior parte da tribo morreu de doenças transmitidas pelos brancos, sem interesse governamental

7 A Frente de Atração é um grupo formado por um sertanista chefe e outros integrantes, que podem ser funcionários da Funai (como é o caso de nosso autor), indígenas que já têm contato com os “brancos” e padres. Ela tem por objetivo, quando da construção de obras que adentram as terras indígenas, contatar com antecedência os índios para, de alguma forma, evitar o confronto e as mortes. Numa palavra, ela tem como objetivo “amansar” os índios.

8 A partir de agora abreviada como FAB.

9 Espécie de palhoça improvisada.

em impedir isso, e os poucos que restaram foram removidos à força para o Parque Nacional do Xingu. Pensando apenas que iriam dar uma volta nas aeronaves da FAB, eles foram arrancados de suas terras, onde possuíam uma relação com a natureza e uma cultura, ambas milenares, para serem habitantes de um lugar desconhecido. Odenir Oliveira conta-nos, em uma de suas entrevistas, que os Panará não sabiam que estavam partindo para não mais voltar, mas ele, enquanto integrante da Frente de Atração, sabia. No momento desolador da partida, ele pensou que um dia ia contar esta história de alguma forma¹⁰. O autor precisava expressar para nós brasileiros o que foi este crime bárbaro contra uma população frágil em meio à chegada dos aviões, dos tratores, que levaram sua terra e parte deles mesmos. Hoje, no lugar das aldeias, temos a cidade de Alta Floresta e, ao redor, mais vinte e três cidades, que exploram a mineração, criação de gado e a grande lavoura. Quando os Panará puderam retornar (apenas vinte anos depois), encontraram esta situação e apenas uma parte de suas terras onde ainda não havia total destruição. Ali eles tentam reaver os cacos de sua história. O romance que iremos analisar se detém no período da formação da Frente de Atração até a ida forçada dos índios Panará ao Xingu.

AUTONOMIA DA OBRA DE ARTE E REFRAÇÃO DA REALIDADE

A arte, segundo Adorno, é um âmbito da realidade que se diferencia de todos os outros porque possui leis próprias, uma ordem imanente por meio da qual, procura-se, em vez de impingir ao objeto nossas categorias, conceitos e princípios — o que para Adorno é um modo violento de lidar com a realidade, pois pressupõe um sujeito dominador —, a arte quer dar voz à realidade a iniciar dela mesma. O que se chama primado do objeto em Adorno significa o abandono dos prejuízos subjetivos para ouvir, perceber algo que é diferente do que somos. Nesse ínterim, não significa que a subjetividade do artista não conte, mas ela é apenas um elemento que compõe a legalidade interna da obra. Essa é construída no terreno da representação

10 Entrevista à TV Senado, em 12 de julho de 2014.

[Vorstellung] do artista (ADORNO, 1970, p.19). A palavra *Vorstellung* também significa imaginação e ideia. A participação no terreno da imaginação não significa que as obras de arte sejam sonhos diurnos. O momento projetivo não é o fundamental, o idioma próprio às obras e os materiais — que as compõem — têm seu próprio peso [Eigengewicht] (ADORNO, 1970, p.19); quer dizer, a subjetividade do artista é apenas um dos momentos que compõem a verdade objetiva das obras de arte.

Por isso que, quando se trata da relação entre arte e realidade, a arte é pensada como antítese social da sociedade, o que a configura como autônoma e como fato social. Bem, a autonomia diz respeito à legalidade imanente, ao universo próprio de que falávamos. Também, ela ser um fato social significa que nada do conteúdo, materiais (ADORNO, 1970, p. 422) que compõem a obra de arte deixa de vir da realidade. Então, historicamente, toda obra de arte é construída por uma relação intrínseca com esta realidade, que também Adorno designa como o seu outro. Diferente de Lukács, Adorno (2003) não pensa essa relação como reflexo, mas como refração. Sabe-se que o fenômeno da refração na física pode ser explicado mostrando como um feixe de luz, ao incidir na água, refrata para outra direção. Não as pensando como espelhos do real, as obras são a luz refratada, e a água é o contexto histórico. Daí que vem a famosa expressão de Adorno de que a forma estética é conteúdo sedimentado (ADORNO, 1970, p. 15), a organização interna das obras é indissociável do conteúdo, que é sempre histórico. A verdade das obras está fundada num ponto de fuga no horizonte histórico que é a ideia de uma humanidade reconciliada (WELLMER, 1993, p. 15-18). A reconciliação a qual as obras tendem tem a ver com a ideia de que o conteúdo de verdade das obras de arte não pode ser separado do conceito de humanidade, quer dizer, são “imagens” que evocam uma humanidade transformada. A práxis artística é mais completa que a práxis como domínio da natureza porque é a denúncia desta, do estado falso (ADORNO, 1970, p. 358). A crítica que as obras de arte fazem ao existente é a crítica da atividade enquanto criptograma do domínio. Por isso que, enquanto tendentes à reconciliação, advogam contra a violência. O efeito social das obras

de arte não é imediato quanto um panfleto político, por exemplo, porque elas participam dos movimentos espirituais que querem transformar a sociedade, mas que são muito mais subterrâneos que explícitos, dizem mais respeito aos impulsos reprimidos, destruídos pela civilização (ADORNO, 1970, p. 358).¹¹

Já nas páginas iniciais da obra *Sinais de Chegada*, quando Odenir nos apresenta os personagens que farão parte da frente de atração, as vivências desses e o contexto social que os cerca são configurações¹² as quais, já pela composição dos materiais, expressam a refração estética daquele momento histórico. É claro que não podemos dissertar sobre todos os momentos da obra, pois isso extrapolaria os limites de um artigo. Escolhemos alguns, que na nossa leitura são significativos para a expressão da configuração que refrata tal contexto, entretanto poderiam ser outros porque a obra, como qualquer obra de arte bem sucedida, contém várias camadas de sentido.

Iniciamos com o personagem Isaías e alguns eventos que se sucederam com ele. No contexto do romance, Isaías é um padre que, antes de se tornar padre no Seminário dos Jesuítas em Belo Horizonte, estuda filosofia na Universidade Federal da mesma cidade. Depois de formado, vem para Diamantino dar aulas para índios de diversas tribos no colégio jesuíta da Reserva Indígena de Utiariti. Nesse colégio, o padre passa a ouvir e gravar em fita cassete os diversos relatos dos índios sobre como suas terras eram invadidas por homens “brancos” que, com seus tratores, derrubavam o mato colocando gado, depois faziam as lavouras. Formavam vilas que se tornavam cidades e os índios perdiam suas terras para sempre. Certo dia ele diz ao bispo de Diamantino, seu superior: “de certa forma, nossa ação missionária também é responsável, em alguma

¹¹ Georg Bertram comenta essa consequência da estética de Adorno. Para ele o fato de a arte não estar presa a uma proposta pré-determinada de mudança é “essencial para o propósito crítico... a abertura de perspectiva” (BERTRAM, 2019, p. 19).

¹² Quando o efêmero é expresso numa composição alegórica que o suspende, o detém por um instante, ele é imagem dialética. Na obra *Sinais...*, esse efêmero corresponde às vivências dos personagens que compõem a obra e todo o contexto que os cerca. “Benjamin pensa a verdade como constelação [Konstellation] de ideias que configuram o nome divino. Elas fixam a cada vez no detalhe formando um campo de forças.” (ADORNO, 1974, p. 570).

medida, quando lhes incutimos a ideia da bondade dos homens e da misericórdia de Deus, enquanto os tratores destroem suas aldeias” (OLIVEIRA, 2013, p. 17). Em resposta, ele recebe o sorriso tranquilo do bispo que lhe ordena não mais trabalhar na escola, mas visitar as aldeias. “Aí”, diz o bispo, “você poderá ver com os próprios olhos o que as fitas relatam”. O bispo também afirma que Isaías é pastor dos dois lados, tanto dos invasores quanto dos índios.

Isaías sai da casa paroquial e entra num bar de Diamantino, com aspecto envelhecido e abandonado, como parece ser a própria cidade que outrora recebia gente de todo lugar em busca de diamantes. Ao contrário do riso tranquilo do bispo, o dono do bar traz um sorriso sofrido e medroso. Um homem de aparência bem mais velha que a idade, que usava um chapéu que lhe cobria metade do rosto. Sob o ponto de vista da forma estética, essas imagens mostram a posição ambígua da Igreja Católica em relação aos acontecimentos, os gestos de desespero de um lado e tranquilidade resignada de outro, mostram uma Instituição com poderes limitados em relação ao poder político aliado ao poder do capital, poderes que se apresentam como uma força implacável.

O personagem Isaías torna-se um defensor dos índios, mas sem muito sucesso. Ele não consegue evitar as constantes violências que sucedem a esses povos. Por seu trabalho, conseguiu o apelido de “padre da barriga vermelha” ou “padre comunista”.

Depois da visita ao bispo, ele parte para uma aldeia conhecida. Deitado na rede, observa que a vida na aldeia se dá de forma harmoniosa como se todas as atividades diárias brotassem espontaneamente. Aliás, em uma parte bem mais à frente do romance, o narrador diz-nos que ouviu de um velho e experiente sertanista (OLIVEIRA, 2013, p. 81) que o que mais chama a atenção dos índios isolados quando entram em contato com os “civilizados” é o espanto diante da tremenda desarmonia e ausência de sintonia interna e externa desses, o que nos remete ao tema tão debatido por Adorno da repressão da natureza interna. Enquanto os “selvagens” expressam uma unidade e identidade com o ambiente que os cerca e com os membros da tribo, os “civilizados” expressam uma constante instabilidade, mesmo quando conseguem o capital

que vieram buscar. Nesse sentido, a irreconciliação não diz respeito apenas à destruição da natureza externa, o que por si só já é uma catástrofe, mas à dilaceração da natureza interna, à ausência de harmonia consigo e com os outros, o que provoca, como vemos mais à frente, no presente artigo, um grande contraste com a harmonia interna e externa presente nos Panará.

Detendo-se na questão relativa à destruição da natureza externa, há passagens emblemáticas da obra como as que mostram o personagem Isaías na sua luta por impedir as invasões nas terras indígenas. Assim, por exemplo, estando em convivência com a tribo dos Pareci¹³, certo dia ele nota uma nuvem de poeira ao longe e barulho de tratores indicando invasores na terra indígena. Vai falar com o cacique que não demonstra reação de enfrentamento, mas somente tristeza. Durante muitos anos, eles lutaram e morreram para defender a terra, mas foram vencidos pelas armas de fogo e pelas máquinas (OLIVEIRA, 2013, p. 18). Quanto mais perto as máquinas chegavam mais eles se afastavam, buscando outros lugares na floresta os quais, com o passar do tempo, também iam sendo cercados pelos “brancos”. Indignado com a situação, Isaías vai ao local onde estão os tratores e percebe uma empresa já instalada, que derruba a mata para grandes lavouras. Ao inquirir o gerente de que estariam invadindo terras indígenas, esse apresenta um documento do governo federal que torna regular a propriedade. E ainda diz: “se tiver índios por aqui, eles são os invasores”.

Ao ler esta parte da obra —claro que neste pequeno artigo não posso relatar todos os detalhes —, localizei alguns locais conhecidos onde a narrativa está transcorrendo. Parece-me que se trata do início da fundação da usina de álcool e açúcar Barra Álcool, na cidade de Barra do Bugres em Mato Grosso. Próximo a esse local, existe a Serra das Araras pela qual passei diversas vezes indo da capital para o interior. Descobrimos que próximo a essa serra há cavernas com pinturas rupestres, o que nos remete à

13 O romance não diz explicitamente que se trata dos Pareci. Tiramos essa conclusão com base nas informações geográficas que o narrador menciona.

conclusão de que esses lugares são habitados há milhares de anos.¹⁴ Meu olhar de cidadina que contemplava esses lugares sentindo certo encantamento era o olhar do integrante da sociedade burguesa que, segundo Adorno, vê por um lado a necessidade da continuidade do avanço técnico sobre a natureza e quer reservar alguns pedaços de natureza intocada, algumas ilhas, como são essas terras demarcadas para os indígenas.¹⁵ “Nossa impotência na sociedade petrificada como natureza segunda converte-se em motor da fuga à natureza pressupostamente primeira” (ADORNO, 1970, p. 99, tradução da autora). A dominação da natureza e a fuga a uma natureza virginal são os dois lados da mesma moeda. Assim, mesmo o discurso de sustentabilidade ambiental no modelo capitalista opera com esses dois lados não conseguindo um real diálogo com a natureza, com o outro. Na obra *Sinais de Chegadas* (OLIVEIRA, 2013), esses mesmos lugares ganham uma dimensão totalmente nova, como se fôssemos tomados de assalto e transportados para outra perspectiva levando em conta os mesmos sítios. Adorno propõe que as obras de arte captem elementos do existente e elaborem constelações que são cifras do real, conseguindo mostrar o que o pensamento discursivo não consegue. Elas imitam a síntese do pensamento, seu inimigo irreversível, escapando da subjetividade que determina a natureza com apoio da linguagem, sendo aquela tratada como um material caótico a ser informado pelo sujeito. Pelo contrário, a síntese na obra de arte reúne os elementos dispersos do existente e compõe uma figura na qual o “como” os diversos materiais são ordenados é mais importante que o conteúdo disperso. O primado do objeto que faz que a forma estética tenha um grande peso na configuração da obra de arte permite que quem a produz ou a contempla possa

14 Este é o lugar onde o personagem Aquilino com doze anos se abriga depois de ficar sozinho no mundo, pois sua família foi exterminada por garimpeiros (OLIVEIRA, 2013, p. 186). Aquilino torna-se uma espécie de carteiro da floresta, pois desde o período de Rondon ele leva cartas da capital e outras cidades para os acampamentos na floresta. No presente artigo, vamos mencioná-lo apenas esporadicamente, pois estamos trabalhando em outro texto que se centraliza na figura de Aquilino e sua relação com a natureza.

15 O sujeito burguês, preso em sua própria subjetividade, vê na natureza um local de fuga da sociedade organizada: “Por muito tempo o sentimento do belo natural se tornou importante justamente por causa do sofrimento que o mundo organizado causava ao sujeito preso a si mesmo” (ADORNO, 1970, p. 100, tradução da autora).

se transportar à obra e habitá-la. Em vez da busca à satisfação de estados anímicos particulares, abandonamo-nos a um mundo que não é o nosso. Como dito acima, Adorno afirma que essa relação da obra com a realidade não é violenta porque a subjetividade que constrói a constelação é apenas um momento da obra, pois “o idioma e o material têm seu próprio peso” (ADORNO, 1970, p. 19-20, tradução da autora). A imagem da natureza em relação à Serra das Araras e aos locais ao redor é totalmente transmutada pela obra de arte, porque mudamos a nossa visão da própria natureza.¹⁶ O conceito dessa, para Adorno, está em constante devir: “em cada experiência da natureza está propriamente a sociedade inteira. Esta não só estabelece os esquemas de percepção, mas funda de antemão mediante contraste e semelhança o que em cada momento se considera natureza” (ADORNO, 1970, p. 107, tradução da autora). Essa nova natureza que nos é apresentada na obra *Sinais de Chegadas* (OLIVEIRA, 2013) contém a memória de povos milenares que habitam estes lugares e dos quais pouco sabemos. Tais locais, vistos por esse ângulo, assemelham-se à experiência com o belo natural: “no belo natural se misturam de maneira musical e caleidoscópica elementos naturais e históricos, um pode transladar-se no outro e o belo natural vive na flutuação, não na uniformidade das relações” (ADORNO, 1970, p. 111, tradução da autora). O belo natural é a alegoria do que está além da sociedade burguesa, de seu trabalho e suas mercadorias. Entretanto, mesmo sendo alegoria deste ausente ele está mediado pela imanência social, é expressão de um estado reconciliado que ainda não chegou.

O belo natural é uma alegoria disso que está mais além, apesar de estar mediado pela imanência social. Esta alegoria não pode ser apresentada como um estado já alcançado da reconciliação [Versöhnung], pois com isso ela se tornaria um recurso para esconder e justificar o estado de irreconciliado, ainda presente. (ADORNO, 1970, p. 108, tradução da autora).

16 Para Justin Ortlepp, “Ao experimentar a beleza natural, o indivíduo toma consciência de sua própria naturalidade em toda sua obstinação e em toda sua indeterminação difusa. De forma sensitiva, não conceitual, traça algo que indica a possibilidade de uma união comunicativa livre com a natureza” (ORTLEPP, 2019, p.14).

O belo natural é, portanto, a expressão da irreconciliação da humanidade com a natureza e o anseio por liberar o reprimido e alcançar a reconciliação (ADORNO, 1970, p. 108). Adorno afirma que a obra de arte imita o belo natural em si, ou seja, ela é a cópia da voz da natureza que não se expressa de forma comunicativa porque “a comunicação é a adaptação do espírito à utilidade por meio da qual ele se situa entre as mercadorias e o que atualmente designamos como sentido participa desse comportamento absurdo [Unwesen] (ADORNO, 1970, p. 115, tradução da autora). Em vez de comunicação, o critério central é a força da expressão mediante a qual as obras falam como um gesto sem palavras (ADORNO, 1970, p. 353), porque com isso pretendem falar a linguagem das coisas, da natureza. A arte “tem seu modelo na expressão da natureza e não no espírito que os seres humanos lhe conferem. É exterior a ela o conceito de ideal, de algo posto de acordo com o qual a arte deveria organizar-se para tornar-se purificada” (ADORNO, 1970, p. 117-118, tradução da autora). Por isso que ela só pode ser verdadeira, no sentido de fiel ao real, na medida em que o faça aparecer como irreconciliado e desgarrado por antagonismos. Mas isso só é possível se faz a realidade aparecer à luz da reconciliação, ou seja, mediante a síntese não violenta dos elementos que a compõem e que apontam para um horizonte de reconciliação possível. A obra *Sinais de Chegadas* (OLIVEIRA, 2013) mostra as fraturas do real, daquele momento histórico e, ao mesmo tempo, aponta para a possibilidade da reconciliação, ou seja, da possibilidade de outro modo de vida. É isso que tencionamos mostrar na exposição dos próximos momentos do livro.

Voltando a nosso personagem Isaías, ele passa a fazer parte do acampamento da Frente de Atração que se situa na margem de um rio próximo às aldeias dos Panará, a serem encontrados e “pacificados”. O narrador deixa clara a angústia com a iminente chegada da estrada que “vem atrás de nós como peste sem cura...” (OLIVEIRA, 2013, p. 56). Mais à frente, diz: “vivemos aterrorizados com a ideia que a estrada se aproxima inexoravelmente do lugar em que estamos, sem que até agora tenhamos conseguido fazer contato pacífico com os gigantes” (OLIVEIRA, 2013, p. 70).

As palavras “peste sem cura” e “inexoravelmente” mostram um real fraturado de tal forma que o poder estabelecido se apresenta como mítico. Quando falamos em mítico com fundamento em Adorno não estamos nos referindo ao mitológico como vivido pelas tribos indígenas, mas ao mítico presente na sociedade “esclarecida”. Na obra *Dialektik der Aufklärung*. [*Dialética do Esclarecimento*¹⁷] (ADORNO; HORKHEIMER, 1981), os autores, influenciados pelo antropólogo francês Callois, referem-se ao mitológico como tendo uma origem remota na mimese biológica [Mimikry], ou seja, as manifestações culturais mitológicas teriam uma relação mais imediata e espontânea com a natureza. Tanto em *Dialética do Esclarecimento* quanto em *Ästhetische Theorie* [*Teoria Estética*¹⁸], o mítico é designado como o sempre igual, ou seja, um modo de comportamento automatizado como *fatum*, sobre o qual não se reflete, não se discute.¹⁹ Em toda a obra *Sinais de Chegadas* (OLIVEIRA, 2013), percebe-se que as decisões vindas do governo federal de destruir a mata para construir a estrada, como a permissão da entrada de garimpeiros nas áreas indígenas, dão-se como um poder quase divino, inquestionável e que vem com uma fúria e pressa arrasadoras. Isso fica claro, por exemplo, na tentativa do padre Isaías de conter o genocídio indo a Brasília falar com o governo. Ele é submetido a uma longa espera tanto nos gabinetes, quanto em uma residência ligada ao general presidente da República onde estão jogando vôlei, bebendo e divertindo-se, e não consegue reverter nada. Mais à frente essa parte da história é lembrada. É claro que este pequeno artigo não é possível se debater com profundidade o quanto o poder impinge ao ritmo da

17 ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

18 ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução Artur Murilo. Lisboa: Edições 70, 2011.

19 A obra de arte é capaz de romper com o mítico: “O que se deseja é fazer explodir com o material desprovido de intenção, a realidade petrificada pelos significados tradicionais: refugiar-se em conteúdos inéditos, para que estes não sejam absorvidos por nenhuma comunicação costumeira no âmbito do existente” (ADORNO, 1998, p. 216). O tema do mítico como repetição também aparece em outras obras de Adorno, como: *Dialética Negativa* (ADORNO, 2019, p. 56) e *Die Idee der Naturgeschichte* [Ideia da história natural In: *Primeiros escritos filosóficos*] (ADORNO, 1996, p. 345-365).

vida uma inexorabilidade, como se não houvesse nenhuma outra possibilidade. Isso é sentido permanentemente pelos membros da Frente de Atração, mas também pelo povo indígena. Algumas imagens ressaltam o que está sendo dito: o narrador põe o leitor em meio à tribo, sem aviso prévio, e este sente como se estivesse experienciando aquela reunião. Matupé que está entre as pessoas mais velhas da tribo afirma que eles deveriam ter matado todos os brancos que chegavam, desde o início, haja vista que neste momento já ocorreu o contato e membros da tribo adoecem e morrem. Numa segunda reunião com todas as aldeias Panará, eles chegam à conclusão de que não são capazes de expulsar os invasores, dado o número deles e de estarem situados em locais diferentes: tem o pessoal da Frente de Atração à beira do rio, onde está o narrador. Os construtores da estrada que estão chegando e milhares de garimpeiros em local próximo também esperando pelo assalto. Em consequência disso, os Panará sentem-se incapazes de revidar; então, eles decidem se aproximar, tentar um acordo, seguindo seus princípios, dentre os quais se pode destacar como fundamental: cada um pode oferecer aquilo que tem mais capacidade de fazer, é assim no cotidiano das aldeias, o que faz a melhor flecha, o que trança o melhor cesto, o que apanha as castanhas com grande habilidade. Nesse momento da obra e em tantos outros, o leitor confronta-se com dois modos de se relacionar com a natureza e com os outros. Enquanto os “civilizados” que migram para lá parecem ter como objetivo central acumular capital a qualquer custo, os Panará mostram-se capazes de dialogar e trocar experiências.

Os instrumentos de convencimento nada tinham de assustador, porque organizavam suas vidas dentro de um jeito que começa utilizando-se daquilo que cada indivíduo pode oferecer. E, numa ordem crescente, também suas casas, roças e espaços físicos deveriam estar à disposição de todos. (OLIVEIRA, 2013, p. 103).

Depois de decidida a busca por uma aliança de pacificação, o personagem Trampé vai ao encontro de seu tio Potukã para pedir-lhe orientação de como se comportar ao defrontar-se com o homem

branco: “seu tio, quase numa premonição, responde-lhe com segurança: tenha paciência, e nunca enxergue o mundo com os olhos deles” (OLIVEIRA, 2013, p. 104). O caráter premonitório justifica-se por que os Panará já haviam observado atos dos “brancos” que os deixavam perplexos, como por exemplo, a matança de animais que eram deixados pelo caminho, enquanto que eles quando caçam, não matam fêmeas grávidas e só levam para a aldeia o que cada um pode carregar (OLIVEIRA, 2013, p. 38). Isso nos lembra das noções de primeira e segunda natureza, presentes na história da filosofia desde Platão. A natureza primeira é imediata e não passível de um conhecimento absoluto, enquanto a segunda é pensada enquanto um produto da atividade laboral humana (mediata e histórica).

Segundo Schmidt (1977), Marx propõe que, no capitalismo, a segunda natureza ainda é a primeira, pois os homens ainda não saíram da história natural porque as leis econômicas aparecem a eles como *fatum*. Marx indica que o valor de troca é indiferente às determinações naturais, também a forma fantasmagórica das mercadorias em relação ao valor de uso domina os homens como um destino cego (SCHMIDT, 1977, p. 76). Da mesma forma, Benjamin, ao referir-se à fantasmagoria da sociedade burguesa, mostra que o caráter enfeitiçante, quase mágico das mercadorias, traz a aparência da novidade, quando, na verdade, tudo é sempre o mesmo. A irracionalidade do capital não é transcendida para um sentido para além de seu círculo mágico: “a humanidade será tomada por uma angústia mítica enquanto a fantasmagoria aí ocupar um lugar” (BENJAMIN, 2018, p. 72).

Nesse aspecto, ao referir-se ao mítico, Adorno é influenciado tanto por Marx quanto por Benjamin, pois ao caracterizá-lo como *fatum*, uma totalidade que está acima da cabeça dos homens e, excetuando os poucos que realmente mandam, suas causas são desconhecidas. Alimenta-se a sede do capital como de um monstro que devora a natureza e seus habitantes originários, milenares, como consequência de seguir um destino cego, que não compreende nada para além do mero enriquecimento e acumulação de capital.

Em *Teoria Estética*, Adorno (1970) diz que o interesse pela totalidade estética, o contraponto da totalidade comandada pelo

capital, queria expressar objetivamente, com as leis da própria obra de arte, o interesse por uma organização do todo social que fosse justa. Não busca apenas dar prazer aos indivíduos cansados e isolados da sociedade capitalista, mas a reconciliação com a natureza e, para tal, com a natureza interna, o que não é possível sem a satisfação individual, no sentido da “cura” da repressão (ADORNO, 1970, p. 24). Assim, a arte que não tem por interesse agradar a clientela □ mas a partir da reunião de fragmentos do real, fazer a crítica à práxis brutal da sociedade capitalista □ não se posiciona somente como o lugar central de uma práxis melhor que aquela vivenciada até hoje, mas também fazer a crítica da práxis como domínio cego sobre a natureza. Ao optar por uma práxis liberada do “feitiço” do trabalho reificado, a arte lança luz à possibilidade de uma práxis com vistas à autoconservação que seja objetiva para as maiorias, que vença o feitiço, o véu de maia que impede as pessoas de entenderem e vencerem os reais saqueadores (ADORNO, 1970, p. 25). “Promessa de felicidade não significa que até agora a práxis impediu a felicidade. Esta estaria para além da práxis como domínio da natureza. O abismo entre a atual práxis e a felicidade mede a força da negatividade na obra de arte” (ADORNO, 1970, p. 25, tradução da autora). A negatividade, o olhar nos olhos do negativo a que Hegel se referia, significa não sucumbir a uma reconciliação ilusória, tentar uma reconciliação forçada. O teor de verdade de uma obra de arte depende de alguns elementos centrais. A obra enquanto totalidade ordenada segundo suas próprias leis, a partir não de um sujeito impositivo, narcisista, mas dos fragmentos do real, dos materiais que a compõem, constrói uma constelação que refrata o momento histórico em que está inserida; nesse processo de refração, a luz nos dá a conhecer o desconhecido pela fachada da cultura oficial, somos deslocados de nosso lugar, para esse desconhecido. A obra *Sinais de Chegadas* (OLIVEIRA, 2013) consegue todos esses aspectos: ela mostra uma história subterrânea, a dor e o sofrimento daqueles que foram violentados, arrancados de suas terras onde viveram milhares de anos. Somos tão estrangeiros de nós mesmos em nossas sociedades tecnizadas, que não sabemos o que significa ser parte de uma natureza e nos sentir totalmente integrados a ela.

A total integração com a natureza e com os membros da tribo é expressa de modo contundente na personagem Sugakapã, líder de uma das aldeias Panará. Ao perceber a chegada da estrada e a entrada dos garimpeiros, Sugakapã vara dias e noites pela floresta para encontrar uma solução, embora saiba que de todos os lados estão cercados. O narrador descreve o pensamento, fala e gestos de Sugakapã como se fosse o próprio, o que coloca o leitor no centro do drama dos indígenas:

[...] para o lado do nascente, havia máquinas enormes rasgando a floresta e construindo uma estrada, acompanhadas por pessoas mais numerosas que os bando de aves que povoam o céu. Para o lado do poente havia esses outros com seus pássaros metálicos sobrevoando as aldeias, lançando objetos pesados e desconhecidos, com seus instrumentos que rasgam a água como pensamento. (OLIVEIRA, 2013, p. 124).

Sugakapã na presença da tribo afirma: “estamos contaminados pela mais terrível de todas as doenças... somos estrangeiros dentro de nossas terras” (OLIVEIRA, 2013, p. 129).

Na sequência da obra, continua o contraste pungente entre o modo como os civilizados lidam com a natureza e o modo como os Panará o fazem. Há situações de terror como quando um dos membros da tribo, Pankreti, sai para observar os invasores e é assassinado por um tiro. Do mesmo modo como Pankreti foi morto, “começaram a encontrar diferentes espécies de animais abatidos na floresta, ora pendurados nos galhos das árvores, ora enganchados nos barrancos, com os mesmos orifícios e com os ossos destroçados por dentro. Era o retrato do que poderia acontecer com todos” (OLIVEIRA, 2013, p. 130). Decidiram então visitar o acampamento da Frente de Atração que lhes parecia o mais pacífico. Quando foram avistados chegando com mulheres e crianças, os membros da Frente sabiam que vinham em paz, pois, de todos os povos contatados até então, percebiam que nenhum indígena ataca quando acompanhado de mulheres e crianças. A recepção foi insólita para todos os presentes porque Porto Bello, o chefe da frente, começou a andar em círculos e falar palavras que ninguém entendia. Era uma espécie de ritual

patético que ele havia criado para aplicar a toda situação de contato. Logo ele beija a mão de uma mulher indígena que está com sua filha no colo. Esse momento é registrado pelas câmeras de um fotógrafo que às vezes aparecia na frente, vindo pelas aeronaves da FAB. A foto roda o mundo, o sertanista chefe, satisfeito por aparecer como o grande pacificador, o fotógrafo por seu registro raro. A história oficial só não conta o que ocorreu com as duas pouco tempo depois. A obra em análise mostra, tal como Benjamin o faria, a outra capa da história, aquela referente à voz dos oprimidos:

[...] para a índia e sua filha, o percurso mágico do primeiro encontro se transformou numa tragédia sem limites: alguns dias depois ela foi encontrada morta numa trilha próxima ao acampamento, com sua filha ainda amamentando no corpo desfalecido. Em seguida, logo em seguida, a mesma filha veio a falecer ardendo de febre, supostamente provocada por pneumonia. (OLIVEIRA, 2013, p. 133).

Depois de feito esse contato, com o apoio de Porto Bello, jornalistas, curiosos e turistas de todo o país migraram para o acampamento. Ficaram por duas semanas. Não houve nenhuma precaução do governo brasileiro das consequências desse tipo de atitude. Adicione os elementos: um governo autoritário, o poder do capital, uma mídia sensacionalista e a vaidade de um sertanista e se visualiza uma das maiores catástrofes da história do país com os povos originários. A maioria da tribo foi morrendo num curto período de tempo pelas doenças trazidas pelos brancos, especialmente gripe e pneumonia. Próximo à aldeia situa-se a Serra do Cachimbo onde ficavam instalações da FAB com médicos, enfermeiros, medicamentos e equipamentos hospitalares (OLIVEIRA, 2013, p.151). Só não havia a vontade de levar os índios doentes até lá para tentar salvá-los, o que conduz a interpretar que o ouro, os diamantes do rio Peixoto de Azevedo e a estrada inexorável eram mais importantes que qualquer vida humana, ainda mais a dos “selvagens”.

No intuito desesperado de impedir a catástrofe, padre Isaías embarca para Brasília no primeiro avião da FAB que veio trazer

suprimentos. Do alto da aeronave, ele percebe “centenas de serrarias, como espécie de braços auxiliares das grandes agropecuárias...” (OLIVEIRA, 2013, p. 149). Em Brasília, é aquela eterna espera em gabinetes, andar de um a outro, até que é convidado a uma festa na casa de uma funcionária dos militares e que os recebe em sua mansão riquíssima. O padre Isaías e a moça Açucena que o acompanha (defensora dos povos indígenas, residente em Cuiabá) parecem seres de outro planeta naquela festa, seus perfis simples e singelos contrastavam com as joias, roupas, carros, uísques etc. dos outros. Das reuniões de gabinete até esse dia, Isaías ainda não tinha sido ouvido sobre o que o trouxe até Brasília. Depois de muito palavreado fútil das pessoas na festa, ele consegue expressar o motivo. A resposta é desoladora: entre um drinque e outro, um general afirma: “O padre, nosso convidado, sabe onde encontrar minha alma e o ouro que está embaixo da bunda dos índios” (OLIVEIRA, 2013, p. 158).

A fuga da morte e da destruição e o desejo de viver em harmonia com a natureza faz que parte da Frente de Atração, por decisão própria (Porto Bello está ausente devido às inúmeras viagens que faz para a cidade), reúna-se com os indígenas e decidam afastar-se da estrada e migrar para um local bem mais distante em meio à floresta densa. Eles tomam essa decisão mesmo sabendo que, talvez, não conseguissem mais contato com suas famílias, com o mundo “civilizado.” As descrições que a obra *Sinais de Chegadas* (OLIVEIRA, 2013) traz do novo lugar possuem um caráter poético que possibilita pensar num horizonte de reconciliação possível com a natureza, debatido acima, embora isso seja apenas momentâneo porque logo são encontrados, e o *fatum* do capital impõe-se em detrimento de tudo. Em todo caso, pode-se dizer que esse momento expressa uma certa harmonia e a possibilidade de inspiração para uma práxis em vistas de uma efetiva reconciliação com a natureza, devido ao modo como a estadia neste novo lugar é apresentada. O lugar encontrado aparece como um espaço de ar livre, nele a tribo reorganiza sua vida, constrói suas roças, passa a coletar e caçar. Os membros da Frente fazem uma espécie de reelaboração de seus passados, como se reencontrassem a si mesmos naquele lugar. Essa parte da floresta era extremamente rica em plantas das mais

variadas, os rios não eram poluídos e tinham toda sorte de peixes. Na mata, uma grande variedade de animais. Somando-se a isso, ao entardecer, milhares de pássaros de diferentes espécies vinham para as árvores para o descanso noturno. Sugakapã aprendeu com seu pai a observar todos os detalhes do ambiente, o modo como as formigas se movimentam, a cor das águas do rio atestando se alguma modificação está ocorrendo em outros lugares etc. Quando a tribo sai para estudar o ambiente, caminha por dia em torno de 6 a 7 quilômetros observando palmo a palmo de tudo que a natureza tem. O barulho de um animal pode indicar a presença de outro etc. Nesse período em que estavam em paz em Waihu-Ondi (nome que os Panará deram ao lugar), convidam o narrador para caçar, sabem que esse tem um instrumento, a arma de fogo, que mata mais rápido. No caminho, o narrador vai anotando no seu caderno os acontecimentos decorridos, os lugares sagrados para os índios, os detalhes do ambiente que os índios ajudam a construir, com sua percepção mais acurada. “Eles liam detalhes que haviam em cada lugar da floresta e de suas memórias ancestrais” (OLIVEIRA, 2013, p.293). No momento de atirar na anta, ele não fica bem, embora disfarce em silêncio seu estado mental e abata o animal (OLIVEIRA, 2013, p.279). Na caçada seguinte, os índios o convidam novamente mas dizem para deixar a arma de fogo; eles perceberam seu mal-estar. Querem que ele leve o caderno de anotações. Na volta à aldeia, junto às mulheres e às crianças, eles fazem uma grande festa na qual — além da comida e bebida — narram o que foi experienciado durante a caçada. Convidam o narrador a ler seu bloco de anotações. A tribo ouve prazerosamente tudo isso. Aqui há um outro conceito de comunicação e outra relação com a natureza, uma proximidade integrativa que leva um indígena a dizer, em outro momento da obra, que, se o homem branco que derruba tudo com suas máquinas deitasse no chão e conseguisse ouvir a natureza, ele jamais a destruiria. Certamente, Adorno, o esteta europeu, não conheceu esse modo de vida. Suas análises dos tempos pretéritos, do que seria a pré-história europeia, estão eivadas por conhecimentos de sua experiência histórica. Os nazistas usavam dos mitos de origem (solo e sangue) para justificar sua nefasta ideologia, o que mantém Adorno precavido sobre qualquer idílio de retorno. Some-se

a isso a pré-história tal como exposta por Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*, que tem como momento central o medo do difuso, da natureza desconhecida. Para eles, os mitos nascem do medo e logo se transformam em doutrinas fixas, depois nas grandes religiões patriarcais. É claro que nesse pequeno texto não se pretende esgotar a visão do mito da *Dialética do Esclarecimento*. O intuito não é comentar a pré-história como animismo exposta nesta obra, mas mostrar pela leitura da obra *Sinais de Chegadas* (OLIVEIRA, 2013) que esse outro modo de se relacionar com a natureza e, conseqüentemente, a mudança na expressão da linguagem, ou seja, modo e mudança estão muito próximos da proposta adorniana da reconciliação —, como um ponto de fuga para o qual esforços devem conduzir todos, bem como o quanto a obra de arte deixa as coisas falarem (proposta tratada, principalmente na obra *Teoria Estética*). Assim, os “civilizados” poderiam, ao abandonar-se às narrativas indígenas e à obra que ora comentada, escapar da prisão de sua própria subjetividade, moldada a partir de um sujeito hipostasiado da natureza e incapaz de transmutar-se para o outro. Portanto, essa tarefa é totalmente coerente com a proposta da filosofia adorniana.

A obra de arte é também, na visão adorniana, o lugar privilegiado para a expressão do sofrimento, a ciência pode descrevê-lo, a política pública pode visar saná-lo, mas só a obra de arte ao transportar o leitor para os fragmentos do real, ordenados a seu modo, fá-lo viver conjuntamente com os personagens tal experiência.

Isso é patente na obra *Sinais de Chegadas*, pois, por exemplo, depois deste momento quase idílico que foi exposto vem novamente a catástrofe. Os aviões da FAB localizam o novo local das aldeias (OLIVEIRA, 2013, p. 201). Logo Porto Bello acompanhado de 8 militares e o fotógrafo já referido aportam ao lugar. Agora, com a seguinte proposta para Sugakapã: em nome do presidente da República, ele o convida a participar de uma grande reunião de chefes indígenas que ocorrerá no Parque Nacional do Xingu, para que os líderes discutam sua situação. O narrador e os outros membros da Frente de Atração sabem que ele está, na verdade, querendo levar Sugakapã para conhecer o Xingu, a nova residência de sua tribo. A transferência já estava decidida, sem nenhuma consulta

aos índios. Sugakapã havia ouvido de seus antepassados a ideia de um grande encontro entre as diferentes tribos para selarem uma paz duradoura. Entretanto, sua percepção apurada percebe que a viagem é uma emboscada. Nesse momento da obra, ele já sente que perderam para os invasores. Ele diz a seguinte frase ao narrador: “Tudo dentro de mim está morto” (OLIVEIRA, 2013, p. 222). A vida para ele não é algo que possa ser separável dos locais onde sua tribo vive desde tempos imemoriais, ou seja, não há nele a separação entre um eu e o mundo que ele habita. Quando ocorre a viagem e no momento em que a aeronave já sobrevoa o Xingu, num misto de ingenuidade e esperança, Sugakapã profere, sorrindo, as palavras Sonsenã e Potukã que evocam em sua língua a ideia da grande reunião de líderes que seus antepassados mencionavam. O sonho de Sugakapã era “unir todos os povos num grande acordo de paz” (OLIVEIRA, 2013, p. 260). Sem entender o que Sugakapã dizia, mas vendo a oportunidade do sucesso, Porto Bello pede ao fotógrafo que registre estes momentos ao lado de Sugakapã (OLIVEIRA, 2013, p. 221). Nos dias seguintes, os jornais brasileiros estampam a felicidade do chefe dos Panará ao conhecer o Xingu, do sucesso da pacificação, não se referem ao instante em que Sugakapã percebe a farsa e permanece quase todo o tempo da estada lá e a volta em silêncio. Sua dor e silêncio não contam!

Na segunda ida à caçada, anteriormente mencionada, o grupo de indígenas chefiado por Sugakapã tem outra missão além da caça e das anotações do-narrador, eles aproximam-se sorrateiramente da Serra do Cachimbo e, estando no coração da serra, veem uma multiplicidade de homens e máquinas trabalhando. São cavados buracos enormes os quais, como se descobriu posteriormente, eram os experimentos nucleares do regime militar. Sob o ponto de vista da forma estética, essa passagem revelou-se, como tantas outras, extremamente significativa porque é construída de tal modo que o leitor se sente chegando como um dos membros do grupo e, com todos se espanta com o que vê. O narrador transita muito bem entre os dois mundos (“civilizado” / “selvagem”), um elemento da obra que permite que também se faça a travessia. Assim, falando ao modo de Adorno, são os elementos formais, como sedimentos da materialidade do existente, que propiciam o deslocamento na

experiência estética. Se a obra fosse contada pelo olhar de Porto Bello, a composição seria outra e, talvez, o leitor fosse levado a crer que ele teria salvo os índios gigantes.

Na volta da experiência na Serra do Cachimbo, a tribo estava dividida, parte havia ficado em Waihu-Ondi e parte fugia para a mata, para se manter distante o máximo possível. O narrador segue esse segundo grupo no intuito de fazê-lo retornar e manter-se unido. Ele o faz porque sabe que estão cercados de todos os lados. Por meio de gestos e das seguintes palavras, ele convence esse grupo a retornar:

[...] de um lado construções de muitas casas apenas quilômetros daqui — omiti que era local para a construção de bomba nuclear pelo simples fato de não saber traduzir isso na língua dos Parenty e há, do outro lado, a estrada que vem arrebatando com tudo. Muito em breve, milhares de gente: brancos, ruivos, negros, cafuzos e todas as cores inimagináveis tomarão conta deste lugar. (OLIVEIRA, 2013, p. 327).

Quando dois aviões da FAB chegam para levar os indígenas, eles são engabelados, pois lhes é dito que farão uma viagem igual àquela que Sugakapã, agora já morto, havia feito. Os índios pensaram que eles voltariam. Na obra *Panará: a volta dos Índios Gigantes* (ARNT, 1998), há várias entrevistas sobre a ida forçada ao Xingu, somente o sertanista chefe sustenta que os índios foram de livre vontade. Todos os outros, inclusive o autor Odenir, afirmam que eles não sabiam que estavam deixando o lugar para sempre, tanto que não levaram nada de seus pertences e as roças de amendoim estavam prontas para serem colhidas (ARNT, 1998, p. 115-116).

Depois disto, Waihu-Ondi, o lugar encantado, onde natureza e pessoas executavam uma dança harmoniosa, transformou-se num lamaçal tóxico, grandes crateras, rios poluídos, vegetação destruída, tudo por causa — na fala do personagem Aquilino — de duas pedrinhas, a branquinha e a amarela, que significam ouro e diamante (OLIVEIRA, 2013, p. 98).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura da obra *Sinais de Chegadas* (OLIVEIRA, 2013) propicia que se tenha a experiência de conviver com uma cultura totalmente diferente. Isso permite, inclusive, o contraste entre o modo como nos relacionamos com a natureza e com os outros e o modo como os Panará o fazem. Essa possibilidade de a obra de arte propiciar uma experiência nova e reveladora que espanta e transforma é coerente com um dos elementos centrais da estética de Theodor Adorno que é a obra ser constituída de tal forma que permita este “abandono”, ou seja, que se deixe de ser, ao menos por uns momentos, o que é — o que inclui hábitos, princípios, visões de mundo — para viver a experiência do outro. E isso, na obra *Sinais de chegadas*, é possibilitado porque se acompanha um narrador que transita muito bem entre os dois mundos: dos indígenas e dos invasores. Outro aspecto imprescindível a ser ressaltado é que este deslocamento para a vivência com os Panará propicia que se tenha a real dimensão de seu sofrimento, algo que, se se ficasse de fora, apenas com a leitura dos jornais e dos textos científicos e relatos sobre o tema, não se teria essa dimensão. Isso porque, apesar da grande importância destes discursos, só a obra de arte, segundo Adorno, pode dar a dimensão do sofrimento por ela permitir que se compartilhe a experiência do outro. No caso do romance *Sinais de Chegadas*, ele é construído de tal forma que o leitor se sente como se fosse participante daquele contexto. Por fim, é relevante tocar no ponto relativo à reconciliação com a natureza e com os outros. No artigo, procura-se mostrar o quanto os Panará estavam mais reconciliados uns com os outros e com o meio ambiente. Por outro lado, os “civilizados” são apresentados como o inverso. A destruição da natureza ocorre de forma voraz, apressada, como se não pudessem de forma alguma vivenciá-la de outro modo que não fosse para produzir, extrair, em busca de acumular capital. Com relação à natureza interna, mostram-se incapazes de dialogar, de trocar experiências, como se a experiência com o outro fosse um tabu. Entretanto, como Adorno expõe em *Teoria Estética*, a obra de arte expressa as fraturas do real e, portanto, a irreconciliação mas,

à medida que apresenta outro modo de vida e outra relação com a natureza, ela aponta para uma comunicação possível com o outro e a possibilidade de outro modelo de relação com a natureza, o que coloca a reconciliação como um ponto de fuga no horizonte, algo pelo qual se pode lutar se quiser uma práxis diferenciada daquela até agora existente. Apesar de a obra *Sinais de Chegadas* ser triste, pois retrata um contexto histórico de extremo sofrimento, ao apresentar a beleza da natureza quando ainda não estava destruída e outro modo de relação com ela, aponta para a possibilidade feliz de que se pode construir um mundo melhor.

Conclui-se com uma fala do personagem Aquilino, cujo teor poético expressa essa relação diferenciada com a natureza:

Certa vez, havia um errante que só queria que a vida o levasse. A vida ia à frente e ele seguia atrás. Quando o sol estava quente, a vida lhe fazia sombra; quando fazia frio, a vida lhe aquecia; quando chovia a vida lhe fazia abrigo; quando sentia vontade, a vida deitava com ele. Até que, um dia, a vida parou à beira de um rio e lhe disse: ‘estou cansada e vou tomar banho’. O viajante sentou-se e ficou olhando-a tomar banho. A vida mergulhou uma, duas, três vezes. O andante, sem tirar os olhos dela disse-lhe: ‘Estou com sede’. A vida então lhe perguntou: ‘sente sede onde?’ ‘E este lhe respondeu: ‘No mesmo lugar onde sinto tanto medo’’. (OLIVEIRA, 2013, p. 98).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Digitale Bibliothek Band 7, (GS 7), Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970.

ADORNO, Theodor W. *Noten zur Literatur IV*. Band 11 (GS. 11). *In: Einleitung zu Benjamins “Schriften”*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Gesammelte Schriften. Digitale Bibliothek Band 3, vgl. GS 3, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1981.

ADORNO, Theodor W. Die Idee der Naturgeschichte. In: ADORNO, Theodor. *Philosophische Frühschriften*. Band. I. Franffurt: Suhrkamp Verlag, 1996.

ADORNO, Theodor. George e Hofmannsthal — correspondência:1891-1906. In: *Prismas*. Crítica Cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor W. [1958]. Reconciliación extorsionada. Sobre Contra el realismo mal entendido de Lukács. In: ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura*. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003. p. 242-269.

ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Tradução de Marco Antônio Casa Nova. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

ARNT, Ricardo; PINTO, Lúcio Flávio; PINTO, Raimundo; MARTINELLI, Pedro. *Panará: a Volta dos Índios Gigantes*. São Paulo: Instituto Ambiental, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Vol. 1. Tradução Irene Aron e Cleonice PB. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

BERTRAM, Georg W. A Teoria Estética de Adorno e a Questão da Eficácia Social da Arte. Tradução de Raquel Patriota e Ricardo Lira. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, [s. l.], v. 3, n. 2, Dossiê Theodor W. Adorno, p. 85-111, 2019.

OLIVEIRA, Odenir Pinto de. *Sinais de Chegadas*. 1. ed. Cuiabá: Editora Carlini Caniato, 2013.

ORTLEPP, Justin. *Theodor Adornos “Ästhetische Theorie”*. “Negative” Ästhetik zwischen Aporie und Versöhnung. Berlin: GRIN Verlag, 2019.

SCHMIDT, Alfred. [1962]. El concepto de naturaleza em Marx. Tradução Julia Ferrari de Pietro e Eduardo Pietro. México, Espanha e Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 1977. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5668749/mod_resource/content/1/SCHMIDT_El%20concepto%20de%20naturaleza%20en%20Marx-1962.pdf. Acesso em: 10 fev. 2022.

VALENTE, Rubens. *Os Fuzis e as Flechas*. A história de Sangue e Resistência Indígenas na Ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Disponível em: https://www2.unifap.br/poscult/files/2018/08/VALENTE_Os_Fuzis_e_as_Flechas_-_Historia_de_sangue_e_resis.pdf. Acesso em: 10 fev. 2022.

WELLMER, Albrecht. Sobre la dialéctica de modernidade y postmodernidade: la crítica dela razón después de Adorno. Traducción de José Luiz Arántegui. Madrid: Gráficas Rógar, 1993.