

e-ISSN: 2179-8478

CADERNOS BENJAMINIANOS

JUL.-DEZ. 2019

v. 15, n. 2: *POESIA E CATÁSTROFE*

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretora: Sueli Maria Coelho

EDITOR

Gustavo Silveira Ribeiro (Faculdade de Letras/UFMG)

ORGANIZAÇÃO

Luiz Guilherme Ribeiro Barbosa (CPII)

Rafael Zacca Fernandes (UFRJ)

DIAGRAMAÇÃO

Alda Lopes

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Dominguez Leiva (Université du Québec à Montreal, Canadá), Elcio Loureiro Cornelsen (UFMG, Brasil), Georg Otte (UFMG, Brasil), Gustavo Silveira Ribeiro (UFMG, Brasil), Helmut Galle (USP, Brasil), Idelber Avelar (Tulane University, EUA), Jaime Guinzburg (USP, Brasil), Jeanne-Marie Gagnebin (PUC-SP, Brasil), Márcio Seligmann-Silva (Unicamp, Brasil), Maria Filomena Molder (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Michael Korfmann (UFRGS, Brasil), Rosana Kohl Bines (PUC-RJ, Brasil), Rosani Ketzer Umbach (UFSM, Brasil), Sabrina Sedlmayer (UFMG, Brasil), Susana Kampff-Lages (UFF, Brasil), Teodoro Rennó Assunção (UFMG, Brasil), Tercio Redondo (USP, Brasil), Vinicius Mariano de Carvalho (King's College - Reino Unido), Wolfgang Bock (Bauhaus-Universität, Alemanha).

CADERNOS BENJAMINIANOS

v. 15, n. 2: *POESIA E CATÁSTROFE*

JUL.-DEZ. 2019

© 2019

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Faculdade de Letras da UFMG

C122

CADERNOS BENJAMINIANOS, v. X, 2009 - Belo Horizonte:
Faculdade de Letras da UFMG.

Numeração: A partir de 2017 passou a adotar volume e número
(v. 13, n1 -). Numeração antiga: n. 1 (2009) – n. 11 (2016), v.
12 (2016).

Periodicidade Semestral.

ISSN: 2179-8478

1. Literatura – História e crítica. 2. Filosofia. 3. Política.
I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

SUMÁRIO

Apresentação

Luiz Guilherme Ribeiro Barbosa

Rafael Zacca Fernandes 9

DOSSIÊ: POESIA E CATÁSTROFE

Bixa Travesty e outras espécies do fim do mundo

Tranny Fag and Other End of the World Species

Otávio Campos Vasconcelos Farjado 15

Memórias da violência no drama pós-catástrofe

Memories of Violence in Post-Catastrophe Drama

Rainério dos Santos Lima 27

supernovas terminator

Marília Kosby 49

147

Heyk Pimenta 51

As forças saturninas nas fotomontagens do poeta Jorge de Lima

The Saturnine Forces in the Photomontages of Jorge de Lima

Bárbara Bergamaschi Novaes 55

Fiama Hasse Pais Brandão e Walter Benjamin: poesia, ruína e aura

Fiama Hasse Pais Brandão and Walter Benjamin: Poetry, Ruin and Aura

Fernanda Drummond

João Vilhena 75

Catástrofes, utopias e outras histórias

Catastrophes, Utopias and Other Stories

Filipe Manzon 91

Injúria hermética: A ruína paralisante da forma <i>Hermetic Injury: The Paralyzing Ruin of Form</i>	
Paulo Eduardo Bittencourt Fausto	
Gustavo Silveira Ribeiro	113
Resumir o traçado dos mapas	
Prisca Agustoni	129
Terras Remotas	
Simone Cortezão	133
Interrupção e montagem nas teses “Sobre o conceito de história” <i>Interruption and Assemblage in the Theses “On the Concept of History”</i>	
Tomaz Amorim Izabel	135

VARIA

A liberdade como desejo, a arte como resistência: autoritarismo e revolta em <i>Manhã cinzenta</i>, de Olney São Paulo e <i>Contestação</i>, de João Silvério Trevisan	
Freedom as Desire, Art as Resistance: Authoritarianism and Revolt in Olney São Paulo’s <i>Grey Morning</i> and João Silvério Trevisan’s <i>Contestation</i>	
Antônia Cristina de Alencar Pires	
Gustavo Tanus	
Filipe Schettini	161
Benjamin e uma nova formação a partir de uma nova forma de ensino da História da Literatura	
<i>Benjamin and a New Formation Through a New Form of Teaching Literary History</i>	
Rafael Guimarães Tavares Silva	183
Existir nas semelhanças	
<i>To Exist in the Similarities</i>	
Rafael Tomelin	199

O estímulo à leitura e a ressignificação do ato de narrar histórias na Casa Anísio Teixeira

The Stimulus to Reading and Reaffirming the Act of Telling Stories in the Casa Anísio Teixeira

Denise Marques Carneiro Neves 213

O mito em William Faulkner: entre a defesa e a denúncia da tradição

The Myth in William Faulkner's Works: Between the Defense and the Denouncement of the Tradition

Rogério Lobo Sáber 233

Rastros de vanguarda em uma rua de mão única: caminhos possíveis em Walter Benjamin

Tracks of Avant-Guard in a One-Way Street: Possible Paths in Walter Benjamin

Nathália Ananda Silva de Lima 249



Apresentação

É conhecida a proposição de Walter Benjamin de que aquilo a que chamamos progresso histórico é pura ideologia manifestada sobre uma pilha de catástrofes acumuladas umas sobre as outras. (BENJAMIN, 1987, p. 226) Em sua concepção, a história humana não é a história da civilização que se afasta da barbárie, mas a história da barbárie da própria civilização.

Por outro lado, no mesmo conjunto de textos, que chamamos “Sobre o conceito de história”, Benjamin não sugere ao historiador que narre essa cadeia de catástrofes. Propõe uma metodologia que ele intitulava “monadológica”, à maneira de Leibniz (1979). A monadologia, que figurara também na sua tese de habilitação sobre a *Origem do Drama Barroco Alemão* (BENJAMIN, 1984, p. 69-70), convocava o historiador materialista a se dedicar não à totalidade do processo histórico, mas a se debruçar detidamente sobre os pequenos fragmentos temporais – para somente a partir daí construir um outro tempo histórico em escala mais ampla. (BENJAMIN, 1987, p. 231)

Do material ao ideal, do documental à teoria, dos fenômenos às ideias – também este dossiê, sobre Poesia e Catástrofe, segue a proposição de Benjamin no que se refere ao ordenamento dos textos e à sua relação com a exposição da situação da arte com o tempo da barbárie.

O nome desta publicação, *Cadernos Benjaminianos*, exigiria, talvez, uma outra organização, partindo dos textos que se articulam mais diretamente os conceitos do filósofo, que comentam as suas teses, para depois chegar aos textos que configuram estudos de caso ou propõem diálogos com os temas de Benjamin. Assim se teria, alguns poderiam dizer, um resultado mais filológico, adequado ao nome da revista.

Como o leitor perceberá, os textos que falam de maneira mais direta sobre a filosofia de Benjamin, que de alguma maneira constituem

algum comentário à sua obra, não abrem o Dossiê, mas se localizam como pontos de chegada. Com isso, acreditamos que estar em certa sintonia com o método benjaminiano.

Essa sintonia se refere também ao sentido da filologia em Benjamin. Em carta endereçada a Theodor W. Adorno, a 9 de dezembro de 1938, em meio a uma correspondência em que se defendia de duras críticas do amigo ao seu ensaio sobre Charles Baudelaire, Benjamin concebe como parte do trabalho filológico – tão importante como momento da crítica (embora não como o seu fim) – a dedicação do crítico à exposição de teores causais a partir dos quais alguma verdade histórica poderia se manifestar. (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 414-415) É isto, em alguma medida, que orienta um caminho textual, no Dossiê, que conduz o leitor do primeiro ao último texto.

*

A organização do número de uma revista científica, nas Humanidades em geral ou ao menos na área da Letras, já não representa a iniciativa de um ou dois pesquisadores colegas de departamento, pois compreende uma equipe interinstitucional formada por editores, pareceristas e organizadores que, desde a chamada até a publicação, mobilizam os autores a submeterem seus textos científicos para avaliação e consequente publicação. A circulação dos textos publicados, no entanto, tende a se desligar do processo de organização em função da demanda de pesquisa dos leitores, que acessam os artigos de acordo com seu interesse de pesquisa. Com isso, o processo de organização do número da revista – contexto mobilizador da publicação dos artigos reunidos e combinados – acaba por ser encoberto, de modo que justamente o trabalho coletivo, assinado ou anônimo, de uma pequena rede de dezenas de pesquisadores não foi lido pelos leitores.

Esse processo de apagamento da organização é provavelmente aumentado pela importante disponibilização online e gratuita da grande maioria das revistas acadêmicas produzidas pela rede de instituições de pesquisa públicas (e, em alguns casos, privadas) no país (WEB OF

SCIENCE GROUP, 2019, p. 28).¹ O acesso integral aos artigos, assim facilitado, ao mesmo tempo possibilita a transparência da organização, que pode ser observada pela composição do sumário, dos resumos e das bibliografias de referência, mas também lendo ou buscando palavras-chave ou menções no corpo dos artigos. Trata-se de um processo contraditório que, por isso mesmo, permite o maior conhecimento do trabalho coletivo envolvido na organização do número da revista.

Isso quereria dizer, tomando precaução para não forçar a nota, que a leitura fragmentada do trabalho coletivo de edição que envolve a publicação escrita de conhecimento científico convida à leitura benjaminiana, se tomarmos emprestado o paradigma “monadológico” mencionado. O encontro entre as autorias dos textos desse dossiê, um encontro teórico heterogêneo, guarda semelhanças com outros encontros, com o modo como também acontecem via ou redes sociais ou mesmo bares e outros espaços de convivência – no que é opaco –, e implica, com maior evidência, afinidades de pesquisa e trajetória com os organizadores e editores da revista, compondo um desenho frágil e até então invisível, mas, como numa câmera, revelador quando aparece.

Por isso, as reflexões em torno das obras, por exemplo, de Linn da Quebrada, Paulo Henriques Britto, Plínio Marcos, Fiana Hasse Paes Brandão, Jorge de Lima e Carlos Drummond de Andrade, além do próprio Walter Benjamin, formam uma breve rede irregular – portanto, uma constelação – com a qual dialogam poemas inéditos de Marília Floôr Kosby, Heyk Pimenta, Prisca Agustoni e Simone Cortezão, além dos seis artigos que compõem a seção *Varia*.

¹ “Uma característica distintiva do SciELO é sua ênfase no acesso aberto e que todos os periódicos de sua coleção sejam indexados no Diretório de periódicos de acesso aberto (DOAJ). Os textos completos dos artigos do SciELO Brasil estão sendo baixados (download realizado) numa quantidade mensal que varia de 20 a 34 milhões, sendo a atividade acadêmica maior em junho e setembro e menor de dezembro a março.” (p. 28)

Referências

ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. *Correspondência (1928-1940)*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: EdUnesp, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994. v. I.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *A Monadologia; Discurso de Metafísica e outros textos*. Trad. Carlos Lopes de Mattos. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

WEB OF SCIENCE GROUP. *A Pesquisa no Brasil: Promovendo a excelência*. Análise preparada para a CAPES pelo Grupo Web of Science. São Paulo, 2019. Relatório.

Luiz Guilherme Ribeiro Barbosa (CPII)

Rafael Zacca Fernandes (UFRJ)

DOSSIÊ
POESIA E CATÁSTROFE



Bixa Travesty e outras espécies do fim do mundo

Tranny Fag and Other End of the World Species

Otávio Campos Vasconcelos Farjado

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
otavioc.fajardo@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo colocar em destaque algumas mitologias do fim do mundo e suas problematizações na cultura contemporânea, partindo das discussões apresentadas por Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski no livro *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins* (2017). Tomando como objeto poético a obra recente da cantora Linn da Quebrada, o ensaio discute a realidade da população transexual brasileira com o propósito de perceber como tal sentimento de catástrofe imanente aparece mais marcado em populações que já enfrentam o fim do mundo há alguns anos. Por fim, a análise também se debruça sobre trabalhos críticos como os de Donna Haraway (2009) e Jacques Derrida (2011), de modo a propor uma realidade por vir possível somente com a quebra da barreira de gêneros e com os recursos acessados a partir das ferramentas do poético.

Palavras-chave: Linn da Quebrada; fim do mundo; ciborgue.

Abstract: This paper aims to highlight some end of the world mythologies and their problematizations in contemporary culture, starting from the discussions presented by Eduardo Viveiros de Castro and Déborah Danowski in the book *Is there a world to come? Essay on fears and ends* (2017). Taking as poetic object the recent work of singer Linn da Quebrada, the essay discusses the reality of the Brazilian transsexual population in order to understand how such a feeling of immanent catastrophe appears more marked in populations that have already faced the end of the world for some years. Finally, the analysis also focuses on critical works such as those by Donna Haraway (2009) and Jacques Derrida (2011), in order to propose a reality to come only with the breakdown of the gender barrier and with the resources accessed by the poetic tools.

Keywords: Linn da Quebrada; end of the world; cyborg.

*Ques bicha estranha, ensandecida
Arrombada, pervertida
Elas tomba, fecha, causa
Elas é muita lacração*

LINN DA QUEBRADA

1. It's the end of the world

As três fotografias no topo do Instagram não preveem ou revelam o que vem depois. Nas duas últimas estou sorrindo, abraçado a algumas pessoas no mesmo bar em que duas semanas antes nos sentávamos no dia anterior ao segundo turno das eleições para presidente do Brasil. Aquele dia seguinte nunca será esquecido. Pelas fotografias estamos todos bem, porque na maioria das vezes elas não mostram o que está por trás. Elas não mostram, por exemplo, a manhã seguinte e o susto de me encontrar em casa. Elas não mostram a ressaca e o sentimento do fim do mundo. Este fim do mundo um pouco metafórico, um pouco não. O que sobressai é o desacordo, primeiro do meu corpo às situações que o exponho, depois o estar no mundo e o mundo que me expõe. Estamos sorrindo nas fotografias, mas a verdade é que temos muito medo. Acordo muito assustado, penso no fim do mundo e em como cheguei até aqui. Me lembro do bar, principalmente pelas fotografias, me lembro do sal, da tequila, do limão, algumas vezes, e depois o fim do mundo. Meu vizinho acorda cedo todos os domingos, e escuta Skeeter Davis como se morasse no campo. Hoje acordei com Davis chorando um término, em alto e bom som, perguntando por que as coisas continuam como são, já que o fim é iminente. *Don't they know it's the end of the world?* Eu acho que eles sabem sim.

Apesar de acordar cedo, mais do que o necessário, o dia não acontece. O corpo, como um organismo vivo, cobra seus preços. Passo boa parte do tempo na cama, assistindo no YouTube vídeos recomendados pelos algoritmos do aplicativo. A maioria deles envolvem rapazes jovens extremamente empolgados discutindo uma suposta teoria dos filmes da Pixar. Não é a primeira vez que me deparo com essa teoria, mas um detalhe importante me chamou a atenção: o fim do mundo. Ao que parece, os filmes da produtora de animação (agora filiada à Disney) compartilham o mesmo universo, e podem ser montados em uma cronologia diferente

das datas de lançamento. Os primeiros filmes dessa linha de tempo mostram desde a época dos dinossauros até a extinção da vida humana sobre a terra, em *Wall-E*. O mais interessante dessa última animação é que o personagem principal, um robô, é aficionado pela cultura humana, essa que sumiu da Terra, principalmente pelo alto nível de consumo. Em um cenário pós-apocalíptico, o robô interage com seu único amigo: uma barata, reforçando a crença de que os insetos, principalmente as baratas, seriam os únicos a resistirem a uma ameaça nuclear. O fim do mundo aqui, portanto, seria o fim do mundo dos humanos, uma extinção da raça, sobrando apenas a máquina e o inseto.

As mitologias do fim dos tempos acompanham praticamente todas as culturas das quais temos notícias. O calendário Maia, por exemplo, trouxe mais uma vez à tona essa preocupação quando decretou que tudo acabaria em 2012. Obviamente, não foi o que aconteceu, mas é interessante que uma das poucas coisas que trazemos da cultura Maia, ou que conhecemos, tem a ver com a ideia do fim do mundo. As culturas ameríndias, em geral, foram as primeiras da nossa era a experimentar o que seria o fim do mundo. Segundo Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, no livro *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins* (2017), em analogia à destruição da Terra ao se chocar com o planeta Melancholia, no filme de Lars Von Trier, a população ameríndia viu seu mundo ser completamente destruído, saqueado, trucidado, ao se chocar com planeta Mercadoria. O genocídio dos povos ameríndios, o fim do mundo deles, para os autores, foi o começo do mundo moderno na Europa, pois “sem o saque das Américas não haveria capitalismo, nem, mais tarde, revolução industrial, talvez nem mesmo, portanto, o Antropoceno” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 145). O anúncio do fim está em toda parte, romantizado ou cortando na pele, como muitos sentem hoje no país pós-eleições. Talvez seja o momento mais do que oportuno de nos voltarmos ao pensamento ameríndio e aprender a lidar com essa situação a partir de quem vive nela há pelo menos 500 anos.

Viveiros de Castro e Danowski acreditam ainda que o fim do mundo pode ser também um acontecimento fractal, no sentido de fracionamento, que acontece várias vezes e se reproduz indefinidamente em diferentes escalas. Penso então que não precisamos ir para tão longe, se percebemos que certas formas de existência atuais têm enfrentado cada vez mais rápido a iminência da catástrofe. Os povos nativos da América

perderam 95% de sua população “pela ação combinada de vírus (...), de ferro, de pólvora e de papel (os tratados, as bulas papais, as *encomendas*, e, naturalmente, a Bíblia)” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 142). Nessa perspectiva, é o papel um dos grandes agentes dizimadores das travestis e transexuais no Brasil contemporâneo¹.

A existência cidadã e, sobretudo, política dessa parcela da população LGBT+ vem sendo colocada em risco principalmente pela ascensão de uma bancada religiosa no congresso brasileiro (vulgarmente conhecida como bancada da Bíblia). Apesar de o país ser líder mundial de assassinatos de pessoas trans, com números que só tendem a aumentar², algumas tímidas conquistas pareciam estar caminhando, como a aprovação do registro civil a esse grupo no início do ano, e a possibilidade do uso do nome social no Enem. Hoje, entretanto, a aprovação de uma lei que tipifique o LGBTcídio vem ficando cada vez mais distante, visto a intromissão (por votação popular) de uma estrutura moralizante na política brasileira, sob a figura do assumidamente homofóbico Jair Bolsonaro, cuja campanha eleitoral se baseou fortemente na depreciação de uma suposta “ideologia de gênero”, que liberaria, basicamente, a existência de homossexuais e travestis na sociedade. Um cenário apocalíptico vem se desenhando para essas populações, principalmente após o primeiro turno das eleições (quando a derrota no turno seguinte já era esperada) e os inúmeros casos de ataques pessoais motivados por questões políticas. A chegada ao poder de alguém que conserva ideias tão prejudiciais a essa parcela da população só pode significar a legitimação de uma suposta atitude moralizante (uma espécie de eugenia) que busca eliminar os que cada vez menos se assemelham à raça humana que se busca.

2. Bixa Travesty Ciborgue

É nesse cenário de fim do mundo que desponta uma poética como a de Linn da Quebrada, travesti da periferia de São Paulo cujo primeiro álbum, *Pajubá*, lançado em 2017, vem fazendo grande sucesso nas

1 Não somente o Brasil, mas também outros países que enfrentam semelhante onda conservadora. É o caso dos Estados Unidos, por exemplo, onde a administração de Donald Trump pretende eliminar o reconhecimento de pessoas transexuais, criando uma definição de gênero baseada na determinação determinada pela genitália ao nascer.

2 Ver os últimos dados do relatório do Grupo Gay da Bahia: <http://www.ggb.org.br/>.

plataformas virtuais de *streaming* e cuja imagem se espalha hoje pelas redes criadas pela internet. A própria imagem de Linn da Quebrada, antes de sua música, já se apresenta como esse choque pós-humano na cultura antropocêntrica, já que ela tem cara de mulher, ela tem corpo de mulher, ela tem jeito, tem bunda, tem peito, e o pau de mulher. Quem se apresenta é aquela figura disposta além da dicotomia homem e mulher, no suposto futuro de uma raça em vias de extinção. Durante a canção tema do curta-metragem *blasFêmea*, por exemplo, a personagem que vemos de noite pelas calçadas, andando de esquina em esquina, não é homem nem mulher, mas se proclama como uma “trava feminina”. O filme, além de uma espécie de denúncia das condições às quais se submete o corpo travesti, como a prostituição e a violência envolta na prática, traz no título essa ironia com o sufixo “fêmea”, que é o que choca os mais conservadores (como aceitar uma mulher que tem um pênis?), e a tensão com o aspecto religioso da sociedade. É uma blasfêmia contra a moral religiosa essa suposta ideologia performática de gênero, uma aberração à construção da espécie humana, como foi defendido fortemente na campanha que elegeu o novo presidente brasileiro.

Para Donna Haraway, a blasfêmia não é uma quebra desordenada da religiosidade, mas uma perspectiva que pede que as coisas sejam levadas a sério. Em seu *manifesto ciborgue*, a autora afirma que a blasfêmia nos protege “da maioria moral interna, ao mesmo tempo em que insiste na necessidade da comunidade” (HARAWAY, 2000, p. 35), aqui essa comunidade pós-humana e feminina, que se apresenta no curta de Linn da Quebrada resgatando a travesti de um ataque transfóbico e, no fim da narrativa, unida em um banho de ervas cantando o final de uma supremacia do homem. A ironia do corpo humano que se apresenta nessa peça tem a ver com as contradições que não se resolvem em totalidades mais amplas: “ela tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras” (HARAWAY, 2000, p. 35). O que temos chamado de blasfêmia é também, em última instância, uma espécie de fé, mas essa sem uma lógica excludente, e sim como uma forma de se estar em um futuro mundo sem nós. É no centro dessa fé, da blasfêmia, afirma Donna Haraway, que aparece a imagem do ciborgue.

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais

vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. (HARAWAY, 2000, p. 36)

O mito do ciborgue se cria justamente onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida. A animalidade caçada, que se apresenta na poética de Linn da Quebrada, trabalha nessa fronteira, mas cada vez mais se distanciando do humano e chegando próximo ao animal e também à máquina. A bicha travesti de um peito só (como na canção “Bixa Travesty”) é aquele ser modificado pela tecnologia e que, ameaçado pela ontologia humana, se identifica cada vez menos com a natureza dada. Como já é comum na ficção científica contemporânea, a personagem que se desprende dessa poética é uma criatura simultaneamente animal e máquina, que habita mundos que são, de forma ambígua, tanto naturais quanto fabricados (HARAWAY, 2000, p. 36). Para Viveiros de Castro e Danowski, tal perspectiva “aceleracionista”³ do fim do mundo, conforme defendida por teóricos como Haraway, entende que “nós” devemos escolher entre o animal que somos e a máquina que seremos: “Em sua angeologia materialista, eles propõem, em suma, um mundo sem nós – mas feito por nós. Reciprocamente, imaginam uma espécie pós-humana recriada por uma ‘plataforma material’ hipercapitalista – mas sem capitalistas” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 82).

Para a perspectiva aceleracionista, portanto, já que o fim é inevitável, não adianta retardar esse processo, mas a arma seria justamente fazer com que ele chegue cada vez mais rápido e tenhamos que conviver com as configurações que se estabelecem depois da hecatombe. O fim que aqui falamos, mais do que do próprio ambiente, é do humano. É por isso que uma perspectiva apocalíptica de um trabalho poético como *Pajubá* não se encontra com uma destruição total do ambiente, do planeta, como no filme de Lars Von Trier, mas sim com o surgimento de uma animalidade tecnológica que indicaria o único futuro possível após a destruição em massa de um ambiente terreno. Claro que a espécie retratada por Linn da Quebrada parte do humano, mas ao ter

3 O aceleracionismo é uma das correntes de pensamento do fim do mundo apresentadas por Danowski e Viveiros de Castro em *Há mundo por vir?* Diferentemente dos evangelhos do reencantamento capitalista dos Singularitanos, a intuição básica dos aceleracionistas é que um certo mundo, que *já* acabou, deve *acabar de acabar*, que é justamente o nosso mundo do capitalismo tardio.

sua humanidade constantemente negada (com os documentos, com os assassinatos, com a representatividade) se transforma nessa espécie de zumbi, um ser sem sistema digestivo, que luta para se manter vivo, morto, vivo, morto (Viva!), como aparece na terceira faixa do disco, “Bomba pra caralho”. Nessa mesma música, percebe-se, ainda, um outro agravante para a catástrofe: a voz poética não é apenas de uma bicha travesti, mas de uma bicha preta. Dois pontos de risco na sociedade conservadora: ser negra, e ser travesti.

Talvez não seja necessário mostrar o número de assassinatos de pessoas negras no Brasil contemporâneo, mas destacar uma estatística estupidamente recente: o número de mortes de brancos diminuiu significativamente nos últimos anos, ao contrário do número relativo a pessoas negras, que cresceu proporcionalmente. Antes do sucesso com seu disco de estreia, o trabalho de Linn já repercutia na internet, principalmente depois do lançamento do *single* “Bixa Preta”. Na faixa de 2017, a voz poética fala não apenas da “Bicha estranha / Louca preta da favela” que “Quando ela tá passando / Todos riem da cara dela” (QUEBRADA, 2017a), mas da força e da resistência desses seres animais (por isso são tão importantes os sintagmas, comumente usados, que se referem à animalidade, como “bicha” e “viado”) que sobrevivem aos constantes ataques do inimigo humano denominado “macho”. A suposta superioridade masculina é a responsável pela dizimação dessa parcela social, que aparece no refrão da música confundida com o som de disparos de tiros (“Bixa Pre-TRÁ-TRÁ-TRÁ”). Não é à toa que confundimos os substantivos “humano” com “homem”, pois toda humanidade que não se adequa à masculinidade pode, por um lado, reforçar a identidade humana (no caso das mulheres que, pela subjugação como produto, participam da lógica da dependência e da prevalência do homem), ou colocá-la em xeque, como é o caso das bichas. Essas últimas, entretanto, para manter a ordem, devem ser eliminadas ou mantidas na clandestinidade. Linn da Quebrada canta o depois da tragédia anunciada.

3. Estou tentando entender

No Brasil, o Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) é uma prova realizada pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), autarquia vinculada ao Ministério da Educação,

e foi criada em 1998. Ela é utilizada para avaliar a qualidade do ensino médio no país. Seu resultado serve para acesso ao ensino superior em universidades públicas brasileiras, através do Sistema de Seleção Unificada (SiSU), assim como em algumas universidades no exterior. Em 2018, a população travesti e transexual brasileira pôde utilizar pela primeira vez o nome social durante a aplicação do exame, garantindo, supostamente, mais direitos sociais a essa minoria. Como professor de redação de um curso voltado ao Enem, e conhecendo as possibilidades de um assunto como esse ser tema da prova, decidi trabalhar a proposta “Desafios para se vencer a transfobia no Brasil contemporâneo”, trazendo, como alusão cultural para o texto, o curta de Linn da Quebrada, já que ninguém melhor para falar das dificuldades de ser travesti no país do que uma artista travesti, que utiliza justamente essa vivência para trabalhar sua poética.

Não vou entrar nos detalhes que acarretaram minha demissão, por mais que sejam óbvios. Me interessa, principalmente, a fala do diretor da escola, quando me abordou quanto ao vídeo. Segundo ele, era extremamente problemático uma discussão como aquela, porque eu estaria fazendo “apologia à prostituição” em sala de aula, já que mostrava uma travesti. Além disso, ele também chegou a afirmar que não tinha entendido o vídeo, que assistira em casa antes da nossa reunião. Eles realmente não entendem. Eles sabem que é o fim do mundo, mas não entendem o motivo. Eles sabem do perigo que é trazer uma figura como essa, que vai de encontro à moral religiosa, à narrativa de uma origem mitológica homem e mulher. Para Donna Haraway é essa a apoteose do ciborgue, um ser sem gênero que será também um mundo sem gênese. O que eles não entendem é que esse mundo sem gênese é também, talvez, um mundo sem fim (HARAWAY, 2000, p. 38).

Em certo sentido, o ciborgue não é parte de qualquer narrativa que faça apelo a um estado original, de uma “narrativa de origem”, no sentido ocidental, o que constitui uma ironia “final”, uma vez que o ciborgue é também o *telos* apocalíptico dos crescentes processos de dominação ocidental que postulam uma subjetivação abstrata, que prefiguram um eu último, libertado, afinal, de toda dependência – um homem no espaço. (HARAWAY, 2000, p. 38)

Para o alívio da escola, o tema da redação do último exame não teve relação com a identidade trans, mas uma questão linguística, que

envolvia o dialeto utilizado por tal minoria, o “pajubá”, chamou a atenção e despertou comentários raivosos daqueles que não entendem mas sentem o perigo de uma ordem apocalíptica. Com origem iorubá, a linguagem utilizada por gays e travestis apareceu no exame a fim de avaliar os usos de variantes linguísticas, atendendo à competência 8, habilidade 26, da matriz de referência do Enem. Apesar da fundamentação de sua importância no escopo avaliativo do Instituto de Pesquisa, referência mundial, a menção à comunidade que utiliza o dialeto foi o bastante para que o presidente eleito declarasse, em uma entrevista ao vivo, que a prova trazia a temida ideologia de gênero e de nada servia às pessoas: “Uma questão de prova que entra na dialética, na linguagem secreta de travesti, não tem nada a ver, não mede conhecimento nenhum. A não ser obrigar para que no futuro a garotada se interesse mais por esse assunto”⁴. A fala do atual presidente da nação exclui não somente a importância de um registro linguístico, que atua na ordem da manutenção de uma comunidade, mas também elimina a possibilidade de cidadãos LGBT em geral pertencerem à formação da cultura nacional, deixando cada vez mais explícita a visão da não-humanidade dessa população: “Ninguém quer acabar com o Enem, mas tem que cobrar ali o que realmente tem a ver com a história e cultura do Brasil, não com uma questão específica LGBT. Parece que há uma supervalorização de quem nasceu assim”⁵.

Em uma das primeiras músicas de seu disco de estreia, que se chama justamente *Pajubá*, como já dito, Linn da Quebrada aborda essa não compreensão da sua figura, não apenas por parte dos algozes, mas também da bicha, que não entende o que há nela que tanto incomoda a outridade. Já conseguimos perceber por quais fatores isso se dá: a identidade homem/humana só se apresenta a partir de um processo de exclusão: sou humano porque não sou *aquela* animal ali, que paradoxalmente deve ser eliminado para que a vida terrena se torne “própria do homem”. É Jacques Derrida (2011) quem populariza tal expressão quando, em um texto como *O animal que logo sou*, ao ser surpreendido pelo olhar de um gato, enquanto estava nu, começa a perceber o que há de humano no animal e vice-versa. A partir daí, discute quais são as ações e, principalmente, as percepções

4 Jair Bolsonaro em entrevista ao apresentador José Luiz Datena no Brasil Urgente, da Band, em 04 nov. 2018.

5 Jair Bolsonaro em entrevista ao apresentador José Luiz Datena no Brasil Urgente, da Band, em 04 nov. 2018.

que colocam a humanidade como privilegiada no cenário logocêntrico. Se de um lado há aqueles desígnios próprios da humanidade, há também as animalidades que são observadas ou que surgem nesse processo de exclusão identitária. Como boa ciborgue, Linn da Quebrada, bem como as travestis em geral, borra essa fronteira e desestabiliza as estratégias do controle social.

A relação entre humano e animal, e suas aproximações, não é algo exclusivo de um discurso pós-apocalíptico, como aqui tenho tratado. Podemos citar como exemplo o romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, não somente por conta da barata e da famosa cena em que a personagem a come, mas principalmente pelo início da narrativa. É G.H., em primeira pessoa, que se coloca na introdução sem maiúscula: “estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender” (LISPECTOR, 1998, p.7). O que entende? A narrativa do livro é simples, em certos pontos banal: G.H., após despedir sua empregada doméstica, vai até o antigo quarto ocupado por ela para limpá-lo/ desocupá-lo para a próxima que virá, e se depara com uma barata e sua não-humanidade no chão. É o primeiro choque: a repulsa com o corpo vivo do outro, que impele à ação imediata: esmagar a barata até a viscosidade se tornar aparente. É preciso que morra, em primeiro lugar, para que depois pense. Depois de morta a bicha, a personagem, então, decide provar do líquido. Ao esmagar a barata e degustar do seu interior branco, acomete a G.H. uma revelação. Provando do animal, a mulher comunga com ele a não-civilidade. Lançada para fora do humano, se mostra também como o animal que logo é.

4. Estou procurando

Na abertura de *Pajubá*, como a abertura de uma porta para outro lado, há também o movimento da procura. “Estou procurando / Estou procurando / Estou procurando, estou tentando entender” (QUEBRADA, 2017a) dizem os primeiros versos de “Submissa do 7º Dia”. A diferença da repetição das palavras de G.H. se dá a partir do contexto da nova locução. Não é mais a fala daquela que se veria em pouco surpreendida pelo bicho estranho, mas sim do próprio bicho, ou da bicha, para ser mais específico, que vê sua animalidade colocada em discussão. O que a voz procura nesse verso é o motivo do incômodo com sua presença. O que a bicha procura e tenta entender é “O que é que tem em mim / Que

tanto incomoda você” (QUEBRADA, 2017a). Nessa analogia, Linn da Quebrada se aproxima muito mais da barata de G.H. do que da própria personagem. É ela quem precisa ser esmagada até a viscosidade se tornar aparente. É preciso um cenário depois desse fim para que possamos pensar na sua participação nesse mundo, como faço agora.

Mas as baratas, pela crença popular, resistem. O vestígio da animalidade da travesti, assim como seu caráter de máquina, de ciborgue, resiste à catástrofe e canta, mesmo que esse canto seja atravessado pela memória de um massacre, pela memória de todas as travestis que passaram (“É o sangue dos meus / que escorre pelas marginais” (QUEBRADA, 2017a)) e vivem esse fim de mundo anunciado pela nossa era do Antropoceno. Como na animação da Pixar, Linn da Quebrada é tanto Wall-E quanto a barata que o acompanha, tanto o animal que foi quanto a máquina que será.

O operário-máquina cognitiva plugado na Rede, zumbificado pela administração contínua de drogas químicas e semióticas, produtor-consumidor perenemente endividado do Imaterial, gozando avidamente com a própria exploração, é o novo anti-sujeito heroico desse pós-mundo freneticamente desvitalizado, esta distopia jubilosa. (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 76).

Nem tão jubilosa assim, essa distopia nos mostra como certos mecanismos de fuga e resistência são acionados para a sobrevivência (ou mesmo *subvivência*) ao mundo real. E o mundo real é justamente este nosso mundo desértico do capitalismo tardio, no qual a realidade se tornou um corolário derrisório do seu próprio simulacro. O anúncio do fim está por toda a parte, mesmo que nosso futuro ministro das Relações Exteriores afirme que o aquecimento global, por exemplo, não passa de uma ideologia da esquerda⁶. O desafio, portanto, não é somente nos manter calmos diante de um cenário tragicamente anunciado, mas procurar modos de subjetivação nos quais seja possível reconstruir um novo mundo, mesmo que este seja um mundo sem “nós”. As travestis brasileiras, que já enfrentam esse desafio há alguns anos, e ultimamente

6 Ver matéria publicada no tabloide britânico *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2018/nov/15/brazil-foreign-minister-ernesto-araujo-climate-change-marxist-plot>. Acesso em: 20 nov. 2018.

vêm cada vez mais passando por processos de desumanização, talvez mostrem este caminho que estou procurando. Há de existir, mesmo que em um *vir a ser*, este espaço no qual o acontecimento fractal do fim do mundo deixe de se reproduzir. Eu estou procurando.

Referências

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundos por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie; São Paulo: Instituto Socioambiental, 2017.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou* (A seguir). São Paulo: Editora UNESP, 2011.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

QUEBRADA, Linn da. *Pajubá*. São Paulo: Independente, 2017a.

QUEBRADA, Linn da. *blasFêmea | Mulher*. 2017b. (10m18s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-50hUUG1Ppo>. Acesso em: 20 set. 2019.

WALL-E. Direção: Andrew Stanton. Emeryville: Pixar Animation Studios, 2008. 1 DVD (98 min.), son., color.

Recebido em: 30 de setembro de 2019

Aprovado em: 8 de janeiro de 2020



Memórias da violência no drama pós-catástrofe

Memories of Violence in Post-Catastrophe Drama

Rainério dos Santos Lima

Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), Santarém, Pará / Brasil

rainerio.lima@ufopa.edu.br

Resumo: A partir, principalmente, de Walter Benjamin e Jean-Pierre Sarrazac, esse trabalho analisa a insurgência na dramaturgia de Plínio Marcos de um embrião narrativo que, fazendo uso da memória traumática dos personagens e da crítica do poder como violência (*Gewallt*), encontrará sua realização plena em *Querô, uma reportagem maldita*, romance e drama da década de 1970. Na adaptação teatral do romance, a forma biográfica da matéria rememorada, princípio constitutivo da ação dramática, impôs mudanças na fábula que, negando a estrutura sintagmática da ação, passou a assumir uma configuração pós-catástrofe da cena, na qual o passado de violências do personagem é agenciado no presente da enunciação por uma “dramaturgia do retorno” e por um processo descontínuo e disjuntivo das lembranças. Na comparação entre drama e romance, compreende-se como a memória da educação sentimental de Querô coloniza a ação teatral, caracterizando uma dramaturgia da intrassubjetividade em que o personagem, testemunha de si mesmo, narra a própria *Paixão*.

Palavras-chave: crítica da violência; drama pós-catástrofe; Plínio Marcos.

Abstract: Grounded mainly on Walter Benjamin and Jean-Pierre Sarrazac’s work, this article analyzes the insurgency in Plínio Marcos’s dramaturgy of a narrative embryo that, using the traumatic memory of characters and the critique of power as violence (*Gewallt*), will find its full materialization in *Querô, a Damned Report* (“*Querô, Uma reportagem maldita*”), romance and drama on the 1970s. In the theatrical adaptation of the novel, the biographical form of the remembered matter, constitutive principle of dramatic action, imposed changes in the fable that, denying the syntagmatic structure of the action, began to assume a post-catastrophe configuration of the scene in which

the violent past of the character is settled in the present of the enunciation by a “dramaturgy of return” and by a discontinuous and disjunctive process of remembering. Comparing the drama and the novel, one understands how the memory of Querô’s sentimental education colonizes the theatrical action, characterizing a dramaturgy of intra-subjectivity in which the character, witness of himself, narrates his own Passion.

Keywords: criticism of violence; post-catastrophe drama; Plínio Marcos.

Implícita nesse discurso sobre humanização está a questão do luto pela perda de uma vida: a vida de quem, se extinta, seria lamentada publicamente, e a vida de quem não deixaria ou nenhum vestígio público para ser enlutado ou apenas um vestígio parcial, confuso e enigmático?

Judith Butler

1 Memórias da violência

No teatro brasileiro moderno nenhum outro dramaturgo representou os desclassificados sociais como Plínio Marcos. Enquanto os autores de teatro político estavam mais preocupados com o caráter pedagógico da cena, em busca de modelos dramatúrgicos e métodos de encenação que problematizassem a realidade nacional, no esboço utópico de uma sociedade que, conscientizada, se libertaria da ideologia imperialista, o teatro de Plínio Marcos se voltou para a figuração da marginalidade, do *lumpen*, para àqueles sujeitos que, incapazes da união messiânica, encontram nos iguais o inimigo potencial. Aclamado pela força renovadora da linguagem, pela humanização de personagens socialmente marginais e pelo agenciamento da violência como princípio constitutivo dos dramas, o que poucos críticos perceberam foi a significativa correspondência da produção teatral com a escrita narrativa que Plínio Marcos desenvolvia nos contos e romances.

Essa correspondência entre drama e narrativa vai muito além do paralelo entre temas e da adaptação de cenas e situações de um gênero a outro, pois na escrita ficcional de Plínio a contaminação entre os modos discursos da literatura e do teatro está na base de vários textos, em um constante trânsito da página ao palco e vice-versa. Se dramas como *Dois perdidos numa noite sua* (1966) e *O assassinato do anão do caralho*

grande (1995) são versões teatrais de textos narrativos, *Il terrore di Roma* de Alberto Moravia e a novela homônima, respectivamente, nos dramas que representam a violência e a marginalidade há uma espécie de pulsão narrativa que aflora nos diálogos, cindindo a ação representada. Essa pulsão narrativa está diretamente relacionada à caracterização dos sujeitos ficcionais que, habitantes dos espaços portuários e da zona de prostituição, são figuras que se representam na marginalidade, identificam-se com a violência e por ela se expressam. Desviantes e refratários, os personagens de Plínio Marcos não se encaixam nos valores de moralidade e de convivência da sociedade burguesa. Tais traços de caracterização, expressos nos diálogos e nas relações intersubjetivas, ajudam a definir uma fábula dramática baseada em explosões cíclicas de violência sem causalidade aparente, motivadas, é claro, pelas molduras sociais, mas também pelo prazer sádico de provocar e ferir o outro ou, até mesmo, pelo receio de abrir concessões.

Nesses sujeitos ficcionais, a negociação das diferenças pelo diálogo é impossibilitada dado o individualismo do meio social hostil. Os únicos canais de comunicação são a violência e a exploração mútua que, por sua vez, alienam ainda mais e reforçam a interdependência dos indivíduos. Em verdade, no embate cotidiano pela sobrevivência nas zonas marginalizadas do espaço urbano, são personagens que estabelecem relações viciadas contra o próprio semelhante sendo, portanto, agentes e vítimas da própria violência. Até mesmo as relações sexuais são feitas por jogos de sujeição e dominação, pois, em indivíduos isolados e forçados à convivência, a realização como sujeito somente se faz pela neutralização do outro. Essa forte característica define a dramaturgia de Plínio Marcos como um tipo de teatro de relações destrutivas (WILLIAMS, 2002, p. 144), que encontra na escrita dramática de August Strindberg, de *Senhorita Júlia* e *Dança da morte*, o eco de que o prazer da vida está nos combates tensos e cruéis, destrutivos e autodestrutivos.

Imersos em relações sociais degradadas, são seres humanos que sobreviveram à diversas situações de violência e que, em cenas lírico-dramáticas, narram as experiências traumáticas que marcaram as suas vidas. São lampejos narrativos que surgem, geralmente, quando o personagem está só e desamparado perante a tempestade que, muitas vezes, ele mesmo criou. São micronarrativas do passado violentado que irrompem como um resto de humanidade em um universo perverso, mas que, procurando resquícios de solidariedade, encontram apenas silêncio

e desprezo dos pares sociais. Recurso infradramático, a pulsão narrativa que cruza os dramas lembra as antigas práticas de confissão por meio das quais os sujeitos, na individuação pela alteridade e por diferentes instâncias de poder, se constituíam discursivamente nos atos enunciativos (FOUCAULT, 1988, p. 67). Assim, misto de autonarração e prática confessional, nessas cenas os personagens organizam as subjetividades violentadas e se agenciam como criminosos, de maneira a justificar as situações abjetas nas quais se encontram ou, inclusive, racionalizar os atos cruéis no presente da cena.

A pulsão narrativa pode ser encontrada desde os primeiros textos do dramaturgo e será fundamental para a composição de *Querô, uma reportagem maldita*, romance e drama na década de 1970. Na peça *Barrela* (1958), acuado pelos companheiros de cela e evitando ser novamente estuprado, o personagem Tirica narra como fora violentado no reformatório quando criança. Nessa fala, a infância do detento é apresentada como um estágio de aprendizagem no qual não se pode demonstrar fraqueza, medo ou confiar em alguém. Um corpo infante em um meio social com regras criadas pelos próprios infratores:

Eu era um carinha à toa, estava por fora dos macetes e os cambaus. Entrei sem milongas. E os papacus estavam tudo lá, nas encolhas, só na boca de espera. Me ferraram. Que podia fazer? Precisava comer, os mandarins não deixam. [...]. Vinha o rancho, já viu, eles encostavam como quem não quer nada e tchau, viravam tua marmitta. E daí? E tu, ia reclamar pra quem? [...]. Mas a barriga berra, meus camaradinhas. Berra! E toda a curriola sabe disso. E o frio, maruja? O frio arde pacas. E os mandarins estão ai mesmo, só pra tomar as cobertas do passarinho, na figsa. [...]. Ou tu dá ou desce para o inferno, pintado de verde e amarelo. Tá bom? (MARCOS, 2003, p. 41).

A memória das violências no *lumpen* e nas instituições correcionais, figuram como testemunhos do sofrimento do personagem e estão presentes tanto na representação dos criminosos, quanto na dos homossexuais e das prostitutas. Em *Oração para um pé de chinelo* (1979), o diálogo de Bereco com Rato e Dilma, objetiva o passado do criminoso momentos antes da invasão do quarto pelos policiais que, em represália, o matarão. Uma forte e intensa narrativa de formação de uma alteridade desviante produzida, em parte, pelo capital e pelos meios massivos de

comunicação. Condiicionado pela pobreza e consciente das limitações materiais de que padece, Bereco afirma não encontrar alternativa a não ser direcionar a raiva para uma espécie de revolta no crime:

Olha, Rato, eu não embarquei nessa porque quis. [...]. Eu sempre na pior. Comendo o rango mais nojento. Roncando no molhado. [...]. Só porrada é que eu ganhava. Desde pivete eu tomei porrada e mais porrada. [...]. Era o mais fraco, o mais trouxa, o esparro. Fiquei ruim. [...]. Tem nego que nasce de bunda pra Lua. Tem tudo logo de saída. Paizinho rico, carrão, são tratados a pão-de-ló, tem as melhores gatas, tudo no macio. Eu queria tudo isso pra mim. [...]. Tive que ir buscar à dentada. (MARCOS, 1979, p. 32).

Em *Dois perdidos numa noite suja*, a diferença social eclode nas narrações como fator decisivo que relegará Tonho ao subemprego, ao furto do casal no parque e ao assassinato do companheiro de quarto. Migrante e simplório trabalhador do mercado, Tonho sonha obter um sapato para se apresentar à uma entrevista de emprego que, talvez, pudesse salvá-lo da invisibilidade social. Apresentando-se na entrevista com um sapato roto e furado é impedido e humilhado pelo bancário responsável pela seleção: “O sujeito que parecia ser o chefe bateu os olhos em mim, me mediu de cima a baixo. Quando viu o meu sapato, deu uma risadinha, me invocou. [...]. Se não fosse isso, claro que eu seria aprovado”. (MARCOS, 2003, p. 74). Julgado pelo aspecto de sua vestimenta, Tonho, assim como Bereco, se vê representado como um farrapo humano em uma imagem negativa de seu corpo. Um ato de violência simbólica que concorre para a construção de imagens viciadas do sujeito que, internalizadas, justificarão a construção de uma subjetividade violenta. Ao internalizar a experiência negativa, o personagem estrutura uma imagem de si que se apoia na segregação relatada, fundando pela violência uma traumática relação com seu corpo: onde ele poderia vê prazer, encontra somente vergonha e dor (MARTINS, 1995, p. 145).

No teatro de Plínio Marcos, os homossexuais passariam por processos de subjetivação semelhantes aos criminosos, aprofundados, contudo, pelo forte preconceito sexual. Nos dramas, há sempre a redução dos homossexuais à sexualidade, ao desvio e à imoralidade, mesmo considerando o grau de permissividade e hedonismo do *lumpen*. Giro, de *Abajur lilás* (1969), revolta-se contra as imagens abjetas pelas quais é representado nos olhares dos diferentes personagens que o cercam.

Acostumado à essas representações, o autoritário cafetão de Dilma, Célia e Leninha, demonstra possuir o aprendizado das relações mercadológicas como relações de poder. Para ele, quem tem o poder financeiro dispõe dos corpos dos outros e, por isso, administra a própria superioridade através da violência física, ainda que essa superioridade seja precária, baseada no mínimo de diferença social:

Tu tem nojo de veado, né? Tu deve ter nojo de mim. [...]. Eu sei que tu, a Célia, os homens lá debaixo, os que me ajudam a tomar conta das minhas putas, os policiais, todo mundo tem raiva de mim. Todo mundo. O desgraçado que toma meu dinheiro, o garçom do botequim fedorento que serve aquela comida porca, o cozinheiro, todo mundo. Até os fregueses desse treme-treme têm raiva de mim. [...]. Morrem de inveja de mim. Sou puto, nojento e tudo o mais. Mas não preciso de ninguém. [...]. Sou veado, mas não sou bunda-mole. Sei viver. Se alguém quiser engrossar, pago uns homens e mando bater, matar e os cambaus. [...]. E tu que abra o olho. Não vou esquecer que tu me chamou de veado nojento. (MARCOS, 2003, p. 185).

Mais do que os outros personagens, as mulheres prostitutas estariam reificadas ao mercado do sexo e seus corpos estariam sob pleno domínio dos agenciadores dos prostíbulos. Nas personagens femininas, as autonarrações filiam os traumas à violência contra as mulheres na zona que, como refúgio ao terrível quadro de degradação social, idealizam o mínimo de afetividade e esperança nos filhos. Em *Abajur lilás*, Dilma mantém o filho longe dos espaços de prostituição, na vã esperança de viver dias melhores ao lado da criança: “Só aguento a viração pelo meu filho. Vale a pena a dureza que eu encaro por ele. Um dia, eu e ele mudamos a sorte. Daí eu vou poder ser gente. Ter gente por mim” (MARCOS, 2003, p. 217). Leda, de *Querô, uma reportagem maldita*, luta pelo direito de se realizar como mãe, contra as ameaças da proprietária do cabaré: “Pari. Sou mulher. Sou mãe” (MARCOS, 2003, p. 251). Em *Navalha na carne* (1967), Neusa Sueli interroga se seres como ela, Vado e Veludo ainda podem ser considerados humanos, uma vez que, nos reiterados jogos de poder, sexualidade e violência desenvolvidos pelos três, não se espelha paradigma semelhante. Consecutivo à um dia de intenso trabalho, o testemunho de Neusa Sueli é um apelo por poucos momentos de intimidade, compreensão e dignidade com Vado, o cafetão:

“A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, pra desferrar de toda a sacanagem do mundo de merda que está aí”. (MARCOS, 2003, p. 163-164.)

Nesses relatos, é notório como os personagens têm total consciência das violências e dos mecanismos de poder que os abatem e os formaram como sujeitos. Para eles, o *lúmpen* é espaço de exclusão urbana, onde, independente dos regimes autoritários que comandam o país, a exceção se faz regra cotidiana, onde não há gestão política da sobrevivência, nem a produção da mera vida, da vida desqualificada. Pelo contrário, ali (para as prostitutas, malandros e criminosos) as instituições oficiais e os agentes da lei têm o abandono social e o extermínio como *modus operandi* por meio do qual o poder demonstra toda a sua força, separando quem vive e quem morre. Por isso, O que temos denominado de autonarrações nada mais são do que testemunhos de situações traumáticas que se inscrevem na subjetividade dessas figuras ficcionais como cicatriz. Nesse sentido, o embrião narrativo que anima os dramas são uma forma de perlaboração do passado traumático que surge quando os indivíduos são forçados pelas circunstâncias adversas a rememorar a própria vida, dada as dificuldades do personagem em assimilar e traduzir os acontecimentos violentos no *lúmpen*, nas instituições correcionais e prisionais (GAGNEBIN, 2006, p. 110). Memórias de fragmentos de vida que possuem compleição dupla: ao mesmo tempo que objetivam as cenas de violência, também são relatos de sobrevivência e aprendizado na prostituição e na criminalidade. Memórias que norteiam a configuração de uma dramaturgia política em franca correlação com a prática do testemunho de uma catástrofe já consumada e na qual, por esse mesmo motivo, o real transparece como trauma.

A contaminação do drama pela narrativa de subjetivação dos personagens pode melhor ser analisada no estudo comparativo do romance *Querô, uma reportagem maldita*, de 1976, com a peça de teatro de 1979. A figura de Querô desponta, inicialmente, em crônica no *Jornal Última Hora*, como o menino Gino, morador de rua que depois de perder a mãe prostituta e fugir da cafetina que o criou, vive no cais do porto de Santos fazendo pequenos trabalhos e cometendo leves delitos. Depois de detido, passa por instituições penais de correção e, finalmente, é explorado e morto pela polícia. (c.f. CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO; 2002, p. 112). No percurso de subjetivação de Gino, entre a zona e o porto, de órfão à criminoso, tem-se o embrião da narrativa e da dramaturgia de Querô.

O relato da trajetória de vida do marginal, dos episódios de sofrimento e aprendizado, será tanto o princípio compositivo do romance, quanto o elemento decisivo para apreender a ação no texto teatral. Além disso, a absorção da narrativa na economia do texto dramático será fundamental para abrir a fábula, o *mythos*, à procedimentos estéticos que configuram as memórias de vida dos sujeitos marginalizados, o que só será plenamente possível em uma dramaturgia do pós-catástrofe.

2 Educação e sobrevivência

Em *Querô, uma reportagem maldita*, a memória traumática do narrador e a representação do conturbado percurso de formação do marginal tomarão conta do discurso narrativo. Talvez, não se trate necessariamente de um romance de formação de acordo com o modelo estabelecido por Goethe, n' *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* e n' *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*. Por mais negociável que seja o conceito de romance de formação – quase um gênero literário autônomo – algumas diferenças precisam ser nuançadas em comparação com o romance brasileiro. No *Bildungsroman* do séc. XVIII havia uma importante conexão entre formação (*Bildung*) e educação (*Erziehung*). A partir da dialética entre forma literária e vida, o romance de formação narra o desenvolvimento e o aprimoramento de habilidades inatas do indivíduo burguês em uma série de etapas de aprendizado, visando uma formação universal e o autoconhecimento do personagem. No contexto histórico da Alemanha, a forma do romance encontrava eco no desejo burguês de acessar uma formação cultural não pragmática, universal e aristocrática (MAAS, 2000, p. 15). Recusando a educação endereçada à classe burguesa, voltada principalmente para atividades práticas, e vivendo em um período absolutista, o desejo do personagem era frustrado por uma sociedade de difícil mobilidade social. Nessa intenção, o indivíduo romperia com a casa paterna para tentar aprimorar suas potencialidades latentes, através do acesso à bens culturais – o teatro – e por meio de instituições ou mentores. Tentando, desse jeito, atingir a formação universal e se inserir na sociedade aristocrática. Todavia, ficando a meio caminho entre a formação universal, nobre, e o utilitarismo da educação burguesa, no romance de Goethe, Wilhelm Meister casa com Natalie e resigna-se à formação especializada (*Ausbildung*) de cirurgião (MAAS, 2000, p. 39).

A busca ativa para alcançar um fim, o aprimoramento das faculdades pessoais pelo aprendizado, será o fio estruturador do romance de formação e ressurgirá em inúmeras narrativas no decorrer do tempo (LUKÁCS, 2000, p. 141). Apesar disso dessa semelhança com a narrativa de formação, o romance de Plínio Marcos estará mais próximo do que W. Benjamin, refletindo sobre destino de Franz Biberkopf em *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, denominou de a *educacion sentimentale* dos marginais, isto é, um registro narrativo no qual se atingiria “o estágio mais extremo, mais vertiginoso, mais avançado, mais definitivo do velho ‘romance de formação’ burguês” (BENJAMIN, 2012, p. 61). De fato, a narrativa de educação sentimental do marginal, como percebida por W. Benjamin, é uma categoria que pode iluminar as micronarrativas de vida presentes nos dramas de Plínio Marcos e na história relatada em *Querô, uma reportagem maldita*. Entretanto, na ficção deste autor, os personagens criminosos, homossexuais e prostitutas (o “negativo sociológico”, diria W. Benjamin) não almejam a ascensão social burguesa e nem buscam anacronicamente a formação universal ou um programa educativo capaz facilitar a assimilação em outros meios sociais. Nos dramas e no romance não há palimpsesto utópico ou messiânico: os personagens testemunham o sofrimento indizível das violências sofridas de tal forma que, ao tentar escapar às condições materiais, encontram a anomia ou a aniquilação. Também não há imperativo ético nas micronarrativas. As vozes relatam porque, nas situações-limites, o meio social os impele ao isolamento, a não-comunicação e ao fechamento do eu. Um movimento intrassubjetivo, não dialógico, pelo qual o personagem escava as camadas do passado em busca de racionalizações para entender os horrores do presente.

Em *Querô uma reportagem maldita*, o narrador, diante da perspectiva da morte, *rememora* e relata a sua vida para um anônimo jornalista que, como dever do ofício, grava o máximo que pode. É apenas no capítulo IX que o repórter se revela para o leitor e assume a instância narrativa no breve capítulo X. Até aí, o narrador, escondido no mato, ferido na perna e no ombro, transmite a experiência de vida, de educação sentimental no *lumpen* e no crime, para o aparelho eletrônico. Os atos de narrar e gravar são tentativas de produzir uma mescla de arquivo e inscrição fúnebre, um túmulo que guarde os rastros da passagem do jovem marginal entre os seres humanos. Pois, como afirma W. Benjamin (2012, p. 224), é no limiar da morte, em meios as visões que o sujeito tem de si, que o “inesquecível aflora de repente”, o moribundo assume

a autoridade para narrar e a experiência se torna transmissível. No caso de Querô, a matéria vivida, a experiência do marginal, domina o fluxo narrativo de modo sequencial e cronológico, reiterando o imbricado liame entre forma e destino que caracteriza o romance de formação. Tecendo a narrativa através da sua trajetória de vida, o narrador dá forma e sentido à existência. De modo dialético, a narrativa toma forma à medida que é narrada para o jornalista, e o narrador encontra a morte quando a narrativa se aproxima do fim: a vida se extingue quando os policiais descobrem o refúgio do criminoso e a voz narrativa, concomitantemente, esgota seu fôlego. Nesse instante da morte, a matéria vivida encontra definitivamente sua forma intelectual e o destino se completa na configuração romanesca.

Na *rememoração* do narrador, o aprendizado adquirido no decorrer da vida é disperso e resultado das circunstâncias do *lumpen* e do encontro com o poder que o violenta e o constitui como assassino. Um poder que, pulverizado em pessoas e instituições repressivas, age necessariamente pela violência para se manter (BENJAMIN, 2012, p. 57-82; AVELAR, 2011, p. 89). Na memória narrada, os episódios traumáticos do encontro com o poder como violência (*Gewalt*) são fundamentais para entender a educação sentimental do personagem e os mecanismos sociais que o levaram para o crime. Assim, quando Querô sai da casa de Violeta, não rompe com a cafetina em busca do aprimoramento das capacidades inatas como o herói da narrativa de formação, mas para fugir dos castigos infligidos pela mulher. No cais do porto, integrado à “curriola do Tainha”, aprende os sentidos da solidariedade entre crianças e jovens de rua. Uma amizade que, salvo na afinidade com Ju, antiga amiga de sua falecida mãe, não tivera até ali: “O Tainha era ponta-firme. O irmão que eu nunca tive. Eu gostava dele. E foi o melhor tempo de minha vida” (MARCOS, 1984, p. 15).

Mas também desenvolve as competências necessárias para sobreviver entre sujeitos atomizados e mediados pela violência. Detido por participar do assalto ao oficial da marinha inglesa, Querô percebe a ilusão das relações fraternais no *lumpen*, logo após ser denunciado pelo mesmo Tainha que considerava como um irmão. Preso sem provas materiais, é espancado e torturado na delegacia, em evidente referência ao estado de exceção que tomava conta do país na década de 1970 e expandia as práticas de tortura e violação de direitos para as esferas sociais mais subalternizadas: “Pau-de-arara, choque elétrico e porrada. Me entortaram. Tudo que pediram, confessei, só pra não apanhar mais. Jurei que eu fiz

todos os azares sem dono daquele cais do porto, desde o dia em que nasci até aquela data” (MARCOS, 1984, p. 25). No reformatório, relegado pelos antigos companheiros do cais, é estuprado por mais de dez garotos. Passado um ano, esfaqueia o cozinheiro que o assediava e foge do asilo de menores. Fora, consegue roupas e dinheiro com Naná e, com o tempo, se esforça para ficar longe de confusões. Até ser encontrado novamente pelos policiais Sarará e Nelsão que o prenderam pelo assalto. Pressionado pelos agentes que o extorquem, Querô reage e assassina os policiais.

Em toda essa memória de contatos com o poder como violência, Querô passa por um processo de aprendizado e domínio do ódio necessário para vingar-se contra aqueles seriam responsáveis pela sua desdita. Se a busca é um dos fundamentos do romance moderno, dada a incompletude do herói romanesco na equivalência com seu destino (LUKÁCS, 2000, p. 60), a narrativa de Querô é o relato de aquisição e desenvolvimento da capacidade bélica do agente em busca pela vingança, o que se dará com a posse do revólver no capítulo VIII.

Comecei a perceber que estava ficando duro ou sacana. Já podia olhar bem pras coisas, sem me apavorar, sem ter pena de mim. Então, abri bem a janela e pude cheirar a bosta toda. Um “salve quem puder”. Um puta fedor. Eu botava fé no Tainha. Ele me passou pra trás direto. Isso me picava de raiva. Ali na surda eu imaginava mil jeitos de matar aquele filho-da-puta, frouxo, que me caguetou por medo de tomar pancada. Isso me fazia ver que não se pode confiar nos outros. [...]. Dali pra frente, eu teria que me valer. (MARCOS, 1984, p. 26)

É dessa maneira que a narrativa da formação sentimental de Querô é o relato do processo de subjetivação pela violência social e exploração policial. É relatando a sua trajetória de vida rumo aos assassinatos, ressaltando traumas e subjetivações, que o narrador dá forma trágica ao romance. Além da curra, as experiências traumáticas do personagem terão um ponto chave nas diversas situações de confinamento. Na infância, Violeta o trancava em um quarto escuro que, supostamente, teria pertencido à Leda e o aterrorizava: “Tua mãe vem te buscar Querosene. Ela vai te levar pro inferno com ela. Ela vai te fazer beber querosene como ela bebeu. Uiu! Uiu! Querosene! Querosene! O Diabo está te esperando. Tu vai pro inferno.” (MARCOS, 1984, p. 12). Depois de preso, interrogado pelo Delegado e seviciado, o garoto é metido pela primeira vez em uma

cela isolada: “Eu estava ali na surda. E foi ali que cresci. Com esse fedor de merda com ratos passando por todos os cantos, com gosto de sangue na boca, com olhos ardidos, cabeça estalando, eu cresci.” (MARCOS, 1984, p. 27). No reformatório, após brigar e quase matar o garoto Cocada, Querô é submetido novamente ao isolamento na “surda”, uma cela mais fétida e escura do que a anterior, onde mede e processa os tristes episódios de sua vida: “Chorei de medo. Das baratas, dos ratos, do escuro das pessoas, da vida, da puta da vida. E tudo que cresci na cela-surda da polícia, encolhi ali no chiqueirinho. Chorei como veadinho filhinho de papai. E chamei por minha mãe.” (MARCOS, 1984, p. 34). É na experiência concentracionária que os traumas se sedimentam na memória e, como uma cripta, aguardam os momentos para despertar; o que ocorre toda vez que o personagem lembra da mãe, das traições e das violações sofridas na delegacia e no reformatório. A perlaboração dos traumas é antecipada sensivelmente pelo forte cheiro das mulheres da rua Xavier, onde morava Violeta, e no sabor de sangue que inunda sua boca, sensações acompanhadas pelos sentimentos de vergonha e raiva e pelos pensamentos homicidas.

Dessa forma, as situações de violências são assimiladas precariamente como aprendizado, mas que não o elevam moralmente. As experiências de choque sempre são traumáticas e plantam sementes de vingança que amadurecerão no contato com Sarará e Nelsão. Ainda aqui, a construção de uma subjetividade violenta segue um incerto programa de formação. Posterior ao estupro na casa de menores, Querô se refugia na solidão e no tédio, não fala com funcionários e nem com os antigos colegas do porto. Só despertará quando, assediado, golpeia Seu Edgar e foge da casa correcional. Chegando na cidade cansado, seminu, com fome e frio, procura Naná, homossexual por quem nutria forte preconceito. O que o leva à contradição moral: “Para mim pegava mal eu ferrar um sacana no reformatório por ele estar cobiçando meu rabo e, depois, de fugir como um filho da puta, ter que ir comer rabo de bicha (MARCOS, 1984, p. 43-44). Mesmo assim, Querô finge interesse em Naná apenas para escapar ao frio, conseguir vestimenta, alimento e roubá-lo. No quarto do prostíbulo, Naná tenta manter certo erotismo na cena, mas é impedido pelo garoto que o espanca sucessivamente, com ojeriza da própria condição abjeta espelhada na do homossexual: “Eu senti a mesma vergonha que senti no Reformatório, quando me enrabaram” (MARCOS,

1984, p. 44); e ainda: “Eu estava um com um puta nojo daquele puto e de mim mesmo” (MARCOS, 1984, p. 48).

A atitude de Querô contra Naná coaduna com as representações da homossexualidade no *límpen*. Em *Navalha na carne*, Vado e Veludo confrontam-se de forma parecida por um cigarro de maconha, na presença de Neusa Sueli incrédula. Na peça, a cena beira o sadismo com Vado oferecendo o cigarro para o outro. Mas quando Veludo tenta encostar a boca, Vado o retira. E o jogo, misto de crueldade e prazer, reinicia com alusões à felação. No ato contínuo, Vado tenta fazer Veludo fumar o cigarro à força e, quando não consegue, se desespera, se descontrola e, finalmente, é vencido pelo homossexual. À ponto de Veludo estabelecer certo controle discursivo sobre o cafetão e a prostituta. A brutalidade, símbolo de uma masculinidade predatória, é utilizada contra Vado após Veludo afirmar que sentia prazer com a violência masculina: “VADO – Gostou? [...]. VELUDO – Bate, seu bobo, bate...! (*Vado fica vencido, impotente.*) [...] – Você viu, Neusa Sueli, como a gente lida com homem?” (MARCOS, 2003, p. 155).

No romance, não há justificativa plausível para o espancamento de Naná, a não ser a estranha relação dos criminosos com a homossexualidade. Ao mesmo tempo que se tem nojo da homossexualidade, ela é utilizada contra os opositores como fator de destruição da pessoa (BUTLER, 2016, p.135). As vítimas da tortura e da violência sexual teriam a vergonha como forte ingrediente que potencializa o trauma. Um dos maiores medos sendo, justamente, a publicidade do acontecimento traumático, a redução do sujeito ao estigma social e, até mesmo, à condição sub-humana (BUTLER, 2016, p. 139). Aderindo à esse raciocínio, Querô vincula o estupro coletivo ao corpo homossexual e, talvez por isso, receia que as suas identificações masculinas desmoronem quando confrontado com Naná. De modo contraditório, o menino criminoso afirma a sexualidade em contraposição ao homossexual, mas, valorando-o como desviante e inumano, age para destroçar a alteridade na tentativa de assegurar o lugar de dominação. Em termos, Querô purga em Naná e em Zulu o abuso sofrido no reformatório. Quando encontra Zulu vendendo maconha e armado com o revólver, Querô não titubeia em humilhá-lo com sintomáticas insinuações a homossexualidade: “Que nada Zulu antes de te deixar ir, eu vou te fazer chupar meu pau”; “Tu vai, Zulu, me lamber a caceta” (MARCOS, 1984, p. 77-78).

Apesar de Querô ter consciência dos mecanismos de sujeição que investiram sobre seu corpo (“Tou sabendo. É tudo um puta de um jogo sujo”), as etapas para se tornar um assassino brutal abaterão corpos tão matáveis quanto o dele. Zulu, assim como Tainha, era delator e representava todos os outros garotos do asilo, por quem Querô nutria ódio tão profundo quanto contra os homossexuais. Por esse fato, o assassinato do garoto negro completa a subjetivação e sela o destino do narrador como matador frio, isto é, a destruição física e moral do outro é a possibilidade de vencer as barreiras subjetivas que o imobilizavam na memória traumática: “Ou danava o crioulo, ou mijava pra trás e ia ser um monte de merda pra sempre”; “Estava contente. Tinha matado um e o primeiro é que é difícil” (MARCOS, 1984, p. 78-80).

Com a morte de Zulu, Querô consegue o revólver para matar Nelsão e Sarará. Estes representavam a corrupção institucional, a detenção e o medo de ser transformado em “cagueta”, o que, na sua avaliação seria mais vergonhoso do que a coerção sexual (MARCOS, 1984, p. 60). A educação do marginal finaliza com o tiroteio na Broadway e com as mortes dos policiais. Perante a corrupção da polícia, ele se agencia como criminoso brutal, mata os agentes e encontra um tipo de redenção, de ajuste de contas com a mãe ausente e com o passado de ofensas morais e corporais. Os assassinatos são racionalizados como um justo ato de vingança e recompensa pela vida miserável de submissão ao poder: “Eles queriam me cafetinar. Eles forçaram a barra. Não tive escolha” (MARCOS, 1984, p. 89). Querô, de modo inverso ao herói do romance de formação, não encerra a narrativa integrado socialmente como pessoa pública. Seus crimes estampam as manchetes dos jornais, expondo uma máscara cruel, uma imagem de perigoso “matador de tiras” que não condiz com a realidade do garoto acuado no mato. Exausto de matar e fugir, Querô provavelmente não ouve os tiros de metralhadora que abatem seu corpo, enquanto dorme para não mais acordar.

3 O drama pós-catástrofe

A formação do marginal se corporifica no processo de subjetivação de Querô, na narrativa de constituição do narrador como assassino. Essa “forma biográfica” do romance, nos termos de Lukács (2000, p. 78), sustentada pela tarefa rememorativa e testemunhal, conflui sequencialmente para a catástrofe final, a morte dos policiais e a dupla

morte de Querô, personagem e voz narrativa. Na versão dramática, a “forma biográfica” da narrativa exigiu um tratamento compositivo da ação diferente do drama burguês, de fundamento aristotélico-hegeliano. Para dar conta de uma vida inteira em um modo discursivo que apela à concentração de efeitos como o drama, a fábula não poderia seguir a estrutura sintagmática de concatenação de atos, baseada na causalidade entre as ações e no conflito entre vontades de interesses opostos que progredem até um momento de crise e catástrofe (LUNA, 2008, p. 201; SZONDI, 2001, p. 30).

Como bem afirma Peter Szondi, tendo como centro o indivíduo, a ação do drama baseava-se no diálogo e nas relações intersubjetivas entre os sujeitos ficcionais. Os personagens obedeciam à dialética da internalização de valores exteriores e da externalização da interioridade, das vontades e pulsões, por meio do diálogo. O conflito surgia quando os objetivos dos indivíduos, eticamente motivados, entravam em colisão com os interesses de outros sujeitos, instituições, valores morais, tradições sociais, etc., que, irreconciliável, encaminhava a ação para catástrofe e reconciliação. Aceitando apenas o tempo presente, o drama não comportava o passado rememorado, matéria mais adequada às modalidades épicas do discurso. Daí, a dificuldade da forma do drama em configurar na ação o indizível das feridas íntimas de um único personagem (SARRAZAC, 2013, p. 39). Foi por meio do drama de estação, o *stationendrama* expressionista, e da apropriação de estratégias dos antigos teatros da *Paixão* que a dramaturgia moderna e contemporânea pôde dar conta da “forma biográfica”, própria ao romance (SARRAZAC, 2013, p. 85). O drama passou a adotar um tratamento estético no qual a ação, dependente de uma única e dominante subjetividade, é estruturada como retrospecto do passado traumático.

Em termos de composição, a *catástrofe* não é mais final e, sim, inaugural e, muitas vezes, aparece como preâmbulo da ação dramática (KUNTZ; NAUGRETTE; RIVIERE, 2012, p. 47). Para representar uma vida inteira, o drama segue a um princípio paradigmático das ações, de montagem de quadros ou episódios, e à temporalidades descontínuas, incertas. Nas quais os recortes da vida são reapresentados pela memória fraturada ao personagem que, reprisando os escombros e ruínas do passado, busca entender as circunstâncias que o levaram à catástrofe. Assim, categorias fundamentais para instaurar o trágico, como a peripécia e o reconhecimento, se descaracterizam nesse teatro da

intrassubjetividade. Na verdade, se formos regredir às conceituações de Aristóteles na *Poética*, o drama se resumiria ao *mythos* simples, quando já houve a reviravolta da fortuna, o personagem já se encontrou com o seu destino e resta somente o *pathos*, o sofrimento crivado no corpo e na memória do agente.

Na peça de Plínio Marcos, a ação toma a forma de uma “dramaturgia do retorno” (SARRAZAC, 2013, p. 89), com o personagem narrando episódios de sua existência para o Repórter depois de matar Zulu e os policiais. De modo emblemático, a forma teatral da *Paixão* está figurada no nome civil de Querô que de Jerônimo da Piedade, no romance, passa a ser Jerônimo da Paixão no drama. Esse substrato cristão é reforçado nas cenas do batizado do filho de Leda. Em seguida ao suicídio da mãe e a pressão das prostitutas, Querô é adotado por Violeta e consagrado à Deus, sob votos proféticos de humildade, trabalho e temor ao Senhor (MARCOS, 2003, p. 252). Monções que, ironicamente, não se realizam, com o envolvimento do menino no crime e as detenções no reformatório. É claro que, sendo projeções da mente do personagem, as cenas e diálogos do batizado são simbolizações do real traumático que traça associações entre genealogia e destino, princípio e finitude: “O que é que vai ser o filho-da-puta? Um santo, um gênio, um general? O que é que vai ser teu filho atirado nesse mundo louco de cada um para si” (MARCOS, 2003, p. 243). E mais, a articulação com o drama da *Paixão* reforça a impressão de que a trajetória de vida a ser dramatizada tem caráter de narrativa exemplar, um testemunho dos martírios que se repetem na vida de inúmeros garotos.

Enquanto no romance, a *rememoração* aspira à totalidade do relato, no drama a *reminiscência* apenas dá conta de memórias fragmentadas e disjuntivas. Dada a tarefa de traduzir o passado traumático em imagens e símbolos, a memória é espacializada em cena, em uma ação infradramática que traz para o mesmo plano diferentes episódios da vida do criminoso. Segundo o Repórter, ao contar a sua vida, Querô “misturava todos os casos, sem ordem cronológica” das ações representadas (MARCOS, 2003, p. 241). Consumada a vingança, o drama se concentra nas últimas horas de vida do personagem, nos momentos de agonia e morte e, por esse motivo, a narrativa de educação sentimental passa por uma decupagem, uma seleção dos acontecimentos extremos e síntese das figuras ficcionais. Assim, os amparos afetivos de Bina de Obá, Pai Bilu e Lu são reduzidos à Ju, antiga amiga de Leda

que tem Querô como filho. O estupro desaparece como fato consumado e comprovado, sendo apenas aludido no diálogo de Querô com Tainha. Este, por sinal, congrega em um só personagem o antigo amigo do cais do porto e Zulu, o garoto negro do reformatório. Sobre o reformatório sabe-se apenas que Querô teve duas passagens, fugindo em ambas. A primeira em decorrência da denúncia formulada por Madame Violeta ao Delegado, e a segunda pelo roubo do relógio do “gringo”. A instituição correcional ainda representa o espaço de alienação dos meninos mais pobres e de fabricação da delinquência, pois, segundo o Repórter, as várias passagens pelo asilo de menores influenciaram decisivamente na subjetivação de Querô.

Com a ausência das cenas do cais do porto e do reformatório, a peça não trabalha a formação e aprimoramento da capacidade de matar. Querô sai da última detenção formado, seguro e decidido a acertar contas com os responsáveis pela sua prisão: “Olha Ju. Eu vim para fazer um acerto. O tal de Nelsão, o Sarará, o Tainha vão dançar. [...] Vai ter forra” (MARCOS, 2003, p. 259). A voz do Repórter para o público sintetiza em uma única fala todo o processo de constituição do marginal no reformatório:

E o Querô foi espremido, empilhado, esmagado de corpo e alma num cubículo imundo, com outros meninos. Meninos todos espremidos, empilhados, esmagados de corpo e alma, alucinados pelos seus desesperos, cegados por muitas aflições. Muitos meninos, com seus desesperos e seus ódios, empilhados, espremidos, esmagados de corpo e alma no imundo cubículo do reformatório. E foi lá que Querô cresceu. (MARCOS, 2003, p. 255)

Para uma subjetividade criminosa em desagregação, só o que restam são as imagens da mãe e as cenas dos assassinatos que, reiterativas, retornam no instante da enunciação dramática. Os complexos psicológicos tomam conta da cena de modo que a personalidade danificada se reduplica, se prolifera nas figuras dramáticas como projeções do eu. Diferente do romance, os personagens são fantasmagorias fabricadas pela mente do garoto assombrado com a vizinhança da morte. Parte da memória está, por sinal, contaminada por contradições, pelo uso de alucinógenos e por um estado febril delirante. Nesse cenário, a realidade objetiva transparece com aparência enganosa, como sombras de um mundo em colapso.

Por isso, a cena final de confronto com Sarará e Nelsão é rememorada como reprise da catástrofe inaugural, misturando Leda com a Cantora, maternidade e sedução, violência e desejo. Nela, antes de disparar contra os policiais, Querô entra em cena “muito excitado” e segura o revólver como se fosse seu próprio sexo, enquanto é seduzido pelo espectro de Leda (MARCOS, 2003, p. 269). No mesmo sentido, no último delírio de Querô – o “balé obsessivo” –, Leda figura como principal busca e razão do personagem em lembrar os fatos pretéritos. Já Madame Violeta, Tainha, Nelsão e Sarará movimentam-se como corpos que perseguem e atormentam o agente, obliterando o objeto do desejo (MARCOS, 2003, p. 271).

Enquanto no romance, a educação sentimental ocupa a maior parte da matéria narrada, no drama as lacunas no relacionamento do filho com a mãe dominam a *reminiscência*. Na peça, as referências à mulher suicida diminuem e emerge as imagens da mãe prostituta e protetora. A cela “surda” do reformatório, indiferente a situação de clausura extrema, é o espaço heterotópico de reconciliação possível, onde Querô encontra e dialoga com o fantasma de Leda. Na cena do confinamento, mãe e filho buscam perdão e redenção de uma vida não vivida, de afetos não trocados: “Eu sei, eu sei, meu nenê... Me perdoa... [...] Eu queria tanto, ter alguém como você... Alguém que fosse por mim...” (MARCOS, 2003, p. 257). O potencial punitivo do dispositivo carcerário é relativizado pela reconciliação do personagem com a progenitora, ainda que a cena de perdão esteja somente simulada na mente do garoto. Perdão e reconciliação são os gestos que faltavam para o narrador decidir redimir as faltas da mãe na ação brutal contra os policiais. Enquanto que, no princípio do drama, Leda não aguenta a pressão de Madame Violeta e toma querosene, no presente da enunciação dramática, Querô não aceita a venalidade, preferindo matar os agentes corruptores. Fazendo isso, a atrocidade do presente corrige e redime, anacronicamente, as culpas, humilhações e derrotas do passado: “Vou meter as mãos nas armas e cagar e pisar em meio mundo. De arma, vou virar o jogo. Por essa luz que me ilumina. Vou arrebitar tudo quanto é filho-da-puta” (MARCOS, 2003, p. 260).

Com a morte de Querô, findam os atos rememorativos. O Repórter assume a voz épica em breve epílogo, como se, a partir desse momento, a sobrevivência da matéria rememorada dependesse da intervenção do intelectual letrado que, no jornal ou no palco, dará voz pública ao

marginal silenciado. Daí, certamente, o tom moralizante das intervenções do Repórter que sempre opõe as condições de vida dos garotos de rua ao conforto dos cidadãos privilegiados. Representante da crença no poder político da literatura e do teatro de produzirem sentidos de comoção e indignação com a dor dos outros, o Repórter é, estruturalmente, o elo com os modos narrativos do discurso. Querô é quem vive a paixão e testemunha antes de morrer. Já o Repórter é aquele que, confluindo drama e narrativa, relata a partir da experiência dos outros. Mediador entre o discurso do marginal e a sociedade, o Repórter será uma testemunha em segundo grau, que organizará racionalmente a memória e o discurso de quem não resistiu.

Esse lugar do jornalista que observa e testemunha as tragédias do dia a dia, guarda, no drama e no romance, um problema ético inescapável. Em uma sociedade ameaçada pela insegurança pública, o relato do jornalista retira provisoriamente a trajetória de vida de Querô do esquecimento, mas, exatamente por esse fato, pode ter contribuído para o assassinato do personagem na composição de uma imagem espetacular infame e monstruosa. Esse aspecto da representação de alteridades criminosas – no limiar entre apresentação da violência e reflexão crítica –, embota a autocrítica disfarçada de denúncia social e expõe a fragilidade dos objetos estéticos para intervir na realidade material. O intelectual crente no poder político da literatura e (do teatro) nada pode fazer quando chegam os policiais que, vingativos, atiram sobre o corpo sem vida de Querô.

Ao contrário das mortes de Zulu, Sarará e Nelsão, o assassinato de Querô pelas forças de segurança permanece obscuro, uma vez que, relatado à distância pelo jornalista, é atroz demais para ser apresentado no palco. A violência policial é, dessa forma, pasteurizada pela intervenção do intelectual que, não vivendo a paixão do marginal, copia, seleciona e organiza a matéria relatada de acordo com as censuras e interesses políticos dos meios midiáticos. Essas contradições, somadas à distância de classe entre jornalista e marginal, rasuram o gesto político salvacionista e condenam ao fracasso a pretensão intelectual de falar no lugar do cadáver sem voz.

Se a escrita literária e teatral pode ser uma tarefa contra o apagamento dos rastros das vidas miúdas, ela também sofre da

insuficiência de seus meios para evitar a catástrofe, com o risco, inclusive, de cair na impotência e na inação (RANCIÈRE, 2017, p.49). Eis uma das características fundamentais das escritas dramáticas contemporâneas. Com a implosão da forma do drama, do conflito e do diálogo, só resta ao teatro lutar contra as catástrofes que, inconclusas, se avolumam sobre vidas cada vez danificadas. Um dos problemas desse pessimismo melancólico é que, sem o diálogo, cada indivíduo fala isoladamente em ações que não progridem para um horizonte comum. Regressivas e titubeantes, as falas e ações tendem a envolver na repetição mnemônica da catástrofe.

Referências

AVELAR, I. Espectros de Walter Benjamin: luto e violência em Jacques Derrida. In: _____. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 71-103.

BENJAMIN, W. A crise do romance: sobre *Berlin Alexanderplatz* de Döblin. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas I*. 8. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 55-61.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas I*. 8. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240.

BENJAMIN, W. Sobre a crítica do poder como violência. In: _____. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 57-82.

BUTLER, J. Tortura e ética da fotografia: pensando com Sontag. In: _____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. 2. ed. Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 99-149.

CONTRERAS, J. A.; MAIA, F.; PINHEIRO, V. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, M. Sobre a prisão. In: _____. *Microfísica do poder*. 2. ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015. p. 213-233.

GAGNEGIN, J. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: _____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 107-118.

GAGNEGIN, J. *Walter Benjamin: os cacos da história*. Trad. Sônia Salzstein. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

KUNTZ, H.; NAUGRETTE, C.; RIVIERE, J. Catástrofe. In: SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. p. 45-47.

LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LUNA, S. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Ideia, 2008.

MAAS, W. P. M. D. *O cânone mínimo: o Bildunsroman na história da literatura*. São Paulo: EDUNESP, 2000.

MARCOS, P. *O assassinato do anão do caralho grande: noveleta e peça teatral*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

MARCOS, P. *Oração para um pé de chinelo*. São Paulo: Global, 1979.

MARCOS, P. *Plínio Marcos: melhor teatro*. São Paulo: Global, 2003.

MARCOS, P. *Uma reportagem maldita (Querô)*. 8. ed. São Paulo: Parma, 1984.

MARTINS, L. M. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SARRAZAC, J.-P. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sônia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARRAZAC, J.-P. *Sobre a fábula e o desvio*. Trad. Fátima Saad. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Rapa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Recebido em: 11 de março de 2019

Aprovado em: 9 de janeiro de 2020



supernovas terminator

Marília Kosby

com quem nos parecemos
se já não temos
aquele sangue doce
e amargo de ferro
longe da pedra

minério nas veias do peixe
mercúrio nos cristais da água
mineral

de qual penhasco nos jogamos
a pele dos escombros
anda irretocável

a mais nova explicação
pr'esse gosto de ocaso
as beiradas da Terra
fossem antes apenas
profunda analogia
com a tv de plasma
a indústria de plásticos
da venezuela

– há humanidade sim
disposta e altamente
preparada para
deambular no abismo
forever alçar sementes
suicidas na boca cosmo
e adubar com eflúvios
cloacais de polietileno -

pó de que seremos
a qual retornaremos
se já se teme o horror
nas epifanias
do elementar dar à luz
uma estrela
brilhante



147

Heyk Pimenta

cavam
a rodovia
tem duas mãos
agora tão duplicando
cortaram
o acostamento

e pro fiat 147 atravessando o estado
tem o fim
do asfalto num degrau
fundo
o suficiente
para virar o carro

cair de banda e doer
cair de roda pra cima e doer

e se virar duas vezes só vai dar pra vender
as ferragens

como encalhar em um deus

à direita
do carro
1 metro de chão cavado

à esquerda
uma linha de cones
fios bocais lâmpadas
dentro de baldes vermelhos como o carro

à esquerda dos cones
outros carros vindo do outro lado

e o tomate
147
lento quase
sem gasolina
rachava aos poucos
os eixos

como encalhar em um deus

não dava pra frear
desviar
parar

atrás da minha irmã de 12 anos
ajudando meu pai com os buracos da BR-116
eu tinha 5
e atrás de mim que tentava mais
conversar brincar de ser he-man
quilômetros de carros e inverno

o carro sobreviveria como os nervos
do meu pai

*barro das vicinais
o capô aberto*

a cada checape
era atestado
que não era seguro tê-lo
em casa
mesmo que fosse essencial
à dinâmica local

*halo de 60 watts
da oficina vermelha e invisível
horta de aço
mordida nas pernas
por jacarés de carga
regada à hora da ave
maria*

elétrica

o tomate
durou outros anos
e foi trocado depois
por 1000 litros de cachaça
acomodados num telhado de amianto
suspensão por vigas de eucalipto

frio de pontões

*repisamos o caminho puri
beija-flor manso dos puris a teia come
moramos no rio da chuva grande*

junto de calotes
aranhas ferrugem
histórias

aí nossa mãe nos leva
cresço e não tem nada pra mim aqui
só o coração fodido dos parentes
dos companheiros da panha do café
aprendi assim
fiz assim um coração



As forças saturninas nas Fotomontagens do poeta Jorge de Lima

The Saturnine Forces in the Photomontages of Jorge de Lima

Bárbara Bergamaschi Novaes

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro / Brasil
barbarabergg@gmail.com

Resumo: A partir de uma análise seletiva de oito fotomontagens do livro “Pintura em pânico” (1943) de Jorge de Lima traçamos correspondências entre as imagens do poeta alagoano, a iconografia barroca e alegórica estudada por Walter Benjamin, e as tópicas privilegiadas pelos artistas surrealistas europeus. Veremos como a *praxis* e os procedimentos criativos de Lima bebem das fontes dos artistas da vanguarda francesa do início do século XX, ecoando as investigações empreendidas pelo movimento encabeçado por André Breton e Georges Bataille – que, por sua vez, se configurou, nas palavras do crítico Ronaldo Brito, como: “uma tentativa heróica de atacar o *cogito* cartesiano” e “denunciar a falência do projeto moderno”. Para tal nos apoiaremos nas preposições, escritos e obras destes escritores supracitados, bem como nas trocas epistolares entre os poetas, Murilo Mendes e Jorge de Lima, bem como a relação de ambos com o pintor Ismael Nery.

Palavras chave: Surrealismo no Brasil; artes visuais; vanguardas modernas; fotografia.

Abstract: From a selective analysis approach of eight photomontages of Jorge de Lima’s book “Pintura em Pânico” (1943), we point to several correspondences between the photo-collage images of the Alagoan poet, and the baroque and allegorical iconography studied by Walter Benjamin, as well as the themes favored by surrealist’s french artists. We will regard how Lima’s creative *praxis* and procedures had nourished from the early-20th-century French avant-garde surrealist artists, echoing the investigations undertaken by the movement headed by André Breton and

Georges Bataille – described by art critic Ronaldo Ronaldo Brito as: “a heroic attempt to attack the Cartesian Cogito” and “denounce the bankruptcy of the modern project”. For such can we will base our analysis on the writings and works of Surrealism movement members, as well as in the epistolary exchanges between poet Murilo Mendes, Jorge de Lima and the painter Ismael Nery.

Keywords: Surrealism in Brazil; visual arts; modern avant-garde; photography.

1. Introdução - As energias Saturninas de Jorge de Lima

“A poesia em Pânico” (1943) de Jorge de Lima



Uma mulher, com os cabelos envoltos em um turbante, segura em sua mão direita uma esfera gradeada. O objeto aparenta ser um modelo de uma orbe em volume tridimensional que, com o toque dos dedos gira no próprio eixo, simulando o movimento dos astros celestes. A mulher pousa seu queixo sob a sua mão esquerda e mira o objeto com uma expressão circunspecta e reflexiva. Divisamos na mesa em que ela se apoia os materiais para o estudo científico: um pergaminho, um livro com uma inscrição em latim, um compasso e um recipiente de tinta com uma pena mergulhada.

É curioso descobrimos que a gravura da alegoria da astronomia, retirada da edição do livro de 1880 de Camille Flammarion, *Astronomie Populaire*, tenha sido a imagem escolhida pelo poeta alagoano, Jorge de Lima, para a criação de sua fotomontagem intitulada *A Pintura em Pânico* (1937), e que veio a se tornar capa do livro homônimo de poesia de Murilo Mendes. Na releitura de

Lima, a Sibila¹ perde seu rosto, sendo este substituído pela imagem do planeta Saturno, já no lugar do recipiente de tinta, Lima sobrepõe a figura do que aparenta ser o planeta Júpiter.

Em *A origem do Drama Trágico Alemão* (2011, p. 155) Walter Benjamin realiza um estudo sobre a Doutrina de Saturno. Benjamin assinala que a principal fonte do saber astrológico medieval provinha dos estudos de filósofos e matemáticos orientais, tais como o persa Abu Ma‘shar. Para os astrônomos desta época uma das influências mais funestas dos astros seria a do planeta Saturno. Este figuraria como um “planeta ameaçador” e seria dotado das seguintes qualidades: pesado, frio, seco e localizado no ponto mais alto do céu – suas energias emanariam do local mais profundo e misterioso do cosmos.

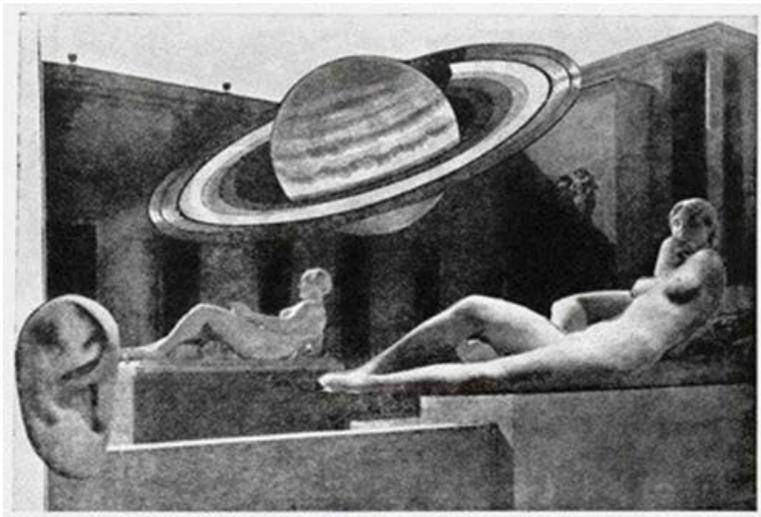
Devido à essas características, a influência de Saturno geraria homens presos à vida material, mas simultaneamente, em uma aparente aporia, extremamente espiritualizados e indiferentes à vida terrena, ligados a uma *religiosi contemplativ*. Como “demônio de contrastes”, Saturno investiria nas almas uma indolência e apatia mas, igualmente, impulsionaria a inteligência e a contemplação. O homem regido sob o signo deste astro seria dotado de uma genialidade que poderia se manifestar em dons divinatórios² aproximando-o perigosamente da

¹ A imagem se trata, com efeito, da representação da Sibila Phrygia, uma das dez sibilas da mitologia greco-romana. Segundo estas narrativas as sibilas eram mulheres que possuíam poderes proféticos de revelação do futuro sob inspiração de Apolo. Essas personagens míticas, são retratadas com recorrência na literatura, com aparições no livro das Metamorfoses de Ovídio, na *Iliada* de Homero e nas *Lusíadas* de Camões, bem como nas pinturas renascentistas de Rafael e Michelangelo. Cinco sibilas, por exemplo, podem ser contempladas na abóbada da Capela Sistina.

² Por estar localizado no ponto mais “fundo” do céu Saturno Nas palavras de Benjamin: “um planeta supremo, mais afastado da vida cotidiana, responsável por aquela funda contemplação que leva a alma a desviar a atenção das coisas exteriores para o interior, fazendo-a subir cada vez mais alto e finalmente lhe concede o saber supremo e dons proféticos. (...)”

visão dos astrônomos, Júpiter filtraria as influências nefastas de Saturno, transformando-as em energias benéficas, libertando uma modalidade de melancolia positiva ou “sublime”, nomeada em latim: *melencolia illa heroica*. Esta qualidade do planeta Júpiter é representada na gravura da “Melancolia” de Dürer pelo símbolo da balança. Equilibrado pela temperança de Júpiter, Saturno se torna dessa forma “o protetor mais sublime das pesquisas”, concedendo aos homens as “sementes das profundezas e os tesouros escondidos”.

“Pois sempre desejavamos a paz, a paz branca dentro de um saturno diário.” (1943) de Jorge de Lima



É possível, portanto, traçar correspondências entre a fotomontagem de Jorge de Lima e a iconografia barroca e alegórica estudada por Walter Benjamin. Nos chama a atenção, entretanto, a posição privilegiada ocupada por Saturno na releitura do poeta. Paradoxalmente o intempestivo planeta ocupa a posição centralizadora da cabeça, símbolo da racionalidade humana, e do *logos*. Já o planeta Júpiter, o maior planeta do sistema solar, ao contrário de suas proporções gigantescas, é representado em tamanho diminuto em uma escala inferiorizada em relação a seu opositor. Júpiter substitui na iconografia de Lima o recipiente de tinta do quadro original, ocupando a posição da matéria prima, por excelência, do poeta. A temperança jupiteriana

“banha” apenas a uma parte do corpo: a mão que mergulha a pena na tinta. Poesia, seria enfim, a filha, criado final desta conjunção planetária.

Jorge de Lima parece nos dizer: é na *praxis* da escrita que se descarrega e se equilibra a energia saturnina. É na engenhosidade e no controle da mão organizadora que são erigidas as obras enquanto construção inteligível. Mas, em última instância, quem dita os comandos à mão é Saturno. Neste diálogo com a simbologia barroca, Jorge de Lima parece advogar em prol das forças intuitivas de Saturno que surge como força motriz da cena. A mão é vassala do satélite soberano e filtra os impulsos da cabeça do poeta, orientada sob o signo de Saturno. Em suma, o gesto do poeta é regido pelo reinado do sonho e do mistério, e a poesia, como o título da obra já nos informa: se faz sob o primado do pânico. O poema seria, destarte, o lugar de síntese entre o embate do instinto e da razão. É o que Murilo Mendes dá a entender em “Nota Liminar” à edição do livro *Pintura em Pânico*:

O pânico é muitas vezes necessário para se chegar à organização. (...) A fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo.” (MENDES, 2010, p.36)

Esta primeira fotomontagem de Jorge de Lima nos parece prototípica das demais que o poeta realizará como artista plástico aos longo dos anos seguintes. Surge como uma implosão metonímica da arte como ciência europeia e do desencanto com a *logos*. Como uma espécie de alegoria totalizante, vislumbramos nela todos os elementos imagéticos e *leitmotivs* que se repetem e se desdobram nas demais fotomontagens limianas, tais como: o embate entre a razão e o sonho, o ofício do poeta, a mão como elemento ambíguo que se coloca entre a censura e a criação, a acefalia, as cenas bíblicas e míticas, e em especial, o elemento que neste artigo desejamos traçar correspondências entre suas obras e as investigações dos artistas e escritores surrealistas. Para tal nos apoiaremos nas preposições dos poetas e escritores, André Breton, Georges Bataille, Murilo Mendes e Ismael Nery e, principalmente do filósofo alemão, Walter Benjamin.

2. O Surrealismo no Brasil e nas obras de Jorge de Lima

A fotomontagem *A Poesia em Pânico* analisada acima, foi a primeira das 41 criadas por Jorge de Lima ao longo dos anos 1930-1940. O poeta começa a se interessar pela prática da colagem (ou montagem) de recortes de revistas e livros no início dos anos 1930, quando toma conhecimento do trabalho surrealista de Max Ernst⁴ através do livro *La Femme 100 Têtes*, que recebe de presente de Murilo Mendes. Como forma de retribuição, Jorge de Lima oferece ao amigo a primeira de suas colagens para ilustrar a capa do livro homônimo, gesto que ilustra a intensa troca entre os dois poetas.⁵ As demais 40 imagens seriam compiladas no livro intitulado *A Pintura em Pânico*, impressa na Tipografia Luso-Brasileira em 1943.⁶ Diferindo das experiências da Semana de Arte de 22 que relegou a fotografia uma posição meramente documental, *A Pintura em Pânico* é considerada como uma obra *sui-generis* – único exemplar de uma estética fotográfica moderna no contexto da arte brasileira antes da Segunda Guerra Mundial.

O Surrealismo, movimento artístico e literário que se originou na França em 1924, apesar de não ter se consolidado no Brasil como um movimento articulado, segundo Sérgio de Lima (2002), se fez presente enquanto influência revolucionária e formadora de um espírito libertário,

⁴ Max Ernst produziu três obras do gênero: *La femme 100 têtes* (1928), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934).

⁵ Há um trânsito de trocas profícuas entre o pintor, Ismael Nery, o poeta, Murilo Mendes que por sua vez influencia Jorge de Lima em sua produção visual. Mendes irá apresentar Jorge de Lima ao amigo, Ismael Nery, recém chegado de Paris. Murilo Mendes ainda assinala que Ismael não se considerava um “surrealista ortodoxo” mas tirou partido da doutrina tendo muitas de suas telas e quadros a “ambientação surrealista”. Segundo Sacchetti (2018, p. 56-57) “Jorge de Lima encontra em Ismael Nery a figura do homem de letras capaz igualmente de expressar-se nas artes visuais. O entrelaçamento, em Jorge de Lima, de surrealismo e cristianismo deve-se em boa medida à amizade do poeta com o pintor.”

⁶ *A Pintura em Pânico* teve uma única edição de época, com tiragem de 250 exemplares, sendo cada exemplar cuidadosamente numerado e assinado pelo autor. Pouquíssimos sobreviveram, tendo-se tornado uma obra raríssima, nunca reeditada. Com a exposição das fotomontagens de Jorge de Lima organizadas em 2010 com patrocínio da Caixa Cultural do Rio de Janeiro um novo catálogo com reprodução das obras foi reeditado tornando-as, enfim, facilmente acessíveis ao público.

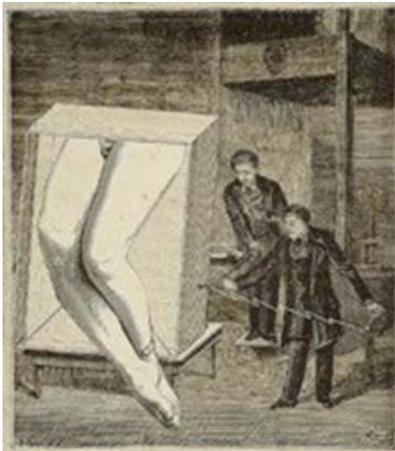
encontrando ressonância em artistas brasileiros de diferentes décadas.⁷ Como afirma Ronaldo Brito (2005, p. 122) “como toda vanguarda, o surrealismo vivia da utopia” e consistiu em “uma tentativa heróica de atacar o *cogito* cartesiano” e “denunciar a falência do projeto moderno”. Segundo Sérgio de Lima (2002), o surrealismo no Brasil seria “por definição uma visão crítica da realidade e está muito longe de ser dogmático, não sendo nem um programa, nem uma escola e nem um juízo: é uma experiência em aberto [...] dando-se como aventura e expressão do desejo do homem”. Se tratava, com efeito, de um *ethos*, uma propeudêutica para se encarar o real, um “ato existencial” mais do que um projeto dogmático. Portanto o movimento não continha uma dimensão programática de política cultural. Sérgio de Lima atribui a marginalidade e negação do Surrealismo no Brasil e sua presença “diluída” nos círculos artísticos devido à pouca adesão dos artistas ligados à Semana de Arte Moderna de 22 ao movimento.⁸

⁷ Em *A Aventura Surrealista* (1995) Sérgio de Lima, identifica três distintos períodos em que o Surrealismo teria encontrado forças no cenário nacional: o primeiro se inicia na passagem dos anos 1929 e 1930 e se estende até os anos de 1960, este seria o período de auge do movimento no Brasil, tendo como seu marco a chegada de Benjamin Peret e sua mulher Elsie Houston ao país. Já o segundo período define-se a partir e em torno de Maria Martins, que retorna ao Brasil em meados dos anos 1950 e é marcado pelo surgimento do grupo surrealista de S. Paulo/Rio de Janeiro (1965-1969). Neste segundo período Sérgio de Lima classifica os ditos poetas “novíssimos” – como por exemplo Roberto Piva – como herdeiros do surrealismo mesmo que ainda sob o forte influxo dos *beatniks* norte americanos. Por fim, o terceiro período é marcado pela Semana Surrealista de 1985, centrado em torno do segundo grupo surrealista no Brasil de S. Paulo/Fortaleza (1990-1999).

⁸ Será Mário de Andrade quem irá publicar a primeira crítica do livro de fotomontagens de Jorge de Lima, com seu artigo “Fantasias de um poeta”. Segundo a pesquisadora Sacchettin (2018), este artigo revela uma atitude ambígua. Há uma dificuldade do crítico paulista de situar as qualidades das fotomontagens como positivas ou negativas o que revela sua desconfiança em relação a este método surrealista como expressão artística válida. Os surrealistas andariam na contramão do projeto de Mário de Andrade, pois seu objetivo não era estabelecer um marco divisor na história cultural do Brasil ou criar, de modo contínuo, um novo paradigma estético, fundando uma nova “linguagem” tipicamente brasileira no campo das artes. Não havia a pretensão ou preocupação de definir quais eram os tons das “cores locais” da literatura e da arte produzida em solo nacional. Este debate pode ser verificado no livro de Murilo Mendes “Recordações de Ismael Nery” (1996)

A influência do surrealismo se apresenta de maneira bastante evidente nas fotomontagens de *Pintura em Pânico*. Basta colocarmos algumas as colagens do livro presenteado de Max Ernst e as de Jorge de Lima lado a lado. A título de comparação escolhemos duas imagens do livro *La Femme de 100 Têtes*, sendo elas: “...et la troisième foi manquée” e “A bébé éventré, pigeonnier ouvert” e duas imagens da *Pintura em Pânico*: “Caim e Abel e “A Criação pelo Vento”. Notam-se *motifs* e elementos similares, tais como: o corpo feminino nu e desmembrado e a ideia de “vô” poético, representado pelo vento e os pássaros. Ambos realizam suas composições exclusivamente com recortes de fotografias, ilustrações e tipografias extraídas de materiais gráficos das mais variadas fontes: de livros médicos de anatomia humana, das gravuras botânicas, passando pela publicidade e imagens de revistas da moda. Os dois artistas atribuem frases e versos como título ou legenda às imagens, que, como em um dístico, produzem novas camadas de significados. Há também a possibilidade das imagens serem lidas como em um livro, onde haveria um potencial narrativo⁹ a ser desenvolvido ou decifrado pelo leitor.

...et la troisième foi manquée” (1929)
de Max Ernst

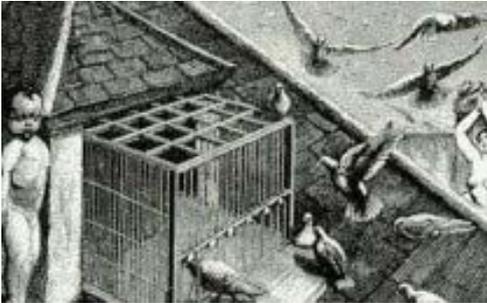


Caim e Abel (1943) de Jorge de Lima



⁹ Há, de fato, uma personagem protagonista do romance de Max Ernst nomeado Loplop, que se trata de um híbrido de homem-pássaro.

A bébé eventré, pigeonnier ouvert
(1929) de Max



A Criação pelo Vento (1943)
de Jorge de Lima



A *collage* ou *assemblage* será um dos principais métodos utilizado como técnica de criação poética pelos surrealistas. Em seu *Primeiro Manifesto Surrealista* (1924), Breton coloca o movimento na esteira da tradição do Romantismo Alemão, tendo como seus principais precursores os artistas Giorgio De Chirico e Henri Rousseau na pintura, e, na literatura, os poetas malditos e românticos, Baudelaire, Rimbaud, Artaud, Hölderlin bem como Isidore Ducasse, mais conhecido pelo seu pseudônimo, Conde de Lautréamont. A inspiração que funda o método da *collage* surrealista virá da frase célebre do uruguaio: “Belo como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva”. Para os surrealistas a beleza deveria ser “convulsiva”, sendo encontrada ao acaso a partir da combinação de elementos, a princípio, díspares.

No primeiro *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, André Breton oferece uma definição do movimento irônica parodiando a “pedagogia” dos verbetes do dicionário:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICLOPÉDIA, Filosofia. O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da existência. (BRETON, 2001, p.40).

Em um contexto do entre-guerras, para Breton, a ênfase dada por Descartes e os demais filósofos do Iluminismo à faculdade humana da razão, votada a ciência e as técnicas, e sua pretensa universalidade não resultou em progresso positivista mas, justamente ao contrário, conduziu a civilização à barbárie. Para Breton, a racionalidade teria bloqueado as possibilidades de evolução moral e intelectual humanas, e teria fundado “um mundo que só se mantinha de pé graças à repressão e a hipocrisia” (BRITO, 2005, p. 125). A consciência, portanto debilitava o caráter imaginativo e a potência de vida, e teria convertido a sensibilidade humana em um refém do classificado e controlado. Influenciados pelos estudos da psicanálise de Sigmund Freud, o surrealismo pressuporia portanto, um abandono total da razão e em prol da vontade subversiva. O pintor e o escritor surrealista deveriam, idealmente, se portar apenas como *mediums* (do latim “meio” ou “veículo), pintando quadros e compondo textos com a menor interferência do consciente possível.

Alguns métodos ou jogos poéticos foram desenvolvidos pelo grupo para liberar o inconsciente sendo eles: o *cadavre exquis*, os *objets trouvés*, o chiste ou jogo de palavras (como o pseudônimo *Rose Sélavy* – ou, em outras palavras *Eros C'est La Vie* – utilizado por Duchamp) e as *collages* ou *assemblages* através da justaposição de imagens encontradas ao acaso. Influenciados pela gesto do poeta trapeiro Baudelaire e na figura do *flaneur*, os surrealistas buscavam os *objets trouvés* em português “objetos encontrados”. Eram objetos banais ou inúteis, descartados e achados em mercados de pulgas e antiquários. Walter Benjamin (1985, p. 25) afirma que os surrealistas foram “os primeiros a pressentir as forças revolucionárias que transparecem nos objetos antiquados”, que “fazem explodir as forças atmosféricas ocultas nas coisas”. Esta prática surrealista é baseada nos estudos da experiência do “estranho-familiar” (em alemão: *Unheimlich*) de Freud. O conceito parte de uma incerteza intelectual que atinge o sujeito quando este percebe-se diante de um objeto inanimado que poderia ser, de

alguma forma, dotado de vida autônoma ou inversamente, quando um ser aparentemente animado na verdade se verifica ser inorgânico. Será um dos métodos empregado por Duchamp para criar seus *Ready Mades*.

No caso de Max Ernst, houve ao menos duas estratégias de abordagem do problema do automatismo. Ernst elaborou técnicas como a *frottage*¹⁰ e a *grattage*¹¹ – criando padrões gráficos a partir do decalque em carvão ou giz sobre uma superfície texturizada, tais como assoalho de madeira, rachaduras nas paredes, folhas e plantas, como um carimbo invertido. Posteriormente ele identificava formas figurativas nestas “manchas” abstratas. Estas técnicas buscavam eliminar o controle racional. A imagem estaria “latente” nas coisas do cotidiano, esperando para ser revelada, e se daria, portanto, de uma forma espontânea, em um encontro fortuito do artista com sua obra. Já nas colagens e *assemblages*, bem como em algumas pinturas, Ernst alcançava um efeito não tanto de irrealidade – pois suas imagens ainda estavam calcada na representação mimética realista e figurativa do mundo – mas na construção de uma realidade “fantástica”. De forma análoga à lógica onírica, observado por Freud no livro *Interpretação dos Sonhos*, Ernst trabalha com a justaposição de ideias e memórias condensando-as em uma única imagem. Esta combinação imprevista de objetos estranhos entre si é justamente o método utilizado por Jorge de Lima para criar suas Fotomontagens.

¹⁰ *Frottage* é a palavra francesa para “fricção”. Trata-se de um método automatista de produção criativa, a partir da fricção de uma superfície texturizada usando um lápis ou outro material de desenho. Ernst foi inspirado por um antigo piso de madeira cujos veios das tábuas tinham sido acentuados pelo uso recorrente do esfregão de limpeza. Os padrões dos veios sugeriam a Ernst imagens estranhas. A partir de 1925 ele captura essas sugestões, colocando folhas de papel no chão e depois passando sobre elas um lápis macio. Os resultados sugerem florestas misteriosas povoadas por criaturas semelhantes a pássaros. Ernst publicou uma coletânea desses desenhos em 1926, intitulada *Histoire Naturelle* (História Natural). (SACCHETIN, 2018, p.31)

¹¹ Após as experiências com a *frottage*, Ernst passou a usar uma ampla gama de superfícies texturizadas, e adaptou a técnica à pintura a óleo, chamando-a de *grattage* (raspagem). Esta técnica envolve a colocação de uma tela preparada com uma camada de tinta a óleo sobre um objeto texturizado e, em seguida, a raspagem da tinta para criar na superfície um efeito inesperado. Ao preparar uma tela usando a *grattage*, Ernst trabalhava novamente a pintura, respondendo às marcas e formas imprevistas criadas pela textura. (SACCHETIN, 2018, p.31)

Em entrevista concedida em 1939, Jorge de Lima descreve brevemente seu processo de fotomontar, sem menção explícita ao automatismo ou ao surrealismo, mas implicando as ideias de composição e espontaneidade. À pergunta do repórter, de como ele alcançava “efeitos tão curiosos”, Lima responde:

Facilmente: recortando e superpondo ou justapondo as gravuras mais diversas, às vezes gravuras que isoladas não têm senão um valor didático, mas reunidas em uma combinação simplesmente arbitrária, deslancham verdadeiramente os mais surpreendentes poemas. Por exemplo: esta figura banalíssima de um tratado qualquer de astronomia em conjunção com esta gravura de uma Anatomia sem importância nos dá uma impressão de germinação. Pois não? E assim as outras: recorte, cole, ponha um dístico. É tão fácil como fazer um poema.¹²

Como se nota para Jorge de Lima há um fator de arbitrariedade despótica das imagens que se oferecem espontaneamente, uma prática que se opera no campo do imprevisível, como se a criação pudesse surpreender não somente o leitor mas o próprio criador. Podemos estabelecer correspondências entre o relato de Jorge de Lima com a definição que Max Ernst oferece a respeito da colagem surrealista:

Poder-se-ia definir a colagem como um composto alquímico de dois ou vários elementos heterogêneos, resultando de sua aproximação inesperada, devida, seja a uma vontade dirigida (...) para a confusão sistemática e o desregramento de todos os sentidos (Rimbaud), seja ao acaso ou a uma vontade favorizando o acaso.¹³

Uma outra referência direta ao primeiro *Manifesto do Surrealismo* e seus métodos associativos pode ser encontrada na *Pintura em Pânico* de Jorge de Lima, em particular na fotomontagem intitulada *O Poeta Trabalha*. Seu título se refere a uma passagem do *Manifesto Surrealista* na qual André Breton nos conta que “em época não distante, o poeta Saint-Pol-Roux diariamente antes de adormecer, mandava

¹² Bastos *apud* Secchin em *A découpage – processo de gravura surrealista*, 1939, p. 5.

¹³ Ernst, *Écritures*, p. 262 *apud* Assunção em “Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima”

fixar um aviso à porta de seu solar de Camaret: O POETA ESTÁ TRABALHANDO”.

Há no livro *Nadja* (1972, p. 28) – considerado o livro-manifesto dos surrealistas, misto de diário, caderno de notas e romance de Breton – um episódio em que o autor narra uma prática famosa do poeta Robert Desnos: “Revejo agora Robert Desnos na época chamada, por aqueles entre nós que a conheceram, época dos sonhos. Desnos “dorme”, mas escreve, fala.”. O poeta, apelidado por seus colegas de “sonhador acordado”, possuía o dom de enquanto dormia contar histórias “qual um oráculo”. A habilidade do poeta viria a ser transformada em técnica surrealista. Nela o artista dorme e acorda subitamente, anotando o mais rápido possível as palavras e imagens que vieram à sua mente no instante limiar entre a vigília e o sono. Este será um entre diversos dos métodos “automatistas”, criado pelo grupo para liberar o inconsciente das forças repressoras do ego.

Imagem que ilustra o romance *Nadja* de Breton. Nela vemos o poeta Robert Desnos “sonhando acordado”. (1972.

O Poeta Trabalha de Jorge de Lima (1943)



É curioso lembrarmos que na década de 1940, há no Brasil um grande interesse pelo onirismo ou pela chamada “linguagem noturna”, como é notadamente percebida na poesia de João Cabral de Melo Neto, em seus livros *Pedra do Sono* e *Considerações do Poeta Dormindo*. Além disso, muitos dos versos dos *Livro de Sonetos* e *Invenção de Orfeu* (1952) foram criados em um momento de recolhimento de Jorge de Lima, quando este se internou numa clínica de repouso devido a um “esgotamento nervoso”. Em suas memórias ele relata compor a maior parte de seus sonetos durante as madrugadas em estado “hipnagógico” de sonolência.¹⁴

Outra possível associação das fotocollagens da *Pintura em Pânico* à obra de Breton seria o trabalho intitulado “A Invenção da Polícia”. Nele vemos uma cabeça masculina submergindo das águas de um mar revolto como um balão de ar quente. A cabeça tem sua boca sufocada por uma enorme mão desencarnada que flutua sobre as ondas. A imagem da mão perturbadora, se trata coincidentemente de uma visão da personagem Nadja. No livro (1972, p. 84-85) a mulher vislumbra no céu e às margens do Sena “uma grande mão que arde sobre as águas”. Após impactada pela visão, Nadja aponta para um cartaz na rua que mostra uma mão vermelha com dedo em riste e diz: “sempre aquela mão”. Segundo o autor a placa que exhibe a mão fantasmática que a persegue, seria um sinal pendurado na porta de muitas casas árabes em Paris. Esta placa viria sempre acompanhada da inscrição: “a mão de Fatma”. A mão escolhida por Jorge de Lima para sua fotomontagem, uma mão oriental feminina repleta de tatuagens, nos remete à prática divinatória da quiromancia realizada pelas ciganas, como também à Mão de Fátima ou *hamsa*, citada por Breton. Esta imagem é partilhada pelas culturas judaicas e islâmicas, sendo utilizada como amuleto de proteção contra o mal-olhado.

¹⁴ De acordo com José Fernando Carneiro (1958, p.48-49), em artigo “O poeta trabalha”: a engenharia noturna no livro de sonetos, de Jorge De Lima por Luciano Marcos Dias Cavalcanti. Publicado na revista eletrônica *Orte*, v. 12, n. 2, jul.-dez. 2015.

A Invenção da Policia de Jorge de Lima (1943)



Há diversos episódios narrados no livro de Breton em que mão surge como presságio ou como objeto de mistério. Em um trecho o autor relata o estranho magnetismo que sente ao pousar os olhos sob luvas femininas azuis-celeste. Em outro Nadja se lembra de um de seus amantes que possuía uma deficiência congênita: dois de seus dedos eram colados. A mão surge no romance Breton carregadas da mesma ambiguidade que ecoa na palavra “mãe”, ambas encarnam uma figura simultaneamente ameaçadoras e protetoras. Para o surrealista as mãos seriam dotadas de uma dualidade, ao mesmo tempo que incorporam os ideários burgueses e capitalistas da produtividade, podendo se converter em mera ferramenta funcional, instrumentos da burocracia apática e destituídas de alma, também seriam capazes de fazer vir à tona uma percepção surreal.

Segundo Eliane Robert Moraes (2002, p. 191), Breton se vale da imagem da “mão que se separa do braço” para descrever o processo de *Depaysement* que funda a consciência surreal. No automatismo psíquico a mão ganha auto-suficiência sobre o resto do corpo, ganha uma vida “própria” e assim abre o sujeito a novas experiências criadoras. Esta ambiguidade de uma mão que ora censura, ordena, e organiza ora fascina e desorienta, também está presente em Jorge de Lima. A mão do alagoano também oscilou, durante toda sua vida, entre os dois universos

real e supra-real: de dia suas mãos eram as de um médico, de noite elas se metamorfoseavam em mãos de poeta.

Outro exemplo fornecido por Breton para representar a força enigmática das mãos seria o quadro de De Chirico “*O Enigma da Fatalidade*”.



Colagem que ilustra o romance de Breton. Intitulada “Uma personagem anuviada”, seria um auto-retrato de Nadja. Breton (1972, p. 101) observa que se olharmos a imagem de outro ângulo, a figura nos remete a uma “sereia mascarada” silenciada pela “aparicação de suas visões”.



Ao colocar lado a lado, um prosaico anúncio de rua e as visões proféticas de Nadja, Breton invoca uma vida em que o cotidiano, o banal, o real e o comunicável não se diferenciam do extraordinário, do espantoso, do poético, do imaginário e do incomunicável, onde futuro e passado se manifestam em um tempo sincrônico. Estas duas realidades poderiam se amalgamar e coexistir sem contradição aparente em uma percepção supra-real, ou surreal. Esta tentativa eminentemente transgressora de re-encantamento do mundo seria o cerne do movimento surrealista que desejava utopicamente reestabelecer no coração da vida humana, momentos “mágicos” apagados pela civilização ocidental burguesa.

Cabe ressaltar também que o protagonista somente acessa este mundo fantástico pela mão-guia de uma personagem feminina, espécie de musa-monstro, figura proteica e protípica do surrealismo. Para Breton, é a mulher, ela mesma, o *ethos* surrealista, devido à sua intuição, aos dons divinatorios e a sensibilidade aflorada, que, no senso comum, são características associadas ao universo feminino. Estas serão justamente as qualidades exaltadas pelos surrealistas. Como na gravura de Jorge de Lima, apresentada no início deste artigo, é uma mulher – a Sibília divinatória – que se constitui como a ponta de lança do movimento, motor do gesto poético surrealista. Mesmo que dentro de uma lógica ainda patriarcal, que essencializa o comportamento de gênero, o surrealismo buscou, por meio da restituição da mulher como força disruptiva, caótica e “irracional” dar um golpe de misericórdia não logos racionalista da civilização ocidental, encarnado na figura de Édipo. É a mulher que vaga livremente pelas ruas de Paris sem rumo, dominada pelas forças do instinto e tragada pelos fluxos do acaso que poderá, quiçá, dotar à vida dos homens modernos de algum sentido. Entretanto, para elaborar mais a respeito do destaque dado à figura feminina na tópica surrealista, será necessário um a exegese mais atenta, atualmente, sendo desenvolvida em breve em um artigo futuro.



Referência

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L.P. & M, 1987.

BATAILLE, Georges. *Documents; doctrines, archeologie, beaux-arts, ethnographie*. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BATAILLE, Georges. *Revista Acéphale*. Publicação em fascículos de 4 volumes. Tradução Fernando Scheibe. Florianópolis/SC: Cultura e Bárbarie Editora, 2013-2014.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo; o último instantâneo da inteligência europeia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa; Rio de Janeiro: Moraes, 1969.

BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Editorial Estampa, 1972.

BRITO, Ronaldo. *A experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico: fotomontagens*. Curadoria: Simone Rodrigues. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

LIMA, Jorge de. *A invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LIMA, Sérgio de. Apêndice. *Notas acerca do Movimento Surrealista no Brasil*. In: Michael LÖWY, Michael. *Estrela da Manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

LIMA, Sérgio de. *Aventura surrealista*. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2. ed. São Paulo: EdUSP; Giordano, 1996.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2002.

SACCHETTIN, Priscila. *A pintura em pânico*: fotomontagens de Jorge de Lima. 2018. Tese (Doutorado) – Unicamp, Campinas, SP, 2018.

Recebido em: 23 de setembro de 2019

Aprovado em: 10 de janeiro de 2020



Fiama Hasse Pais Brandão e Walter Benjamin: poesia, ruína e aura

Fiama Hasse Pais Brandão and Walter Benjamin: Poetry, Ruin and Aura

Fernanda Drummond

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
fernandadrummond@gmail.com

João Vilhena

vilhena.jc@gmail.com

Resumo: Este artigo recorre ao conceito de aura e à alegoria do Anjo da História de Walter Benjamin para explorar como a obra de Fiama Hasse Pais Brandão comunica com o pensamento pensador alemão. Em Fiama, o sujeito poético recusa o fluxo contínuo do tempo, posicionando-se num «Agora» atemporal, que se sustenta das ruínas do passado e da destruição vindoura. Avesa como Benjamin à ideia de progresso, Fiama invoca uma tradição dinâmica e heterodoxa, mostrando-nos como o mundo não é mais que a vitraça onde embatem as palavras dos mortos. Palavras que junto com a experiência do sujeito poético no seu mundo possibilitam uma recuperação da aura nos objectos observados a partir de uma distância contemplativa. A utilização do quadro teórico de Benjamin permite ainda detectar uma dimensão política geralmente pouco discutida na obra de Fiama Hasse Pais Brandão.

Palavras-chave: Poesia Portuguesa Contemporânea; Poesia 61; Fiama Hasse Pais Brandão; Walter Benjamin; ruína

Abstract: This article uses Benjamin's concept of aura and his Angel of History allegory to investigate how a reading of Fiama Hasse Pais Brandão's work can be enriched by the thought of the German philosopher. In Fiama's poetry, the lyrical subject refuses the continual flow of time by assuming an out-of-time "Now", a position that is sustained by the ruins of the past and the incoming destruction which threatens that same "Now". As Benjamin, Fiama opposes the idea of progress, while evoking a dynamic and heterodox tradition, to reveal us the world as a mere window pane into which the words of the

dead poets collide. These words retrieved from the ruins of human culture combine with the world as experienced by the lyrical subject to produce a configuration where it is possible to recover the aura in objects observed from a contemplative distance. We further argue that the use of Benjamin's theory allows us to unveil a usually overlooked political dimension which nonetheless present within Fiamas's body of work.

Keywords: Contemporary Portuguese poetry; Poesia 61; Fiamas Hasse Pais Brandão; Walter Benjamin; ruins.

1. O tempo, os detritos, o lodo no bojo

A poesia da poeta portuguesa Fiamas Hasse Pais Brandão surge no contexto dos anos 1960 num Portugal assolado pela ditadura salazarista. Muitas vezes foi chamada de hermética quando precisava buscar uma opacidade que pudesse driblar o sistema de censura das obras de arte. Não obstante esse empecilho, a escrita que desenvolveu ao longo de 50 anos de vida literária se mostra capaz de movimentar acepções em “estado dicionário”, ou seja, cristalinas, assim como cria novos recursos para decodificar as imagens e palavras que aborda. Nos títulos de seus poemas encontramos os seguintes recursos classificatórios: sumários (“Sumário Lírico”), teorias (“Teoria da Realidade, tratando-a por tu”), catálogos (“Catálogo botânico da primavera”), enumerações (“Enumeração da vista e do ouvido”), os quais, numa linguagem que se apropria do científico e da listagem, procuram pôr em evidência o “enigma da Imagem”, como diz o poema “Peregrinação e Catábase”, do livro *Cenas Vivas* (2000):

O homem (...)
 é ateu, mas ama os dons do espírito
 que põem na Imagem a sua aura.
 Imagem de face rósea e branca fronte,
 de olhar de porcelana, sempre fixo,
 mas móvel e amante, tanto quanto o amor
 do Peregrino Só e dos peregrinos
 deseja aquele olhar sobre o seu peito.

A Imagem era um enigma que sorria
 para o Peregrino. (BRANDÃO, 2006, p. 684)

Walter Benjamin pode ser visto como esse “homem ateu” que “ama o espírito” – sobretudo se pensarmos na influência que Kant teve em sua filosofia. Ademais, o poema afirma que esse espírito, o conhecimento,

“põe na Imagem a sua aura”. Central para o pensamento benjaminiano, o conceito de aura na obra de arte pode ser explicado como “a aparição única de algo distante” (KOTHE, 1972, p. 39). Na perspectiva de Fiama, o deslocamento, obrigatório para o personagem do “Peregrino”, que domina o poema, é o caminho necessário para alcançar o enigma. Por mais que em Benjamin a imagem da aura esteja num contexto de destruição ou perda, de desaparecimento motivado pela reprodutibilidade técnica, nesse poema existe uma vontade de restaurá-la de maneira positiva, através da peregrinação e do mergulho no interior das imagens. Elas se mostram como móveis, e, assim sendo, nunca se distanciam do olhar do peregrino, movimentando-se com ele: “o olhar (...) sempre fixo, mas móvel e amante, tanto quanto o amor do Peregrino” (BRANDÃO, 2006, p. 684). Dessa forma, na medida que esse intérprete faz seu percurso conforme a imagem olhada, ela se move com ele na sua caminhada, não está mais distanciada.

Dessa maneira, a relação espaço-temporal neste poema da poeta portuguesa assume um papel de bastante intimidade, como se a imagem do Peregrino, ao mesmo tempo que o associasse centralmente à sua própria presentificação, o desassociasse do fluxo da ordem dos acontecimentos, numa disrupção narrativa. É essa cristalização do momento fora do fluxo contínuo da História em Fiama que devolve a aura ao objeto, e à experiência. Em “Peregrinação e Catábase”, para presentificar o tempo passado, o sujeito projecta-se na memória da criança que ele foi. Volta-se a um tempo passado da sua história, sendo agora a Criança quem guia o Peregrino ao longo dos sintomas de destruição do século. Volta-se à infância para recuperar as imagens das ruínas, reveladas no momento histórico. Essa sincronia entre dois pontos diacrónico é constantemente renovada de forma explícita na sua poesia.

No poema “Modo histórico da cidra”, reproduzido na íntegra abaixo, o eu poético auratiza o fruto, fazendo-o irromper destacado da ligação com o evento histórico que o representa: o aniversário da poeta, que, não inadvertidamente, figura na data transcrita abaixo do poema, em letra menor. Desta forma, o nascimento do fruto, “cidra”, no segundo verso, coincide com o nascimento da poeta: “num tempo celebrado, o aniversário” – uma citação indireta do poema pessoano “Aniversário”.

MODO HISTÓRICO DA CIDRA

Numa lápide, afinal, num puro tempo
 (de mesa), um ente nasce:
 o fruto (diáfano); cidra, em si a sua origem;
 vem do tempo, celta ou da ibéria, já
 me transcende?
 Ó reino pressuposto de um
 vegetal; essa paragem — cidra — no percurso.
 Num tempo celebrado, o aniversário.
 É um suco mortífero, ou o de um real
 aberto porque o vêem muitos modos ou o dizem.
 Meus anos expostos (a frutos) que formas
 confirmaram; ou, mais longínquo,
 houve o soalho; no espaço a hora ocorre.
 A omissão de cidra ou mármore ágrio é um dom
 do luto: meu exercício e o mundo.

E que urna ou ornamento (essa mesa)? É
 um sentido vário; não que pereça,
 mas, quando imóvel, muda. A emoção de ser
 corpo (um fruto) decomposto que hoje
 recrio ou lego: a minha existência
 (entre os iberos) urge.

15 Agosto 69

(BRANDÃO, 2006, p. 144)

A questão da ruína, também benjaminiana por excelência, aparece aqui sob a regência do que “perece” e “muda” (estrofe 3, v. 2 e 3), uma vez imóvel, além da presença de um corpo/fruto que se “decompõe” (estrofe 3, v. 4).

A aura é recuperada apesar da ruína da vida, da passagem tempo, das “barcas com armas”,¹ dos trabalhadores agonizantes sob “tectos baixos”.²

¹ Cf. “Lisboa tem barcas/ agora lavradas de armas// [...] Barcas novas levam guerra/ As armas não lavram terra” (BRANDÃO, 2006, p. 31), no poema “Barcas Novas”, do livro homônimo de 1967, em plena Guerra Colonial pela posse do território ultramarino português.

² Cf. “O ar e os tectos”: “e nós sem profissões libertas, também/ a erguer os corpos/ oprimos pelos tectos” (BRANDÃO, 2006, p. 78-79).

Há uma narrativa, um percurso, no qual o poema constitui uma paragem. A cidra, resultado da acção da cultura humana sobre um fruto, ele já uma forma domesticada de natureza, cidra, o suco do tempo. O poema destrói a imobilidade do que está pousado sobre a mesa. Tudo é já a sua metamorfose. A poeta cria esse encontro no narrar do seu poema, “a passagem do canto real ao canto imaginário”, como diz Blanchot n’*O livro por vir*. (BLANCHOT, 2016, p. 11), ou ainda “o próprio tempo da metamorfose” (BLANCHOT, 2016, p. 11). O percurso leva-nos aonde? À consciência aguda da urgência do tempo, da plenitude da transformação, o aniversário é já a urna, sobre a mesa, imóveis, as coisas morrem, leva a poeta “ao ponto onde cantar deixará de ser um logro” (BLANCHOT, 2016, p. 11), pois o cantar recria o percurso da ruína. É na aparente imobilidade do poema, que, ao narrar, o poeta se transforma, se encontra com um tempo que está por vir, repetição da morte vista nos seres, nas paisagens. Nesse paradoxo temporal, a poeta pode exaltar a emoção de ver a sua própria ruína, de a transformar numa espécie de cristal nutrido pelo tempo, que pela sua existência nas palavras a poeta lega aos vivos: “A emoção de ser corpo (um fruto) decomposto / que hoje recrio ou lego: a minha existência / (entre os iberos) urge”.

1.2. A história da mão que lavra, faz o pão, alinha os fusos, separa as águas e o sol

Outro aspecto que parece aproximar a obra de Fiamma do pensador alemão é a valorização da herança cultural, que Benjamin via como uma resistência à perda de autenticidade do objecto. A reprodutibilidade seria responsável pela “liquidation of the traditional value of the cultural heritage” (BENJAMIN, 1992, p. 211). Uma obra de arte é, de acordo com Benjamin, única e singular por se inserir numa tradição, mas esta tradição é “thoroughly alive and extremely changeable” (BENJAMIN, 1992, p. 244). Veja-se como a poeta portuguesa cria o seu próprio cânone individual ou recorre à tradição cabalística medieval para activar novos sentidos na leitura de Camões,³ inserindo-o num novo contexto, afastado das apropriações tradicionalistas e nacionalistas empoladas desde o século XIX e reaproveitadas pela ideologia fascista, porém próximo dos anseios políticos da sua época, marcando esses movimentos revolucionários que

³ Leituras presentes nos ensaios de Fiamma sobre a cultura portuguesa em *O labirinto camoniano e outros labirintos* (1985).

não aparecem como evidentes ao longo da sua obra, em particular se os lermos na óptica das teses sobre o conceito de história (as citações a que recorreremos aqui são da tradução inglesa: *Theses on the Philosophy of History*, 1992).

Não esqueçamos que a proposta estética de Benjamin contém uma forte dimensão política, como atestado nas palavras finais do prefácio do seu famoso ensaio sobre a reprodutibilidade técnica: “The concepts which are introduced in the theory of art in what follows differ from more familiar terms in that they are completely useless for the purposes of Fascism. They are, on the other hand, useful for the formulation of revolutionary demands in the politics of arts” (BENJAMIN, 1992, p. 212). Uma leitura da obra da Fiamma pelo prisma crítico benjaminiano permite analisar uma dimensão política na obra da poeta portuguesa, muitas vezes ignorada, apesar de ter surgido no contexto ao qual já nos referimos. Recuperando o epílogo do ensaio do pensador, podemos ler a visão de um avanço técnico voraz mais a serviço da destruição do que vindo em auxílio dos seres humanos: “Instead of draining rivers, society directs a human stream into a bed of trenches; instead of dropping seeds from airplanes, it drops incendiary bombs” (BENJAMIN, 1992, p. 235).

Fiamma partilha desta visão e mostra-o ativando ou salvando da ruína do tempo imagens do passado, como a padeira de Aljubarrota, figura assaz aproveitada pela ideologia nacionalista e fascista do Estado Novo português. No “Poema para a padeira que estava a fazer pão enquanto se travava a Batalha de Aljubarrota”, do já citado livro *Barcas Novas* (1967), o contraste é entre a guerra (destruição) e a paz (produção, mesa, partilha, pão).

Lá de fora entram armas
os homens
As mãos dela não repousam
acolhem

Sobre a mesa pôs o pão
arma de paz
Contra as armas da batalha
arma de mão

Contra a batalha das armas
não repousa
Caem contra a mesa os mortos
contra o forno

Outra paz não defende ela
que a do pão
Defende a paz que é da casa
e das mãos (BRANDÃO, 2006, p. 33)

Parece-nos haver uma convergência entre a visão do passado proposta por Fiana e o pensamento de Benjamin que nas suas teses sobre o conceito de história tenta desconstruir um historicismo linear ao serviço dos vencedores, defendendo, antes, que “History is the subject of a structure whose site is not homogeneous, empty time, but time filled by the presence of the now [Jetztzeit]. Thus, to Robespierre, ancient Rome was a past charged with the time of now which he blasted out of the continuum of history” (BENJAMIN, 1992, p. 252), e apontado algumas formas de recuperar as ruínas da história que o progresso nos tenta ocultar: “historical materialism cannot do without the notion of a present which is not a transition, but in which time stands still and has come to a stop”. (BENJAMIN, 1992, p. 254).

É interessante deixar no ar uma questão como uma ponta solta: não será, talvez, o “leitor único” buscado por Fiana⁴ o contraponto da reprodução mecânica que «substitutes a plurality of copies for a unique existence” (BENJAMIN, 1992, p. 215). Ou seja: uma transposição da aura do objecto para o leitor? Leia-se em Benjamin: “In permitting the reproduction to meet the beholder or listener in his own particular situation, [the technique of reproduction] reactivates the object reproduced” (BENJAMIN, 1992, p. 215). Podemos ainda considerar que o hermetismo ou, melhor, essa aparição fulgurante de uma erudição invulgar nos poemas de Fiana poderá ser vista como uma estratégia de distanciamento entre o sujeito poético e o próprio objecto poético, procurando uma leitura mais contemplativa, recusando anular a individualidade e a experiência única do leitor (como na famosa citação de Raymond Williams, “There are in fact no masses, but only ways of seeing people as masses”) (WILLIAMS, 1989, p. 77), pedindo em troca uma leitura atenta: “Distraction and concentration form polar opposites which may be stated as follows: A man

⁴ A temática do leitor único é abordada em numerosos poemas de Brandão, como “A voz da rã”, citado neste ensaio (BRANDÃO, 2006, p. 652-655), e vem sendo abordada por Jorge Fernandes da Silveira nas suas pesquisas e nomeadamente no ensaio “Dia Fiana: um testemunho”, recolhido na Revista Diadorim em homenagem a Fiana Hasse Pais Brandão (2018).

who concentrates before a work of art is absorbed by it. [...] In contrast, the distracted mass absorbs the work of art” (BENJAMIN, 1992, p. 232).

A convocação dessa contemplação ocorre muitas vezes no encontro com a natureza, ou melhor, com as imagens da natureza. Embora Fiama não seja uma *flâneuse* como Benjamin, ou Baudelaire, é na natureza ou na convocação da natureza que procura uma cisão do espaço urbano: “the sight of immediate reality has become an orchid in the land of technology” (BENJAMIN, 1992, p. 232). Trata-se de uma natureza apreendida por meio da cultura – o que vemos é escrito depois de ter sido descrito por outros:

Depois de estar descrita, a realidade
torna-se vital e os seres naturais
como o touro e a sombra dependem
de todas as imagens.

Estar no subúrbio permite-me imediatamente
ter o prazer da cultura, chegar a uma janela
vendo o claro escuro de um campo nacional
na tela, com o amamentar dos pequenos vitelos
dentro de molduras de ouro velho.
Não é tão estranha a vitalidade da Natureza
quando as paisagens são cópias

quanto é estranha e simples sempre
que a humanidade as considera reais.

[...] (BRANDÃO, 2006, p. 280)

A linguagem, o acto de nomeação, é criador por recuperar correspondências antigas. Não podemos escapar à linguagem, que nos chega até pelo leite materno: “O leite, bebida argêntea cheia de signos / que passa de geração em geração / até à sua metamorfose num texto como este”, versos que evocam as palavras de Samuel Usque⁵ justificando ter escrito o seu livro em Português e não castelhano: “porque desconveniente era fugir da língua que mamei.”

⁵ Judeu português exilado em Ferrara, Itália, onde publicou em 1553, na impressora de seu irmão, Abraão Usque, a sua obra *Consolação às Tribulações de Israel*. Note-se que *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro foi publicada pelo mesmo impressor; estas ligações entre o misticismo judaico e a literatura peninsular foram exploradas não só por Fiama na obra já citada, mas também por outros autores portugueses, sendo igualmente discutidas por Scholem na sua obra *Major Trends in Jewish Mysticism*.

Mas essa nomeação é não só “homenagem à literatura”,⁶ certamente, mas uma homenagem a tudo o que foi “espezinhado”, como diz um poema de *Cantos do Canto* (1995): “o escaravelho cai na mão do Amado / e à sua direita tem o seu lugar / quando for espezinhado pelo algoz / que não esteja possuído pelo fascínio”. Aquilo que se tornou quase esquecido no avançar do tempo e na sofreguidão do “progresso” humano Fiama visa a recuperar, nesta e noutras histórias recolhidas por Fiama nos ensaios de *Camões e o Labirinto Camoniano*.

1.3. Cantar o tempo que magoa

O encontro de um real com imagens já ditas cria na poeta uma suspeição:

NO LARANJAL

O caseiro tem um lugar cativo
que não é o da memória, mas o da suspeita
tal como os lugares dos vivos. Por exemplo,
se tu estás, vejo-te porque suspeito
de que a tua presença veio. Suspeito de mim
porque te reconheci [...] (BRANDÃO, 2006, p. 631)

Há uma validação ontológica (não absoluta) nesse encontro com o outro, esteja o outro vivo ou morto. Um encontro que vai para além de uma evocação pela memória, é um encontro com uma aparição, uma fantasmagoria do passado:

[...] Tu, meu amante morto,
vieste também, porque há tanto tempo suspeito
de que a tua presença, agora insubstancial
não caberia nunca na memória. Fosses tu
um homem dos ofícios rurais, e ainda habitarias
os campos, não, nunca, na memória, mas aqui.
(BRANDÃO, 2006, p. 631)

O ser poético entrega-se à fulguração da aparição das coisas:
“Quando rebenta a flor nova no/ alpendre da casa, parte de mim/ entrega-

⁶ Expressão com que Fiama Hasse Pais Brandão intitula um de seus livros, dos anos 1970, em que faz o mencionado rol de seu próprio cânone literário, principalmente da literatura portuguesa, que a influenciou.

se à aparição” (BRANDÃO, 2006, p. 324), tentando assim reencontrar uma referência topológica para a posição do ser e do seu contexto, sempre sobre ameaça: “Vai chegar a manhã espessa cheia de lodo leve/ para apagar os vestígios da posição das coisas (BRANDÃO, 2006, p. 325)”.

A nossa aprendizagem do ver e da representação linguística e cultural das imagens vistas ou ouvidas parece assentar em coincidências/correspondências. No poema já citado “Peregrinação e Catábase”, podemos observar que Fiana localiza a ação num espaço temporal “depois da noite” do século, conhecida como a Segunda Guerra Mundial, e mais adiante faz uma referência ainda mais precisa: “Era no meio do século”, logo que passado o horror da guerra. Essas referências aproximam o poema ainda mais não só ao contexto biográfico de Benjamin e do seu fim trágico, mas também do contexto histórico-cultural subjacente à sua obra:

[...]

A Criança que não sabia ver o Mundo
amou esse poder de olhar o real
com a pura coincidência entre o que é visto
e o que está a ser representado nisso.

Após a noite e os brilhos, o imenso Sol
irrompe sobre a água, a escorrer luz, que vem
pelo túnel e ilumina os rostos.
A sombra do barqueiro lança a corda
para o cais de luz, agora é um corpo
quase translúcido como o de um novo Anjo.

“Ó fonte desta vida, ó Sol de alba
imagem de ti próprio, luminescente”,
entoou o Peregrino, entre os peregrinos
que desembarcaram, ao fim da viagem,
purificados no medo e no silêncio.
Era no meio do século, quando a Terra
girava entre o horror e a harmonia.

(BRANDÃO, 2006, p. 691)

O barqueiro que possibilita a passagem do Peregrino por diferentes tempos surge como um Anjo trazendo a luz, diferente do anjo melancólico descrito por Benjamin nas suas teses sobre o conceito de história. Neste

longo poema é o sujeito poético que passa a se identificar com a Criança, e se aproxima dessa alegoria do Anjo da História:⁷

Sou eu que sou Criança, então, que vejo
a imensa massa dos peregrinos e o Homem
que veio do fulgor das cidades da Europa,
com a roupa rota, o cajado na mão,
a miragem e a esperança no seu espírito.

[...]

Foi no meio do século que vi os peregrinos
de rastos, de mãos postas, de pés nus,
à minha roda, e o Mundo a gerar.

Como podem andar o choro, a doença, a dor?
Como vêm por estas estradas, a arrastar-se,
mulheres encurvadas que puxam os filhos
e os homens a carga do pão?

Vieram um a um, e grupo a grupo,
por terras de fartura que, tal como as cidades,
vão secar depois no fim do século. Todos têm
consigo a sua dor e a dor futura.

Ela, a Criança, viu-os na infância
e não soube quanta amargura e quanta dor
em si traziam os peregrinos vivos.

(BRANDÃO, 2006, p. 685).

Walter Benjamin não terá sido, então, um dos peregrinos destes versos, que evocam imagens da destruição provocada pela Segunda Guerra Mundial? O final desse poema, assim, remontará ao Anjo da História, uma leitura benjaminiana da obra *Angelus Novus*, de Paul Klee, ou “novo Anjo”, como aparece no poema de Fiama:

Após a noite e os brilhos, o imenso Sol
irrompe sobre a água, a escorrer luz, que vem
pelo túnel e ilumina os rostos.

A sombra do barqueiro lança a corda
para o cais de luz, agora é um corpo
quase translúcido como o de um novo Anjo.

⁷ “This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet.” (BENJAMIN, 1992, p. 249).

“Ó fonte desta vida, ó Sol de alba
 imagem de ti próprio, luminescente” ,
 entoou o Peregrino, entre os peregrinos
 que desembarcaram, ao fim da viagem,
 purificados no medo e no silêncio.

Era no meio do século, quando a Terra
 girava entre o horror e a harmonia.

(BRANDÃO, 2006, p. 692)

O anjo, por sua vez, é descrito desta maneira por Walter Benjamin nas suas Teses sobre a História:

His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. [...] The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed.

(BENJAMIN, 1992, p. 249)

A palavra, que em certas fases da obra de Fiama, tinha o poder demiurgo do anjo, de “awaken the dead, and make whole what has been smashed” (BENJAMIN, 1992, p. 249), que podia amanhecer o próprio dia, como no poema “O nome lírico”, citado adiante neste artigo, passa agora a criar essa vidraça onde embatem os sinais vindos da história. Esses sinais dispersos, unidos por toda a cultura agregada nos poemas, pelas palavras da poeta, palavras do morto, vão, linha a linha, unindo o que no real está disperso. Isto é, o poema cria a coisa a que chamamos universo, onde vamos em cadeiras e mesas de verga efémeras, “girando nas grandes nebulosas”, como num trecho do “Canto da chávena de chá”:

as palavras movem-se e repõem
 no seu imóvel eixo de rotação
 o espaço onde esta mesa de verga
 gira nas grandes nebulosas. (BRANDÃO, 2006, p. 573)

Pelas suas visões, mostradas como transe alucinatórios no verso, o sujeito poético resiste à ameaça da ruína, à extinção da fala:

[...] Trepadeiras confusas
parecem muros. Estas visões
evitam que a casa se destrua. Sou o sujeito
que imagina o pensamento dessa figura
comparada a uma ruína.

A que floresce com o vulto da primavera
há-de deteriorar-se na penumbra
que vai ruir. Terá a vida própria
de um conceito. A porta que dá para o caos.

(BRANDÃO, 2006, p. 324)

O sujeito poético ocupa esse espaço onde a vida que se esvai tenta ancorar-se no que consegue recuperar do mundo que as ferramentas do progresso que alucina, altera e oprime esse sujeito com os seus “sound and fury”, parafraseando Shakespeare, como no poema “O começo da obra”:

Esta obra está em ruínas. Um silêncio
entre-dentes. Calaram-se. As ferramen-
tas não gemem. Dormi e não estou.
Morro mas vivo. Os materiais
transcendem-me e o tempo bebe-
me.

(BRANDÃO, 2006, p. 408)

2. A paisagem (i)móvel

Tanto Fiamma quanto Walter Benjamin concordam com o facto de que a arte e o contexto histórico alteram a percepção sensorial: “the fifth century [...] developed not only an art different from that of antiquity but also a new kind of perception” (BENJAMIN, 1992, p. 216). Fiamma tenta dar-nos essa ideia nas suas referências e evocações de pintores, perplexa e/ou emocionada pela percepção implícita nas suas imagens. Essa aproximação muitas vezes a outros tempos históricos, frequente na poeta, tem o poder revolucionário, de colocar em contato duas diacronias, numa paradoxal sincronia atemporal, tal como defende Benjamin, nas “Theses on the Philosophy of History”. Esta configuração, fora do fluxo destruidor do tempo, de dois momentos distintos, uma época passada assim erguida da ruína com um tempo presente, encontra um símile na molécula que se liga à enzima, activando uma série de reacções que de outra forma não ocorreriam.

Podemos ler, nesta linha, que dessa forma Fiana tece uma estratégia de recuperação ou invocação da aura do objecto, pedindo ao leitor uma nova percepção das imagens da sua poesia, que, embora consciente da sua autoproclamada ruína e futilidade, não abandona o poder transformador do ser e da posição deste ser no mundo. É importante realçar a presença das imagens da Natureza e sua relação com o sujeito poético que parecem ecoar tentativas de recuperar essa experiência de aura. Benjamin define a aura dos objectos naturais como “the unique phenomenon of a distance, however close it may be” (BENJAMIN, 1992, p. 216). A isso se opõe o desejo das massas de “bring things ‘closer’ spatially and humanly, which is just as ardent as their bent toward overcoming the uniqueness of every reality by accepting its reproduction” (BENJAMIN, 1992, p. 217).

Fora dessa roda amnésica da história, surgem personagens em configurações próximas ao Anjo da História – mas não com um olhar tridimensional: além do passado e do futuro e do ponto presente em que se encontra e se encontra o sujeito poético que nunca recusa ser o observador do seu tempo, acrescenta-se que esse olhar dual do anjo é ele mesmo uma herança, uma recuperação acumulada de anteriores olhares (messiânicos ou não) que insuflam a existência ou as visões de algo (lembramos do título de 1975, *Novas Visões do Passado*), contanto que sejam novas. Fiana também reivindicará a presença de barcas *novas*, que contrastem com as do cancionero português de Joan Zorro, assim como com aquelas barcas que no início dos anos 1960 iam sendo “metidas ao mar” para o avanço da guerra colonial. Assim, a produção de novas visões para a poesia alcança uma renovação de imagens que recuperam o que se pensava eliminado pela História. Igualmente, recupera-se o que se esvai no fluxo do tempo para esse não tempo, em que tudo termina: a história, a literatura, os astros das nossas percepções.

2.1. Dialética impossível

Em Fiana Hasse Pais Brandão há essa consciência intensa, pavimentada pela filosofia de Walter Benjamin, de que somos seres a caminho da catástrofe, avançando sobre ruínas. No caso da poeta, isso se demonstra pela via dos sentidos: seja ela a partir da alucinação da visão ou das consciências corpóreas, conforme já se indicou nas páginas anteriores. A própria fórmula usada para descrever essa catábase é metáfora da ruína deixada pelos mortos (nas formas de homenagem, epitáfio e messianismo). Como podemos nos apropriar dos cacos da

linguagem para criar configurações que anulem neutralizem este jugo do tempo? Fiana aceita que nem a linguagem nem as imagens salvam. Que há um mundo impermeável ao dizer. Mas *dizer*, inclusive o *indizível*, pode erguer um mundo.

Que olhares e sons nos chegam de Walter Benjamin? Os objectos auráticos se depositam, poalha dos tempos, na nossa pele. Como viver entre ruínas, que fazer com os sentidos (vista, audição, olfacto, tacto) quanto tudo é perecível? Que fazer quando os humanos, marcando no globo seus passos, avançam para a catástrofe, quando os humanos são quase todos armas se entre-matando?

De acordo com Fiana não podemos escapar à transmissão da linguagem e do mundo que ela traz. Por outro lado, nessa mesma poesia, essa relação parece ter perdido a sua autoridade, o seu poder – inclusive o seu poder de nomeação ou denotação. As coisas já não podem ser nomeadas, revestem-se apenas do “eco das palavras” (BRANDÃO, 2006, p. 715), mas até esse processo é suspeito, como visto anteriormente.

Estamos presos no mundo que nos foi transmitido, é um mundo de morte, de ruínas, deixado pelos que já partiram - por isso o sujeito poético tem essa aguda percepção da impermanência das coisas, da sua finitude, da insignificância da palavra, da escrita “toda a literatura será perdida”,⁸ de modo que as próprias palavras transmitem o seu fim... que posição pode o poeta ocupar perante isso? Não há valores de verdade, e de acordo com Benjamin nem a história pode ser vista de outra maneira que não a melancólica, concebida como “catástrofe e acúmulo de ruínas”. Da mesma forma que a melancolia pessoal pode ser transposta para uma leitura da história, tal concepção não pode também ser devolvida para o “âmbito da vida pessoal? Que mais será a vida pessoal senão catástrofe, acúmulo de ruínas, fragmentação, fracassos, abandonos, sensação generalizada de perda de objetos e de sentidos supostamente superiores?” (BORGÊA, 2018, p. 9). Em resposta lateral, insuficiente, a esses anseios desanimadores, as palavras estão à disposição para produzir alucinações auditivas visuais: erguem dias depois de erguerem a custo um canto: “Esta manhã/ hoje/ é um nome [...]// Uma palavra/ palavra só/ a ergue// Com um nome/ amanhece/ clareia” (BRANDÃO, 2006, p. 49).

Em conclusão, poderíamos dizer que em Fiana o presente é a pira em que queimam as ruínas do passado – a chama que avança sobre a terra em direção a esse fim futuro, o abraço fatal solar: chama ardendo

⁸ “A voz da rã”, *Cenas Vivas* (2000) (BRANDÃO, 2006, p. 654)

em pira final, metáfora desse amor que não pode ser descrito senão por uma correspondência metafórica com a experiência do mundo natural sobre o corpo:

Por vezes, o mundo cala-se.
 Nos crepúsculos, sobretudo.
 Há horas em que o olhar
 se expande, alheio, e não estremece ao ver a predadora gaiivota
 rasgar a presa, o último alimento do seu dia.

O mundo
 cala-se, e nem a vítima
 sacode com ruído a água.
 A vencedora, apenas,
 paga o débito aos meus olhos, ondulando as asas, para longe,
 para o nada, já sem a luz do Sol
 ou com o Sol nascente, em vez de mim.

(BRANDÃO, 2006, p. 620)

Referências

BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: ARENDT, Hannah (ed.). *Illuminations*. Transl. H. Zohn. Londres: Fontana Press, 1992. p. 211-244.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOGÉA, Diogo. Melancolia, catástrofe, ruína: considerações sobre história e vida em Walter Benjamin. *Revista Sísifo*, [S.l.], 2018. Disponível em: <http://www.revistasisifo.com/2018/05/melancolia-catastrofe-ruina.html>. Acesso em: 30 set. 2019.

BRANDÃO, Fiana Hasse Pais. *Obra Breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

KOTHE, Flávio R. A aura. In: _____. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 39-41.

WILLIAMS, Raymond. Culture is Ordinary. Resources of Hope. In: _____. *Resource of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. Londres: Verso, 1989. e-book.

Recebido em: 30 de setembro de 2019

Aprovado em: 10 de janeiro de 2020



Catástrofes, utopias e outras histórias

Catastrophes, Utopias and Other Stories

Filipe Manzoni

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
manzoni@poetic.com

Resumo: Este trabalho se propõe a investigar algumas figuras-chave para a releitura de uma relação entre a poesia e o pensamento da história tomada como catástrofe. O centro a partir do qual os seus quatro tópicos centrais se articulam é uma aproximação entre o pensamento de Walter Benjamin (em especial em suas teses sobre o conceito de história) e a proposição de um princípio utópico pela obra de Ernst Bloch. Essa aproximação se desdobrará em um pequeno panorama de imagens-síntese: a linhagem de heróis usados como lição do caráter catastrófico da história, diferentes releituras do *Angelus novus* de Paul Klee, algumas apropriações da figura de Prometeu e a teoria de Giorgio Agamben do poema rimado como miniatura do tempo messiânico. Em cada um desses cenários serão buscadas diferentes maneiras de subversão de um histórico enquanto fechamento de um sentido, de forma que a catástrofe se enquadre dentro de uma instância ainda não resolvida do possível.

Palavras-chave: Poesia contemporânea; Ernst Bloch; história; catástrofe.

Abstract: This research aims to investigate some central images for a reconsideration of the relation between the poetry and a concept of history that is focused on its catastrophic aspect. This scrutiny will be organized in four topics that articulate both Walter Benjamin and Ernst Bloch propositions on the concept of history, as well as they relations to notions of catastrophe (mainly in Benjamin) and utopia (via Bloch). This topic will be structured in the form of a small panorama of images, namely, a genealogy of heroic figures taken as a role model for the catastrophe, some re-readings of the *Angelus novus* of Paul Klee (other than Benjamin's famous examination on his theses on the concept of history), a few philosophic appropriations of Prometheus, and finally, the theory of Giorgio Agamben of rhymed poetry as a miniature of the messianic

time. In each one of these scenarios the main goal is to search for an alternative to a concept of history as a teleologic closure of a meaning, in a way that the catastrophe becomes only one possible aspect in a not yet concluded time.

Keywords: Contemporary poetry; Ernst Bloch; history; catastrophe.

O ovo e a galinha vieram antes da morte
(Bruno Brum)

1 Sobre o método

Se os caminhos das leituras e releituras houvesse sido um pouco diferente, certamente poderíamos dizer que a filosofia de Walter Benjamin possui ares blochianos e não, o que parece muito mais natural de se sustentar, que Ernst Bloch possui um tom benjaminiano. As afinidades entre suas obras são muito vastas, em especial nas suas releituras da dialética hegeliana através de uma priorização do não sintetizável, o que aponta em ambos os autores para um messianismo mantido em uma iminência diferida. Se quiséssemos ser mais justos com ambos os autores, diríamos, talvez, que nossa leitura atual de Benjamin e de Bloch parece se interessar especialmente por uma zona conceitual na qual a contaminação mútua entre as obras é mais marcante.

De maneira curiosa, essa encruzilhada entre historiografia e teologia recebeu uma atenção espelhada em ambos os filósofos. Se a rota das leituras benjaminianas tem sido muito frequentada por teóricos da história (em uma constelação de autores que passa Hannah Arendt, François Dosse, François Hartog, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, apenas para tomarmos alguns exemplos), a obra de Bloch sobreviveu ao ostracismo completo através de alguns esparsos leitores focados no caminho teológico (dos quais a figura mais importante seria Thomas H. West). Tratam-se, porém, de caminhos possíveis de leitura dentro de duas obras, nas quais, em última análise, teologia e história parecem indistinguíveis, em especial porque se colocam como alternativas de leitura em um pensamento que opera por imagens.

O efeito mais interessante, acreditamos, de guiar o pensamento histórico por imagens mais do que por conceitos (ou de pensar a história através de uma imagem e não como um conceito) é a possibilidade de colocar no centro da questão a inesgotabilidade dos movimentos de

leitura. Dessa maneira, a noção de um encadeamento de fenômenos desdobrados com um sentido teleológico se perde pelo deslocamento do pensamento sobre o histórico para o “agora de sua cognoscibilidade” – para tomarmos a clássica expressão benjaminiana –, isto é, para um movimento de leitura, sujeito que está às mais diversas contingências, também elas, históricas.

Nosso interesse, nesse sentido, é nos voltarmos para quatro tópicos que nos permitirão flagrarmos duas noções opostas, frequentemente associadas às obras de Benjamin e Bloch, a catástrofe e a utopia, em um mesmo limiar tenso para situarmos a poesia e a história. Nossos quatro tópicos se organizam de maneira razoavelmente desconexa, mas, ao mesmo tempo buscam habitar uma zona de ressonância comum, ou talvez, tentam ecoar, em cenas descontínuas, algumas das mesmas disposições de leitura. Cremos que dessa forma, nessa ambivalência de desconexão e similaridade, reproduzimos, no campo metodológico, nosso objetivo crítico.

Nosso percurso se estrutura da seguinte maneira: primeiramente nos voltaremos para uma figuração, através de um poema de Raul de Leoni, de uma espécie de “linhagem catastrófica” dos sonhadores, colocada em contraste com sua figuração blochiana. A partir daí, desdobraremos uma tensão entre dois conceitos distintos de história (em um diálogo com a obra de Reinhart Koselleck) que nos levarão, finalmente, às proposições de Benjamin. Em nosso segundo ponto, partiremos de um bloco de poemas de Carlito Azevedo, propondo uma reabertura das leituras do *Angelus novus* de Paul Klee, famoso por sua figuração na nona tese de “Sobre o conceito de história”. Nos interessa retomar algumas outras leituras benjaminianas da aquarela de Klee, o que nos permitirá desdobrar um potencial utópico no anjo da história. Em seguida nos voltaremos para as diferenças nas apropriações da figura de Prometeu empreendidas por Bernard Stiegler e Ernst Bloch, diferenças a partir das quais nos voltaremos para a noção blochiana de potencial utópico e sua irredutibilidade a um espelhamento com a história enquanto catástrofe. Por fim, nos voltaremos para alguns dos apontamentos de Giorgio Agamben a respeito das estruturas formais do poema, buscando deslocar, a partir de um poema de Paulo Henriques Britto, a sobrevalorização do fim do poema rimado como fechamento catastrófico (ou cata-estrófico), e reinvestir a leitura como potencial de reabertura constante de um espaço de apostas.

2 A linhagem dos que não aprendem

Há um soneto de Raul de Leoni lançado em sua única obra, *Lua mediterrânea* (1965), intitulado “Aos que sonham”. Precedido por “Prudência” e seguido por “Pudor”, o soneto é, dentro do volume, talvez o centro de uma espécie de didática da retração e precaução, aconselhando a circunspeção aos sonhadores, presumivelmente ingênuos. A base da recomendação de Raul de Leoni, embora seja adiantada desde a primeira estrofe apenas toma forma definitiva nos tercetos: “queres sonhar? defende-te em segredo / e lembra a cada instante e a cada dia / o que acontece e sempre aconteceu: // Prometeu e o abutre no rochedo / o calvário do filho de Maria / e a cicuta que Sócrates bebeu!” (LEONI, 1965, p. 73).

O tom didático, frequentemente quase moralista, é, de fato, uma constante na curta produção do autor. Mas em poucos momentos o juízo se estrutura em um modelo tão claramente ancorado na fórmula retórica latina *historia magistra vitae*: a lição que os sonhadores precisam aprender é que, conforme a história dos outros célebres sonhadores demonstra, seu destino é trágico e catastrófico. Sintomaticamente, as três figuras que Raul de Leoni elege como prototípicas dos sonhadores são figuras que se insurgem contra uma instância de poder e são, por ela, vitimados, isto é, a lição histórica se desenha como uma lição específica: a catástrofe se abaterá sobre as figuras que sonham, imprudentemente, com a subversão de uma ordem constituída. O que significaria, em última instância, dizer, que esse uso da história como uma “lição catastrófica do passado” implica não apenas em uma compreensão específica do histórico, mas também uma retórica – campo do qual a expressão *Historia magistra vitae* se origina – que reafirma o de silenciamento de uma “pulsão utópica” – para já trazermos um termo caro a Ernst Bloch – dos sonhadores.

De fato, Ernst Bloch se voltou, em seu *Ateísmo na cristianidade* (1968), para uma linhagem dos sonhadores, contraventores ou não conformistas análoga a de Raul de Leoni. Bloch (que no final dos anos 60 estava bem estabelecido como professor em Tübingen) já havia se voltado para algumas figuras-chave como imagens para a pulsão utópica em seu célebre *O princípio esperança* (2006), mas em *Ateísmo na cristianidade* o filósofo constrói uma verdadeira linhagem dentro da literatura bíblica dos revoltosos, ressaltando figuras como a serpente edênica, Moisés, Lúcifer e Jesus Cristo (todos estes lidos como “figuras prometeicas”).

A proposta de Bloch é, de fato, mais teológica do que histórica: todas as religiões ou cosmogonias que reservam a uma divindade transcendental centralizada o *status* de assegurador de uma ordem hipostasiante, dependem de uma figura utopista que esteja, em alguma instância, em relação mais próxima com os humanos e que seja um mediador da tentação de subversão da ordem (BLOCH, 1972, p. 27-38). Essa figura assumiria ou a forma de um tentador propriamente dito, alguém deliberadamente disposto a incitar a subversão da ordem transcendental hipostasiada, irremediavelmente condenado à falha e à punição (catástrofe); ou a imagem de um salvador que, sendo subversivo na esfera política humana (e sofrendo, nesta esfera, a punição), apontaria para a redenção na ordem transcendental divina.

Bloch restitui, portanto, a estrutura política inerente às figuras teológicas¹ da catástrofe, esboçando uma “linhagem dos sonhadores” semelhante à de Raul de Leoni mas nos direcionando a uma “lição contrária” a ser aprendida por sua história. Bloch busca reinvestir a potência dessa pulsão utópica dos não conformistas, esse movimento de subversão de uma ordem estabelecida, o que, evidentemente, escapa do terreno da teologia e possui claras afinidades com o momento específico da publicação da obra, em plena vigência dos movimentos estudantis de 1968.

¹ Caberia ainda fazer menção a proximidade entre a linhagem dos “não conformistas” proposta por Bloch e aquela estrutura analisada por Sigmund Freud em *Moisés e o monoteísmo* (1997 [1939]). Freud parte da obra de Otto Rank, *O mito e o nascimento do herói*, para resgatar uma série de elementos comuns que permitem esboçar uma “estrutura média” da lenda do herói. Trata-se, precisamente, de uma estrutura trágica de confronto com uma ordem paterna estabelecida, atentada por uma figura heroica subversiva. Alguns dos exemplos dos quais Freud lança mão são afins às duas genealogias: Prometeu, Édipo, Moisés, Jesus Cristo (omitido por Freud, mas sinalizado de maneira irônica). Freud se volta, nesse contexto, de maneira detida para o “romance familiar” que está por trás dessa estrutura, o que o leva a uma continuidade com algumas das discussões que já havia abordado na teoria do totemismo e com a própria estrutura de Édipo: “a origem do conceito de um herói deve ser encontrada nesse ponto: o herói sempre se rebela contra o pai e o mata sob uma forma ou outra. Aqui também está a verdadeira base para a ‘culpa trágica’ do herói do teatro que, de outra maneira, é difícil de explicar” (FREUD, 1997, p. 77-78). Apesar de nos direcionar a um diálogo interessante entre Bloch e Freud, não nos deteremos, por uma questão de espaço, nessa outra “linhagem dos sonhadores”.

É compartilhada, nesse sentido, entre Raul de Leoni e Ernst Bloch uma retomada mítica-teológica do lugar-comum retórico da *Historia magistra vitae*. Apenas o sinal de sua leitura está invertido: onde o poeta brasileiro lê, priorizando as catástrofes que se abateram aos “sonhadores”, uma recomendação de cautela; Bloch re-politiza a questão, mostrando o quanto todos esses “não conformistas” foram tornados exemplos pela punição por desafiarem um sistema de poder constituído.

Tomemos, porém, a estrutura dessa relação entre história e catástrofe, isto é, o próprio mote *Historia magistra vitae*. O historiador alemão Reinhart Koselleck dedicou um ensaio especialmente às implicações dessa expressão latina na compreensão da história, “*Historia Magistra Vitae – Sobre a dissolução do topos na história moderna em movimento*” (2006, p. 41-60). Conforme Koselleck ressalta, se o contexto no qual a expressão é formulada é o da oratória e não da historiografia – “o orador é capaz de emprestar um sentido de imortalidade à história como instrução para a vida, de modo a tornar perene o seu valioso conteúdo de experiência” (KOSELLECK, 2006, p. 43) – o mote permite ler um parâmetro para o próprio conceito de história que se coloca em operação.

Koselleck nos diz que a prevalência da história como uma lição do passado converte-a em um “cadinho contendo múltiplas experiências alheias, das quais nos apropriamos com um objetivo pedagógico; [...] a história deixa-nos livres para repetir os sucessos do passado, em vez de incorrer, no presente, nos erros antigos” (KOSELLECK, 2006, p. 42). O que é central nesse contexto é o fato de o conceito de “história” ser aí, pensado, ainda, como uma pluralidade de relatos e experiências. Se a sua “utilização” retórica “remete a uma possibilidade ininterrupta de compreensão prévia das possibilidades humanas em um *continuum* histórico de validade geral” (KOSELLECK, 2006, p. 43), esse *continuum* (ainda) não implica em uma dimensão abstrata, irreduzível à narratividade dos relatos, do sentido próprio da “história em si”.

Segundo Koselleck, essa mudança vai se dar lentamente, a partir do séc. XVIII, durante o qual observa-se uma substituição, nos escritos alemães do séc. XVII, da palavra “*Historie*”, que designava o relato, por “*Geschichte*”, coletivo singular de “acontecimento”, indicando um deslocamento da noção de história como “relato” ou conjunto de “lições históricas” para a acepção de um sentido próprio nos acontecimentos e na história em si, passagem que ainda coincide com a fundação da “filosofia da história”. A partir daí, “o que se pode encontrar na história não é

tanto instruções sobre o que se deve fazer em uma situação determinada (as circunstâncias modificam tudo de maneiras dramática), mas sim as consequências e resultados gerais das épocas e das nações” (MÜLLER, *apud* KOSELLECK, p. 52-53).

É a partir dessa guinada que a filosofia da história pode determinar o “progresso” como a “primeira categoria na qual se deixa manifestar uma certa determinação do tempo, transcendente à natureza e imanente à história” (KOSELLECK, 2006, p. 55). O progresso não é tanto uma “lição” aprendida com a história mas seu sentido próprio transcendental. Que ao longo do século XX esse sentido possa ter se convertido em seu oposto espelhado, isto é, que a história tenha passado a ser lida, segundo alguns autores, como uma catástrofe contínua, não se trata, por si, de uma mudança na compreensão da estrutura do conceito de história que Koselleck nos diz ser tipicamente moderno.

Parece haver, portanto, dois cenários diferentes para situarmos a oposição entre catástrofe e o progresso, ou ainda, dois conceitos possíveis de história aos quais podemos caracterizar como catastróficos ou progressistas. O primeiro se dá a partir de narrativas transversais, lições possíveis apreendidas desse “cadinho de múltiplas experiências”, isto é, na esfera da *Historia magistra vitae*. É nesse cenário que Raul de Leoni faz uso retórico e didático do trágico. Não se trata de uma catástrofe como o sentido em si do histórico, mas sim de uma catástrofe pedagógica, uma lição a ser apreendida. Bloch, em contrapartida, reconhecendo nessa “lição da catástrofe” uma reafirmação da hipóstase da ordem, lê esse aprendizado à contrapelo, investindo em algo como uma linhagem dos que “não aprendem”, isto é, contrapondo ao estabelecimento retórico de uma lição histórica, uma pulsão utópica de subversão.

Outra parece ser a questão quando a catástrofe ou o progresso são sentidos próprios do histórico enquanto *Geschichte*. Nesse ponto, mais do que uma oposição entre os dois sentidos possíveis, é necessário observar o quanto o conceito de história já parte do pressuposto de um sentido em si que não admite nenhuma pluralidade. É essa concepção que Walter Benjamin nos dá a ler no célebre trecho no qual nos diz, ainda da primeira fase do seu trabalho das *Passagens*, “A superação dos conceitos de ‘progresso’ e de ‘época de decadência’ são apenas dois lados de uma mesma coisa” (BENJAMIN, 2018, p. 765).

A essa história – que em outro fragmento das *Passagens*, detido em uma frase de Bloch, Benjamin conceitua como “o narcótico mais

poderoso do século” (BENJAMIN, 2018, p. 769) – o espelhamento entre progresso e catástrofe não parece aplicável. A esta é necessário opor uma noção pautada por uma relação diferente entre a abertura dos sentidos possíveis e a demora de sua formulação e estabilização.

3 A galinha terrível da história

Carlito Azevedo lançou, em seu *Monodrama*, de 2009, uma série de poemas intitulada “O conto da galinha”. Desde o primeiro verso somos jogados em uma aproximação inusitada e algo epigramática, na qual cabe nos determos: “Todo anjo é uma galinha terrível” (AZEVEDO, 2009, p. 58).

O anjo não é, de maneira alguma, uma figura estranha à obra de Carlito. Conforme Gustavo Silveira Ribeiro já destacou em “A experiência da destruição na poesia de Carlito Azevedo” (RIBEIRO, 2014, p. 69-81), a figura do “anjo boxeador”, especificamente, atravessa uma parte substancial dos poemas de *Monodrama*, combinando “o sagrado e o profano, o inefável e a agressividade” (RIBEIRO, 2014, p. 75) em diferentes contextos. Ainda segundo Gustavo Silveira Ribeiro, o anjo boxeador, por estar associado à destruição e à catástrofe, traria uma relação íntima com a leitura benjaminiana da aquarela de Klee, *Angelus novus*, segundo sua clássica formulação na tese IX de “Sobre o conceito de história”. De fato, é precisamente por conta dessa continuidade de imagens afins ao anjo boxeador que a ocorrência do anjo como uma galinha terrível parece, certamente, inesperada.

Se nos detivermos especificamente no verso inicial do bloco de poemas – “Todo anjo é uma galinha terrível” – duas alternativas se colocam imediatamente como chaves de leitura: ou tomamos o “terrível” como um qualificador de uma galinha *temível* e *ameaçadora* ou o assumimos o terrível como uma qualificação da própria aproximação entre anjo e galinha, isto é, todo anjo poderia ser lido como uma variação de má qualidade ou precária de uma galinha.

As duas alternativas parecem autorizadas pelo desdobramento subsequente do bloco de poemas. A primeira nos conduz a uma encarnação do “anjo boxeador” na figura material de uma galinha ameaçadora, e se coloca na série de fragmentos com tom biográfico e traumático que ocupa a maior parte do bloco de poemas. Lemos, por exemplo, no quarto fragmento, “(Meu pai / a trouxe para/ a casa/ um dia/

antes / de nos deixar/ talvez por/ isso tenha/ sobrevivido tanto tempo/ a tantas/ intempéries)” (AZEVEDO, 2009, p. 59), ou no oitavo, a galinha vem “bicar seus grãosinhos / de gordura / que se esfalelam / nas mãos / do menino / que os / arremessa / quase se / mijando de/ medo” (AZEVEDO, 2009, p. 61). A galinha parece ser, nesse sentido, uma figura alusiva a um cenário infantil, no qual encontramos um menino marcado pela insegurança e pela sensação de abandono, onde ressoam gritos dos tios “que o despedaçariam / com a pior das ofensas”, e onde as irmãzinhas se esquecem “do irmão mais / novo/ que deveriam / proteger” (AZEVEDO, 2009, p. 63).

Tomemos, porém a segunda alternativa de leitura, segundo a qual a aproximação com a galinha nos conduz a um espaço do precário e do prosaico, o que parece pouco afim à austeridade e a gravidade da figura do anjo como arauto da catástrofe. Curiosamente, cremos que é precisamente nessa alternativa de leitura que a figura do anjo da história aparece de maneira mais evidente no *Monodrama*. Tomemos o segundo e o terceiro fragmentos de “O conto da galinha”:

Esta
– por exemplo –
abriu as asas,
pardas,
contra o fundo
alaranjado
de um muro
em ruínas:
fincou-se no
alto da pedra

Ao vento, sua dança
imóvel
redefine um
céu oblíquo,
antro de nuvens
simultâneas,
assustadoras.
(AZEVEDO, 2009, p. 58-59)

Aqui parecemos falar diretamente do anjo da tese IX de “Sobre o conceito de história”. As asas abertas pelo vento, a presença das ruínas,

a imobilidade frente a uma tempestade de nuvens assustadoras e até mesmo o “fundo alaranjado” da aquarela de Klee, todos esses elementos aparecem como que rearranjados, causando a impressão mesma de uma releitura do *Angelus novus*. Tudo se passa, nesse sentido, como se o anjo que aparece em vários momentos do volume de Carlito assumisse aqui uma ambivalência entre a imagem tornada célebre pela leitura de Benjamin e uma galinha que remete ao contexto infantil – cenário este que vai aparecer em diferentes fragmentos na quase totalidade do restante do bloco de poemas. Isto é, o anjo parece oscilar entre as duas “chaves de leitura” sugeridas pela ambiguidade de seu primeiro verso.

O *Angelus novus* (ou talvez especificamente a sua leitura na tese IX de Benjamin) toma, nesse sentido, a forma de um movimento duplo de composição e fragmentação, na medida em que dispõe, a partir de sua figuração em uma galinha, uma série de catástrofes íntimas episódicas. Claramente não falamos aqui de um anjo da história enquanto *Geschichte* mas um anjo da história enquanto *Historie*, para retomarmos a distinção de Koselleck. Não se trata de um anjo preso em um movimento progressivo/catastrófico, mas sim de um imobilizado em uma temporalidade traumática, isto é, no próprio limiar de uma formulação.

Curiosamente, a aquarela de Paul Klee – esta que, conforme afirma Susan Buck-Morss em *O presente do passado* (2018), se tornou tão conhecida pela leitura benjaminiana na tese IX que hoje parecemos incapazes de qualquer outra compreensão – perpassa a produção de Benjamin por quase duas décadas, sujeita a diversas releituras desde a primavera de 1921, quando é adquirida, até sua aparição nas teses em 1940. De fato, o *Angelus novus* concentra seu próprio acervo de histórias íntimas que, cremos, nos permitiriam tensionar e desestabilizar a sua legenda derradeira, a mais conhecida, marcada pelo tom da catástrofe.

Mas primeiro, tomemos a leitura clássica de maneira mais detida. Benjamin associa a obra de Klee ao anjo da história, em uma complexa imagem que se coloca como uma espécie de “centro pulsátil” de suas teses: o anjo da história teria sua face voltada para o passado e encararia não uma cadeia teleológica de eventos mas sim uma única catástrofe. A sua vontade de ficar, “acordar os mortos e juntar os fragmentos” – isto é, *compor* o tempo – seria impedida por um movimento forçoso em direção ao futuro, uma tempestade chamada progresso (BENJAMIN, 2012, p. 245-246).

Catástrofe e progresso não são, portanto, lições possíveis a serem apreendidas com o passado e nem noções espelhadas: a catástrofe se coloca como elemento material da história – “onde vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma única e mesma catástrofe” (BENJAMIN, 2012) – e o progresso como o motor que a impele irresistivelmente para frente. Não se trata, nesse sentido, de uma dupla alternativa de tomar o encadeamento teleológico dos acontecimentos como possuidor de um sentido próprio (positivo ou negativo), mas sim que nesse encadeamento mesmo, catástrofe e progresso possuem papéis codependentes.

Cabe ainda sublinhar que a imagem é extremamente fatalista: a única deriva possível do acúmulo de catástrofes se coloca como um desejo frustrado de “acordar os mortos e juntar os fragmentos”, precisamente o que é impedido pela tempestade do progresso. A subversão da máquina histórica moderna não se coloca, portanto, como reconhecimento de sua contraface catastrófica, mas sim na possibilidade de um movimento de imobilização momentânea que nos permita *compor* o tempo. Se já dissemos que o que nos interessa é retomar a pluralidade das releituras da aquarela de Klee, a capacidade ou não de compor o tempo, como veremos, se tornará um ponto especialmente interessante.

Retomemos o início da história de Benjamin com a obra: o *Angelus novus* é adquirido na primavera de 1921, e já em 15 de Julho, no primeiro mês do verão, Gershom Scholem dedica a Benjamin, por ocasião de seu aniversário, um poema intitulado “*Gruss von Angelus*”, “Saudação do anjo”. Trata-se do poema no qual se encontra o fragmento que serve de epígrafe à nona tese. No poema de Scholem (consultado, por nós, segundo sua tradução ao inglês por Gary Smith) temos também um anjo que quer bater suas asas e voltar, mas cuja anunciação é mantida em uma espécie de demora distendida, mas não impossível. Diferentemente, portanto, da figuração na tese, no poema, seu anúncio ainda está por vir.

Benjamin, ainda em 1921 (ano marcado por uma leitura cerrada do *Geist der Utopie* de Ernst Bloch, cabe manter em mente), revela a Scholem a sua vontade de editar um periódico chamado *Angelus novus*, plano nunca levado para além da redação de sua apresentação, elaborada pelo filósofo em 1922. Não deixa de ser irônico, aliás, em um cenário de fixação em anjos, que o periódico não tenha ido além de seu anúncio, e esse seja, precisamente um apelo para as potencialidades de proclamar o espírito de seu próprio tempo (BENJAMIN, 1996, p. 292), ou, diríamos talvez, de compor seu tempo.

Trata-se, assim como no poema de Scholem, de uma atividade mantida em uma estrutura de demora diferida, mas cuja realização mesma aponta para uma característica efemeridade. Para justificar essa efemeridade deliberada, ao mesmo tempo que para justificar a escolha do nome do periódico, Benjamin lança mão de uma lenda talmúdica que cabe retomarmos: “according to a legend in the Talmud, the angels – who are born anew every instant in countless numbers – are created in order to perish and to vanish into the void, once they have sung their hymn in the presence of God” (BENJAMIN, 1996, p. 296). A figura do anjo evoca portanto, nesse contexto, uma pluralidade aberta e dinâmica de proclamações do espírito do seu tempo.

O caráter fatalista da tese IX, a incapacidade do anjo voltar, acordar os mortos e compor o tempo, poderia ser traduzido, portanto, como um impedimento da própria vocação do anjo tal qual ele aparece na década de 20. Tudo se passa, nesse sentido, como se o anjo da história fosse o mesmo, mas no lugar de uma priorização da potência de sua proclamação “por vir” que aparece no anúncio do periódico, na lenda talmúdica ou no poema de Scholem; Benjamin focalizasse, nas teses de 1940, sua frustração.

Essa possibilidade de acordar os mortos e juntar os fragmentos do tempo parece ser, ainda, a mesma demanda da “galinha terrível” de Carlito Azevedo, paralisada que está em uma temporalidade traumática da perduração e da incapacidade de formulação. O que nos interessa ressaltar, porém, é que esse gesto diferido de “compor o tempo” que se mantém associado ao *Angelus novus* nas diferentes releituras que perpassamos – inclusive em Carlito – não parece se contrapor a um ou outro modelo do histórico (e aqui pensamos tanto enquanto *Historie* quanto como *Geschicthe*), mas se associar a uma necessidade irreduzível a qualquer de suas formulações, algo como uma potência de reformulação que se mantém sempre como um resto irreduzível.

4 Prometeu, Epimeteu e a esperança

Tomemos agora um cenário diferente, tentando ler em paralelo dois filósofos que se voltaram de maneira detida para a figura de Prometeu em contextos consideravelmente distintos: Ernst Bloch – não mais em *Ateísmo na cristianidade*, mas em seu clássico *O princípio esperança* – e Bernard Stiegler, em *Técnica e o tempo, a falha de Epimeteu*. De um

lado, um marxista de origem judaica do início do século XX que esbarra em Prometeu como uma figura síntese de um princípio revolucionário fundamental, pensado desde uma noção ontológica até uma teoria da história. Do outro, um pós-estruturalista que em breve se voltaria para uma análise detida dos desdobramentos da sociedade de consumo no final do séc. XX e início do XXI. Em sua primeira, obra, porém, Bernard Stiegler se detém na questão da técnica, lendo aí um princípio antropológico da experiência da antecipação, e, conseqüentemente, de constituição da própria temporalidade. Começemos por este.

Stiegler se demora durante quase a totalidade da segunda parte de *A falha de Epimeteu* em uma leitura das figurações de Prometeu e Epimeteu. Como dissemos, o foco de sua preocupação é uma relação intrínseca entre a tecnicidade e a temporalidade, de maneira que o filósofo se volta para os mitos de Prometeu e Epimeteu como imagens de um vínculo originário entre, de um lado, uma figura do prótético (princípio da tecnologia), da antecipação e da mortalidade; e, do outro, um personagem ligado ao esquecimento e à reflexividade (STIEGLER, 1998, p. 183-184). Esse complexo entrecruzamento é flagrado na complementariedade entre os dois titãs. De fato, Stiegler chega a nos dizer que a figura de qualquer um dos dois não faz qualquer sentido isoladamente: interessa antes as suas formas de relação com a temporalidade, tomadas diretamente da etimologia de seus nomes: *pro-methein*, a capacidade de antecipação e a presciência e *epi-methein*, o estabelecimento *a posteriori* de um sentido, a reflexividade do depois e o estabelecimento de uma tradição.

Caberia manter em mente (em um desvio que nos servirá, mais a frente para esboçarmos algo como uma conclusão) que essa duplicidade entre os titãs parece, ainda, análoga às categorias meta-históricas propostas por Reinhart Koselleck, isto é, o “espaço de experiência” e o “horizonte de expectativa”, categorias cuja relação mútua pautaria as diferentes experiências históricas (KOSELLECK, 2006, p. 305-327). Segundo Koselleck, a experiência pré-moderna do histórico – aquela mesma marcada pela máxima da *historia magistra vitae* – se pautaria por uma aproximação entre as duas categorias e pelo estatuto plural (e retórico) de suas articulações: a história não possuiria um sentido em si, mas seria um repositório de ensinamentos do passado que permitiriam

alguma presciência do futuro.² A guinada para a concepção histórica moderna se daria pela singularização do sentido histórico em um único “horizonte de expectativa”, o progresso. Mais do que isso, ainda seguindo Koselleck, a era moderna, para dar conta dessa estabilização forçosa de um único sentido do histórico, operaria por uma desconexão entre as duas categorias meta-históricas, de maneira que, independentemente das formulações possíveis do “espaço de experiência” (de fato, ele deveria ser obrigatória e continuamente reajustado), nada poderia servir de objeção para a natureza diferente (e progressista) do futuro a ser construído (KOSELLECK, 2006, p. 316-319). Temos aí, portanto, algo como uma leitura alternativa (mas que chega a termos muito semelhantes) da “tempestade que sopra do paraíso” que impede o anjo da história de compor o tempo: para manter o progresso como horizonte de expectativa, o “espaço de experiência” deve a todo tempo ser destruído e reconfigurado. Mas voltemos a Prometeu e Epimeteu.

É especificamente dessa figuração em duplicidade complementar com Epimeteu que Bloch busca resgatar Prometeu. O filósofo alemão se afasta da derivação etimológica clássica que vincula o nome do titã do “*pro-methein*”, e o associa ao seu feito rebelde, o roubo do fogo:

O próprio nome ‘Prometeu’ pode estar ligado a inflamador, flamejante: *pramantha* significa ‘torvelinho de fogo’³ em sânscrito. Prometeu seria, então, desde a origem, este mesmo e o seu Deus, e não, portanto, conforme um momento bem posterior de sua saga, Prometeu, aquele que premedita, ou seja, não o mero oposto sensato do seu irmão Epimeteu, aquele que reflete depois. Ésquilo emprestou ao motivo do fogo um significado amplo: o seu Prometeu quer compartilhar com os seres humanos todos os bens reservados aos deuses. (BLOCH, 2006, p. 295, v. 3)

² Outro modelo ainda é oferecido por Koselleck na estrutura das profecias, nas quais, ao invés da pluralidade de “espaços de experiência”, teríamos uma pluralidade de “horizontes de expectativa”, as constantes releituras de diferentes prognósticos para o futuro, algo que o historiador chama de uma “estrutura repetitiva da expectativa apocalíptica” (KOSELLECK, 2006, p. 316)

³ Uma curiosidade: a tradução brasileira de *O princípio esperança* traduz “Feuerquirl” por “torvelinho de fogo”, onde a tradução americana traduz por “Fire whirl”, mas ambas, ao optar pela grandiloquência da imagem, deixam em segundo plano a ocorrência arqueológica do termo que designa um instrumento primitivo de fazer fogo: um arco, tensionando uma corda de maneira a facilitar e agilizar a rotação e fricção de uma madeira em outra para produzir o fogo.

Dáí que, se em *Ateísmo na cristianidade*, Lúcifer aparece como uma figura prometeica, em *O princípio esperança*, é Prometeu que é um “Lúcifer grego” (a expressão é de Bloch): “titânico, mas em favor dos seres humanos e através deles, numa religião não-florescida da Grécia na religião da salvação humano-rebelde” (BLOCH, 2006, p. 299). Prometeu ativa, portanto, uma dimensão teológico-política de rebeldia contra uma ordem transcendental estabelecida, uma potência irreduzível a qualquer ordem estabelecida e sua pretensão a um acabamento. Prometeu, de fato, parece ser uma encarnação teológica do que Bloch propõe como um princípio utópico, e, precisamente por isso, se situa em um nível diferente da conceitualização da história.

O princípio utópico é uma noção especialmente ampla em Bloch, mas para o que nos interessa para nossa discussão, trata-se de um estatuto ontológico da não-identidade a si– “pois todo o real transcorre com um ainda-não nele contido” (BLOCH, 2006, p. 100) – que se desdobra, em seu formato histórico, em um inacabamento irreduzível, isto é, uma prevalência sempre renovada da categoria da possibilidade sobre qualquer determinação ou síntese possível. Tomemos um trecho do filósofo no qual esse desdobramento da ontologia em teoria histórica se mostra especialmente claro:

O ser em movimento que vai se modificando, que pode ser modificado, assim como se apresenta em termos dialético-materiais, tem esse poder-vir-a-ser inconcluso, esse ainda-não-estar-concluído tanto na sua base quanto no seu horizonte. [...] Enquanto a realidade não for completamente determinada, enquanto ela contiver possibilidades inconclusas em novas germinações e novos espaços de conformação, enquanto for assim, não poderá proceder da realidade meramente fática qualquer objeção absoluta contra a utopia (BLOCH, 2006, p. 195, v. 1)

É, portanto, precisamente na forma de um “ainda não” ou de uma demora diferida– uma “experiência breve, peculiar de um *deter-se antecipatório*” (BLOCH, 2006, p. 285) – que Bloch flagra o princípio utópico, especialmente pungente na figura de Prometeu. Trata-se, portanto, de um Prometeu que parece trazer uma potência muito próxima da que líamos, mantida em suspensão, no anjo da história benjaminiano, algo que parece, ainda encontrar ecos nas releituras pela poesia contemporânea do titã – pensamos aqui em poetas como Alberto Pucheu, que nos apresenta

um Prometeu cuja força é a espera (PUCHEU, 2007, p. 60) ou Antônio Cícero, cujo titã nos diz: “um dia desses com um só grito / eu estraçalho todos os grilhões” (CÍCERO, 2002, p. 33) –, isto é, trata-se de uma figura que, assim como o *Angelus Novus*, se mantém ainda na iminência de “acordar os mortos” e “juntar os fragmentos” da história.

Se retomarmos, agora, as categorias meta-históricas de Koselleck, fica evidente que, se interessa a Stiegler⁴ as figuras de Prometeu e Epimeteu como formas complementares de relação com o tempo, essa associação entre as duas já é lida por Bloch como uma redução da potência do utópico. Interessa a Bloch associar o utópico a um princípio rebelde de resistência ao fechamento do histórico em qualquer sentido, não a presciência, mas a irredutibilidade de qualquer estatuto histórico. O Prometeu de Bloch – assim como o anúncio do *Angelus novus* de Benjamin – não se opõe, portanto, ao catastrófico, mas sim ao fim da história.

5 Carta de um outro Paulo ou Teoria utópica da rima

Giorgio Agamben possui uma série de textos (em verdade, predominantemente fragmentos e excursos dentro de obras voltadas a outros temas) que se constroem a partir de um olhar detido para algumas estruturas formais da poesia. Nosso interesse, agora, é buscarmos uma relação íntima entre um conceito histórico e a estrutura formal da poesia através das proposições de Agamben. Para tanto, cabe nos voltarmos, primeiramente, para uma breve retomada dessas investigações poéticas de Agamben, algo que foi feito, em 2006, por Raúl Antelo em “Visão e pensamento. Poesia da voz” (ANTELO, 2006, p. 7-87). De fato, nosso percurso dentro dos textos de Agamben poderia ser situado como uma diferença de acento em alguns dos mesmos tópicos percorridos por Antelo.

⁴ Curiosamente, também Bernard Stiegler deixa um espaço para possivelmente lermos o princípio utópico de Bloch, não na figura do titã, mas sim da esperança (*Elpis*). Stiegler retoma a leitura empreendida por Jean-Pierre Vernant de Hesíodo, segundo a qual a esperança precisa ser lida desvinculada de um aspecto intrinsecamente positivo ou negativo, não se trata da “confiança” ou do “medo”, de maneira que ela figuraria como intrinsecamente ligada ao indeterminado (STIEGLER, 1998, p. 198). *Elpis* parece, assim, se colocar mais próxima da vinculação ontológica-histórica lida por Bloch na pulsão utópica, ou, mais diretamente, no que acaba nomeando sua *Magnum opus*, *O princípio e esperança*.

Nosso ponto de partida é o célebre fragmento “Ideia da prosa”, de 1985, no qual o filósofo italiano defende que “nenhuma definição do verso é perfeitamente satisfatória, exceto aquela que assegura a sua identidade em relação à prosa através da possibilidade do *enjambement*” (AGAMBEN, 2012, p. 29). A poesia, portanto, viveria, intrinsecamente, de uma oscilação entre o semiótico e o semântico. Trata-se dos mesmos tópicos que retornam, dez anos mais tarde em “O fim do poema”, no qual, a partir dessa centralidade do *enjambement*, condição necessária e suficiente da poesia, Agamben esmiuça a possibilidade de que “o último verso de uma poesia não é um verso” (AGAMBEN, 2014, p. 182) – provocação de alta reverberação dentro de discussões da poesia, na medida em que leva para um desembocar incontornável da poesia na prosa filosófica.

Cabe ressaltar que já em seu texto de 1995 Agamben propõe que “todos os institutos da poesia participam dessa não coincidência, dessa cisma entre som e sentido: a rima não menos que a cesura” (AGAMBEN, 2014, p. 180), sinalizando, portanto para uma pluralidade de “institutos poéticos” que marcariam a tensão entre o semiótico e o sentido definidora do poético. Outro ponto que é de nosso interesse é o fato de o filósofo inserir em sua leitura uma dimensão *temporal* (ou um modelo de compreensão do histórico) nos institutos poéticos formais que o interessam, isto é, o fim do poema se faz relevante na medida em que implica em “uma catástrofe e uma perda de identidade” (AGAMBEN, 2014, p. 183) como marca incontornável do fechamento do poema.

Essa dupla conjugação entre a não coincidência entre a série semiótica e semântica que e um andamento temporal será ainda o centro da atenção do filósofo em *O tempo que resta*, mais especificamente no fragmento “o poema e a rima” (AGAMBEN, 2016, p. 96-104), no qual o filósofo se volta para a análise de um “modelo em miniatura da estrutura do tempo messiânico” (AGAMBEN, 2016, p. 96) lido no esquema de rimas da sextina, mas logo ampliado para a poesia rimada de maneira mais ampla. Segundo Agamben, todo poema, mas especialmente o poema em forma fixa seria “um organismo, ou um dispositivo temporal que tende, desde o início, para o próprio fim – há, por assim dizer, uma escatologia interna ao poema” (AGAMBEN, 2016, p. 96). O sistema da rima descreveria, portanto, o “tempo que o poema leva para findar” (AGAMBEN, 2016, p. 100), – o que, finalmente, leva Agamben a intuir um caminho inverso, isto é, que a rima seria, originalmente,

uma “transcodificação métrico-linguística do tempo messiânico” (AGAMBEN, 2016, p. 102), uma herança paulina do messianismo católico convertida em forma poética.⁵

Em termos de apropriação de formas fixas ou usos e torções de institutos poéticos clássicos, é sem grande risco de erro que, no cenário contemporâneo, a produção de Paulo Henriques Britto se coloca como uma especialmente interessante. Se grande parte de sua produção é produzida em diferentes releituras de soneto, Paulo praticou, inclusive, o “estupendo mecanismo da sextina” (para tomarmos a expressão de Agamben) em “Vilegiatura”, publicada em *Trovar claro* (1997). Se a análise de Agamben da sextina poderia, provavelmente, ser lida em “Vilegiatura”, o que nos interessa é observar alguns efeitos que se produzem quando deslocamos essa reflexão a partir de outro poema. Tomemos o quarto poema da série “Sete peças acadêmicas”, publicadas em *Tarde* (2007):

Duas ideias quase opostas
se cristalizam e se aninham
dentro de um mesmo espaço exíguo,
uma de frente, outra de costas.
Se estranham, mas não se engalfinham.
Resultam no nada ou no ambíguo?
Messieurs, façam suas apostas.
(BRITTO, 2007, p. 70)

Para uma reflexão que se situa em uma articulação entre um instituto poético e um conceito de história, é especialmente curioso o quanto o poema de Paulo parece ser facilmente aproximável dessa imobilização antecipatória tão importante na releitura benjaminiana do conceito de história. Essa dialética em *stillstand*, essa imobilidade entre “duas ideias quase opostas” não redutíveis a uma síntese parece nos conduzir de fato, de maneira talvez até facilitadoramente didática, a uma

⁵ Caberia ainda ressaltar que a conclusão de Agamben, de que a rima seria o legado da temporalidade messiânica para a poesia moderna, o leva ainda ao desmantelamento dessa estrutura em Hölderlin, que ao investir na despedida dos deuses, quebraria ao mesmo tempo com a forma métrica. Trata-se de um ponto retomado por Agamben, não mais sobre a rima, mas a respeito de uma oposição entre a parataxe e a sintaxe, em *O reino e a glória*, em 2007. Não nos interessa desdobrar a discussão até esse cenário mas sinalizar para essa continuidade do pensamento das instituições poéticas agambeniana.

teoria das imagens como espaço de tensionamento não resolutivo. O que nos interessa, porém, é chamar a atenção para o específico mecanismo de rimas do qual Paulo lança mão.

O esquema de rimas do poema (muito mais simples do que uma sextina) se apresenta, em seus sete versos, em um sistema “ABC-ABC-A”, de maneira que cada uma das rimas é repetida uma única vez, salvo a primeira, que aparece três vezes. Se a ocorrência efetiva de uma rima é, necessariamente, entre duas palavras, isto é, uma retomada, em um verso posterior, de um motivo fonético de um verso anterior, o poema – até o seu último verso –, se coloca em retomadas únicas, marcando a ocorrência da rima mas não sua continuidade. É nesse ponto que o último verso se torna especialmente interessante, pois ele parece dizer não apenas do fim do poema, mas sim de uma possibilidade de retomada da estrutura “ABC” mantida em suspensão.

Essa indecisão já parece se colocar, tematicamente, no sexto verso, na forma de uma interrogação, isto é, na abertura de duas possibilidades distintas, o nada e o ambíguo, interrogação à qual o sétimo verso não responde, mas adia ou posterga na inauguração de um convite às apostas, retomando, ao mesmo tempo, o motivo fonético do primeiro e quarto versos. Caberia ainda chamar a atenção para o fato de que, se a estrutura de rimas do poema se fecha na reabertura de um espaço de apostas, como que antecipando ao menos mais dois versos para fecharem uma segunda repetição de todos os motivos rimados, algo semelhante ocorre com o seu ritmo. Todo o poema se constrói em octossílabos, mas do quarto para o quinto versos temos um deslocamento da cesura, que sai de sua ocorrência regular de tônicas na quarta e oitava sílabas poéticas, para uma marcação na segunda e oitava sílabas (com ocorrências mais fracas na quinta). Essa quebra se dá na mudança do quarto para o quinto versos, fazendo com que o poema se divida em algo como duas quadras, sendo a segunda inconclusa, demandando, também, um fechamento que é mantido em suspenso.

Do ponto de vista de um “dispositivo temporal”, o poema aponta, portanto, não para o “tempo do fim”, mas sim para essa temporalidade liminar, esse *ainda não* o fim, que é a temporalidade das apostas. Por definição, a temporalidade própria a uma aposta é o imediatamente anterior ao *a posteriori*, isto é, à revelação do resultado. Não parece por acaso, portanto, o interesse de Benjamin na figura do apostador, se dar, em especial, nesse desejo de apostar sempre no derradeiro instante.

Se buscarmos ampliar a questão para uma apreciação a respeito da rima enquanto mecanismo poético, o seu caráter de repetição parece ter, assim como Agamben falava da cesura, uma face voltada para trás (para uma repetição de um som de um verso anterior, uma face epimeteica) e uma face voltada para frente (como antecipação de uma nova retomada possível, uma face prometeica). A própria possibilidade da rima é, nesse sentido, uma potência de “composição” de um tempo mantida em antecipação ou iminência não resolvida. A potência da rima, enquanto nos mantemos na vigência do movimento de leitura de um poema, se coloca, portanto, como “janela aberta” para o “encontro secreto” com as gerações precedentes, ou para “acordar os mortos” e “juntar os fragmentos”, para retomarmos os termos das teses benjaminianas.

Priorizar, nesse sentido, o andamento cata-estrófico do poema, isto é, sua repetição se projetando continuamente para baixo, ou em direção ao fim parece menosprezar o fato de que a rima apenas existe enquanto ecoa um ou cita (para tomarmos outro importante termo benjaminiano) um motivo fonético do passado. O andamento da rima é, nesse sentido, sempre ambivalente entre retomada e antecipação, catástrofe e aposta, citação e renovação.

Tomada em seu caráter duplo, uma dupla alternativa de onde fundamos uma teoria da rima se coloca. A primeira opção, via Agamben, implica em uma sobrevalorização do fim do poema e acaba por deixar em segundo plano o mecanismo que opera no *ainda não* o fim do poema, isto é, a possibilidade de desmontagem e remontagem de temporalidades heterogêneas, o que é dizer, enfim, a abertura infinita de possibilidades antecipatórias em sua leitura. Se tomamos a poesia rimada como uma miniatura do tempo messiânico enquanto descrição de um *tempo do fim*, nos situamos, enquanto leitores, após o fim do poema, ou seja, fora da janela temporal das apostas.

Mantermo-nos, portanto, na vigência aberta do movimento de leitura como composição de temporalidades transversais, diversas e heterogêneas, nossa segunda opção de onde fundarmos uma teoria da rima, se coloca como uma forma de investirmos nas experimentações possíveis que se dão, assim como as apostas, no imediatamente anterior ao *a posteriori* que caracteriza a temporalidade do estabelecimento de um sentido histórico. Trata-se, nesse sentido, de priorizarmos o que, ao perdurar em movimentos distintos de leitura é o desdobramento de um *ainda não*, um irreduzível *antes do fim* do poema.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O Reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer II*, 2. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*. Trad. Davi Pessoa e Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinicius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ANTELO, Raúl. Visão e pensamento. Poesia da voz. In: _____ (ed.). *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: Pallotti, 2006. p. 7-87.

AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.

BENJAMIN, Walter. Announcement of the journal *Angelus Novus*. In: *Selected Writings*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

BENJAMIN, Walter. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Transl. Manfred R. Jacobson and Evelyn Jacobson. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2006. 3v.

BLOCH, Ernst *Atheism in christianity: The religion of the Exodus and the Kingdom*. Transl. J. T. Swann New York: Herder And Herder, 1972.

BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BRITTO, Paulo Henriques. *Tarde* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BUCK-MORSS, Susan. *O presente do passado*. Trad. Ana Luiza Andrade e Adriana Varandas. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

CÍCERO, Antônio. *A cidade e os livros*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FREUD, Sigmund. *Moisés e o monoteísmo*. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

KOSELLECK, *Futuro passado*: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LEONI, Raul de. *Luz Mediterrânea*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida*: (poesia reunida 1993-2007). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. A experiência da destruição na poesia de Carlito Azevedo. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 69-81, 2014.

STIEGLER, Bernard. *Technics and time, 1: the fault of Epimetheus*. Trans. Richard Beardsworth and George Collins. Stanford, California: Stanford University Press, 1998.

Recebido em: 30 de setembro de 2019

Aprovado em: 12 de janeiro de 2020



Injúria hermética: A ruína paralisante da forma

Hermetic Injury: The Paralyzing Ruin of Form

Paulo Eduardo Bittencourt Fausto

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
paulo-eduardo_111@hotmail.com

Gustavo Silveira Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
gutosr1@yahoo.com.br

Resumo: Este ensaio visa elaborar uma interpretação de um dos poemas da obra *Claro Enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade, intitulado “Oficina Irritada”. Recuperando a forma do soneto, Drummond reaparece em mais um de seus poemas metalinguísticos, em que explora, dessa vez, alguns recursos e imagens clássicos, não abrindo mão de suas características marcantes, como a ironia e a melancolia. Tendo como substrato teórico os conceitos como os de “sobrevivência” e “latência”, respectivamente formulados por Didi-Huberman e Hans Ulrich Gumbrecht, a análise se dá sob o viés da fantasmagoria, a fim de demonstrar como são mobilizadas no referido poema formas e tempos distintos, sob o signo da paralisia. Após uma longa contextualização acerca dos conceitos e do momento histórico no qual se insere esse título da obra drummondiana, pode-se inferir que não somente o poema apresenta questões de seu tempo como também as transcendendo, trazendo reflexões sobre a própria composição poética em um tempo de catástrofe absoluta.

Palavras-chave: Drummond; sobrevivência; latência; melancolia; poesia.

Abstract: This essay intends to elaborate an interpretation of one of the poems from *Claro Enigma* (1951), written by Carlos Drummond de Andrade, named “Oficina Irritada”. Reclaiming the sonnet’s form, Drummond reappears in one more of his metalinguistic poems, in which he explores some classic resources and images, not giving up on his main characteristics, such as irony and melancholy. Having as a supporting theory the concepts such as “survival” and “latency”, respectively formulated

by Didi-Huberman and Hand Ulrich Gumbrecht, the analysis is built under the bias of phantasmagoria, by means to demonstrate how different forms and times are mobilized in the referred poem, under the sign of paralysis. After a long explanation about the concepts and the historical context in which this title of Drummond's work is at, it may be inferred that not only the poem shows issues of his time, but also transcends them, bringing reflections about poetry composition in an age of absolute catastrophe.

Keywords: Drummond; survival; latency; melancholy; poetry.

I

As colunas de templos antigos rompidas e os estilhaços das janelas de vidro formam o cenário. O caminhar é lento e cabisbaixo, do espírito que vagueia e teme a impossibilidade da reconstrução; sua memória paira na tentativa de reviver, reerguer. Mas é vã. A ruína é tudo o que resta. Ergue-se sobre a camada insólita de poeira a História; o passado de tudo aquilo que já não permanece senão enquanto vaga reminiscência do que fora outrora. Esse sujeito que caminha perde o seu contorno, enquanto os destroços que ali se encontram carregam em si, conflitantes, o hoje e o antes: a construção e a destruição, a ordem e o caos. A impossibilidade de a promessa uma vez retornar ao estado de equilíbrio faz confundirem-se o sujeito e os amontoados que o cercam, formando juntos um só corpo estagnado. Essa é a imagem geral da catástrofe pela qual passa, de forma intermitente, a humanidade. Há, sempre, na destruição, uma fásca de sobrevivência que faz conviverem as memórias de passados arruinados, as estâncias presentes do que permanece e uma possibilidade de futuro enquanto reconstrução e passagem para algo cada vez mais sólido e perene. É a partir desse quadro conflitante que emerge o sentido das ruínas, enquanto traço memorialístico de algo que foi destruído, mas que permanece sobrevivente em sua própria contradição: a destruição comporta, paradoxalmente, a própria fantasmagoria de tempos passados que se presentificam a todo instante. A imagem inicial evocada das colunas e dos estilhaços de vidro demonstra esse paradoxo anacrônico de um cenário presente; as construções antigas, olímpicas, magistras e fortificadas em suas estruturas convivem simultaneamente à fragilidade do vidro, que compõe o cenário de ruína, trazendo, para um mesmo espaço e para um mesmo tempo, instâncias cronológicas distintas, às vezes muito distantes, mas agora próximos, compartilhando um mesmo *topoi*.

Essa metáfora inicial serve para dar início a uma reflexão acerca das tensões entre as formas remanescentes e entre as imagens simbólicas que sobrevivem no tempo, que, por forças tensionadas, convivem em um mesmo presente de forma instável e conflituosa. Ao contrário do sentido moderno – tornado base de uma concepção teórica acerca da História –, as ruínas fazem a “linha do tempo” atirada para frente se retorcer e se desviar. A história da arte serve como um parâmetro para essa concepção antagônica à teleologia moderna, trazendo à tona novas perspectivas para a sobrevivência simbólica das formas. Aby Warburg – a quem foi atribuído o mérito de ser um dos “fundadores” dos estudos científicos acerca das formas e de métodos de interpretação da História da Arte – foi um dos primeiros pensadores que, ainda no século XIX, apontou uma contra-perspectiva para o modelo Iluminista de uma história evolutiva, determinada por uma linearidade progressiva. Em um amplo estudo acerca das teorias que cercaram a construção do arquivamoso *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, o filósofo Georges Didi-Huberman atesta os principais fundamentos de um novo conceito ainda embrionário que estava em construção no âmbito intelectual da época. Nesse sentido, tal perspectiva de Warburg, certamente mediante conflitos teóricos diversos, propunha que “as formas [não] são *reflexos* de um tempo, (...) são, antes, os *restos* – risíveis ou sublimes – de um conflito em ação no tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 90). Daí emerge a imagem das ruínas, e não à toa o próprio Warburg utiliza como exemplo em sua obra os templos antigos e sua relação de sobrevivência enquanto ruína. Carregados de significados tanto históricos quanto espirituais, artísticos e religiosos de um tempo dito “passado”, as ruínas faziam-se constantemente lembradas em sua memória, provocando alterações em cada contexto em que se mantiveram e experiências diversas para diferentes povos e comunidades. A sucessão teleológica do conceito moderno de história esbarra fortemente em um obstáculo quando se evocam tais imagens, justamente por defini-la como uma unidade sucessiva, que parte de “‘inícios’ (a fonte originária de que tudo derivaria) [e rumo a] ‘fins’ (o sentido da história para o qual tudo convergiria)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 87), recusando qualquer sobreposição temporal, qualquer concepção de relações mais complexas, por vezes contraditórias e instáveis, da História. A *Nachleben* (palavra cujo sentido aproximado seria “sobrevivência”, ou “pós-vida”) warburguiana é a proposição conceitual de um estudo que vai contra tal concepção reducionista dos

fatos e dos símbolos históricos; “basear uma história da arte na ‘seleção natural’ – por eliminação sucessiva dos estilos mais fracos, vindo essa eliminação a dar ao futuro sua perfectibilidade e, à história, sua teleologia – é, com certeza, algo diametralmente oposto ao seu projeto fundamental e aos seus modelos de tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55). Na contramão das perspectivas evolucionista de Darwin e teleológica de Hegel (no que tange à História), o conceito de sobrevivência de Warburg

não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve *um outro tempo*. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a sincroniza. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm *depois das coisas menos antigas*; [...] a sobrevivência *desnorteia a história*, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69)

Assim, quando se está inserido em um tempo, experiencia-se uma tensão conflitante e paradoxal dos vestígios de vidas passadas, que, de forma contínua, se relacionam dialeticamente com formas outras, símbolos essencialmente atuais, os quais estabelecem uma ligação por meio de relações recíprocas com as imagens sobreviventes em sua presença. Afirmando esta proposição de maneira mais palpável, e seguindo os exemplos mesmos usados por Warburg em sua obra, podem-se perceber tais relações nos objetos mais banais e corriqueiros, assim como nas grandes construções: não só os templos sobreviventes enquanto ruínas, mas os instrumentos bélicos e casuais do cotidiano de uma comunidade podem ser símbolos sobreviventes, adaptados de criações muito mais “antigas”, que convivem com outros modelos e outros instrumentos simbólicos mais “atuais”, estabelecendo uma relação entre tempos distintos a todo instante. Se se tem como concepção única um desenvolvimento linear, evolucionista, as próprias formas em si não poderiam conviver simultaneamente, pois não formariam uma visão de unidade histórica. Em suma:

Reconhecendo a necessidade de ampliar os modelos canônicos da *história* – modelos narrativos, modelos de continuidade temporal, modelos de assunção objetiva –, dirigindo-se aos poucos para uma teoria da *memória* das formas e uma teoria feita de saltos

e latências, de sobrevivências e anacronismos, de querer e inconscientes –, Aby Warburg efetuou uma ruptura decisiva com as próprias ideias de progresso e desenvolvimento históricos, jogou o evolucionismo contra ele mesmo. Desconstruiu-o pelo simples reconhecimento desses fenômenos de sobrevivência, dos casos de *Nachleben*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 57)

Este último excerto introduz uma noção – coadjuvante no estudo de Warburg –, a de *latência*, que se torna uma marca central para esta proposição contextual e teórica acerca da sobrevivência das formas. Este conceito é introduzido primeiramente por Jacob Burckhardt, historiador da arte que mantinha diálogo teórico próximo com Warburg e participou ativamente da construção desse novo modelo de estudos que então era desenvolvido. Apropriando-se deste conceito, Burckhardt concebe a historicidade como uma *dialética do tempo*. Contrariando também as perspectivas teleológicas, Burckhardt não concebe a tarefa do historiador como sendo a de compor uma narrativa universal, que contemple “inícios” ou “fins”, mas analisar os reflexos sensíveis de forças em choque:

Ser historiador, para Burckhardt, não significa apenas compor a narrativa das coisas que mudam ao se sucederem: é preciso sobretudo “analisar a influência recíproca, constante e progressiva (...) do elemento móvel nas forças estáveis” (J. Burckhardt, 1868-1871, p. 3). Nisso, a “vida” da história realmente decorre de uma *morfologia*: ela é um *jogo de formas*, se entendermos for “formas” a cristalização sensível de tal dialética ou “influência recíproca”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 88)

Esse choque dialético de um tempo guarda em si forças tanto materiais quanto morais que, em um primeiro momento, são imperceptíveis, ou seja, não é possível prever os contágios que fazem o mundo subitamente transformar-se. Essas são, pois, as forças *latentes* de um tempo; a prática da história se daria, para Burckhardt, como uma análise não da sucessão de fatos, mas de um *inconsciente do tempo*, das suas forças latentes. Essa *dialética do tempo*, finalmente, seria um debate entre “latências” e “crises”. Didi-Huberman discorre: “toda latência procura abrir caminho para a superfície dos eventos: a ‘crise’ denominaria, em Burckhardt, essa maneira particularmente eficaz que o tempo tem de fazer surgir – por contratempo, por sintoma – sua própria potência” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 91). As formas latentes, então,

viriam, em tempo de crise, espontaneamente para a superfície, tornando visíveis as potências de um dado tempo, as tensões imagéticas que possibilitariam as mudanças e as alterações particulares de cada forma: são justamente os *sintomas* que o tempo libera a partir dessas relações que dão vida aos *fantasmas* da história. Explica-se: a análise dinâmica das formas proposta por Burckhardt – dadas as emergências de forças *latentes* em tempos de *crise* – visa justamente dar luz à *vida* das imagens de um tempo histórico, ou melhor, aferir significado ao rizoma fantasmático de um conflito em ação no tempo, atestando sua *sobrevivência*.

A imagem fantasmática desse jogo dialético, ou seja, os sintomas gerados pelos conflitos de um dado tempo, assemelha-se, de forma análoga, ao conceito de *latência*, proposto de forma mais central e bem definida posteriormente pelo também filósofo e teórico da literatura Hans Ulrich Gumbrecht. Aqui, evoca-se um contexto posterior às proposições de Warburg e Burckhardt, mas a partir do qual suas próprias definições de historicidade são capazes de fazer detectar-se uma “crise” que gera um dado estado geral de *latência* na humanidade. Trata-se dos anos imediatamente posteriores ao fim da II Guerra Mundial, a partir dos quais Gumbrecht escreve seu ensaio (e relato autobiográfico, como ele próprio atesta) *Depois de 1945: latência como origem do presente*. A partir das ruínas (ou dos escombros?) deixados principalmente na Europa após o longo e catastrófico confronto armado entre as forças Nazistas e o grupo dos Aliados, uma atmosfera latente surgia:

A excitação dos anos da guerra se tornou parte de um mundo novo e pacífico. Não desapareceram nem os fatos nem a memória dos acontecimentos; mas as sensações de dor e de triunfo (isto é, os ecos da guerra) foram se atenuando. Enquanto iam desaparecendo os sentimentos causados pela destruição irreversível, logo surgiu uma atmosfera de latência. (Talvez a causa para essa peculiar impressão de paradoxo associada com o período tenha origem nisto: desaparecidos os sentimentos pessoais, a latência começou a espalhar-se como uma atmosfera, uma disposição geral). (GUMBRECHT, 2012, p. 39-40)

Foi a partir dessa reflexão que a imagem do espírito errante, na metáfora inicial deste ensaio, surgiu; e a vã tentativa de reconstrução da memória e de uma perspectiva é um reflexo geral desse estado de latência, que alegoriza a *ambiência* do contexto de ruínas que se formava no pós-guerra. Diferentemente da revelação das potências gerados pelas crises,

como propõem Warburg e Burckhardt, esvaiu-se, nesse contexto, qualquer perspectiva de retomada de um equilíbrio, de uma unidade. A memória do conflito gerou uma aura latente de *paralisia* geral, sem que houvesse qualquer esperança de reintegração, definição ou homogeneidade. A partir dessas formulações acerca do cenário histórico é que se fazem as relações entre as formulações acerca do conceito e dos efeitos da *latência*. Para Gumbrecht, “viver na certeza de uma presença que não tem identidade é viver num estado de latência” (GUMBRECHT, 2012, p. 263), assim como, para os seus antecessores, nós “desconhecemos completamente o que chamamos de forças latentes, materiais ou morais, do mundo, e não somos capazes de pressentir os imprevisíveis contágios espirituais que podem transformá-lo subitamente” (BURCKHARDT, 1869-1871, p. 14). Assim, apesar das diferenças entre as proposições, o aspecto aparentemente fantasmático dessas forças latentes é um nó comum que se forma. Em ambos, a noção de *forças latentes* é a de reflexos sintomáticos de conflitos, de tensões, na História, os quais agem de forma inconsciente e imprevisível, por isso como *fantasmas*. Sabem-se alguns dos efeitos da 2ª Grande Guerra, mas, então, não era possível apreender, racionalizar ou detectar as forças que agiam no mundo. A magnitude das catástrofes, das atrocidades impensáveis e bárbaras, implodiu a consolidada visão de progresso gestada ao longo de aproximadamente 200 anos pela Filosofia das Luzes, e para a qual o choque com uma barreira dessas proporções tornou-se inimaginável. Esse momento de *crise* gerou como sintoma uma ruptura e a conseqüente formação de uma nova atmosfera conflituosa, de um novo embate entre forças latentes. Os valores tidos como pilares das sociedades ocidentais ruíram, e um estado de paralisia tornou-se a ambiência desse contexto.

II

Partindo dessas confluências teóricas e da base contextual explorada anteriormente, cabe introduzir as formas artísticas de criação (mais especificamente, as poéticas) que foram representantes simbólicas desse estado geral de *latência* do contexto pós-guerra. A primeira, e talvez a que mais caiba para esta análise, atestada por Gumbrecht no referido ensaio, é uma atmosfera denominada pelo autor como *Sem saída e sem entrada*, título de uma das partes da obra. Essa *Stimmung* (conceito original usado para se referir a essas “ambiências”) configura-

se como um sentimento que acarretou uma imobilidade, uma impotência mediante o medo geral de abertura para o exterior, e uma angústia com relação à paralisia. Um dos exemplos literários trazidos por Gumbrecht é a peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, uma das obras mais marcantes e fundamentais desse contexto e que reflete tal atmosfera. Os diálogos aparentemente elípticos entre Vladimir e Estragon, dois dos personagens principais da obra, dão a impressão de que algo está sendo omitido para que ambos permaneçam, sem um propósito aparente, imóveis e impossibilitados de saírem de suas posições. Entretanto, o motivo não se revela, a suposta elipse não se completa e o significado da imobilidade permanece oculto. O ímpeto do movimento encontra uma barreira invisível que os impede, a toda hora, de concluir qualquer movimento. Sob esse viés, Hans U. Gumbrecht afirma que “o desejo obsessivo por uma saída impossível muitas vezes conflita com o pesadelo de uma abertura para o exterior, que cada vez mais vai se afastando e que, de repente, pode se transformar em desejo de permanecer no interior” (GUMBRECHT, 2012, p. 79). Assim, no que se refere à imobilidade paralisante do contexto pós-guerra, *Esperando Godot* transparece a falha de uma suposta saída ideal evolutiva para a humanidade enquanto conjunto social e histórico; acerca disso, Gumbrecht completa:

Ser incapaz de movimento, para dentro ou para fora, torna obsoletas todas as narrativas que pressupõem uma relação necessária entre o tempo e a transformação. Em outras palavras, ser incapaz de movimento faz sentir o desejo de abandono da forma que a História, desde o começo do século XIX, tomou, de modo tão dominante e insistente, que poderia ser confundido com uma estrutura existencial eternamente válida. (GUMBRECHT, 2012, p. 111)

Esse paradoxo explicitado na peça de Beckett entre o desejo e a incapacidade torna a ser descrito teoricamente também em outros campos acadêmicos e literários. Não somente no que tange à paralisia, mas na relação que esta estabelece com a sobrevivência das formas, formulada na primeira parte deste ensaio, há também uma ligação direta entre essa tensão e o contexto do pós-guerra. O “fantasma” da concepção teleológica tão arraigada ao longo de todo o século XIX ainda vagava por entre as ruínas geradas pela catástrofe, mas uma fragmentação latente compunha este paradoxal e conflituoso cenário contextual. De forma mais concreta, pode-se enxergar esta tensão em proposições e discussões que foram teorizadas sobre o período; aqui, refiro-me, em um breve exemplo, às

divergências estabelecidas entre as *Notas para uma definição de cultura*, do poeta e crítico norte americano T.S. Eliot, e as reproposições teóricas posteriores de George Steiner, em *O castelo de Barba Azul*. O primeiro, escrito imediatamente após o fim da II Guerra Mundial – 1948 –, evocava um chamado geral à *ordem*, em uma proposição para a retomada de preceitos supostamente necessários para uma reconstrução ordenada da sociedade abalada pela catástrofe. Já o segundo, e sua publicação foi uma resposta a Eliot, afirmava que “uma falta geral de formas ou de busca de novas formas solapou quase completamente as linhas etárias, divisões sexuais, estruturas de classe e gradientes hierárquicos da mente e do poder clássicos” (STEINER, 1991, p. 93). Sem adentrar a uma profundidade necessária para uma análise conjuntural dessas duas propostas, mostra-se já na superfície a contradição com relação à estabilidade das formas. No que propõe Warburg, entretanto, ambas estabeleceriam entre si uma relação dialética, independentemente da cronologia, e paradoxal, convivendo de forma sobreposta e conflituosa, criando e recriando o presente concomitantemente. O ímpeto ordenador, por exemplo, de um *American Way of Life* conviveu simultaneamente à destruição completa da Europa ocidental. Essa sobreposição é demonstrativa de uma *heterocronia*, ou seja, a convivência de tempos distintos.

Aproximando essa análise da literatura brasileira – em um movimento que, apesar de parecer distante, mostrar-se-á profundamente a par de tais conflitos –, temos a publicação de uma das principais obras que marcam a poesia brasileira no século XX, e mais especificamente esse contexto imediato pós-guerra. O livro *Claro Enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade, é uma obra que, além de vários outros possíveis e essenciais aspectos, comporta todo esse quadro de paralisia, ruínas, tensões e paradoxos. Há, aqui, uma relação quase dialética de construção e captação dessa *atmosfera*: a obra de Drummond se situa em um contexto geográfica e formalmente distante do europeu, mas consegue simultaneamente criar e simbolizar os efeitos de um tempo marcado pela catástrofe. Com uma base crítica sólida, *Claro Enigma* carrega o signo geral da *Dissolução* (inclusive nomeando o primeiro poema do livro) e a especificidade de um retorno – a contrapasso dos preceitos vanguardistas de liberdade formal do modernismo – às formas fixas, que se fará importante na análise das tensões que cercam a obra; há, de acordo com o crítico José Guilherme Merquior, uma “hipertrofia do poema filosófico, a supressão do estilo mesclado e a expansão das

formas métricas do verso” (MERQUIOR, 1976, p. 130). Há, afinal, uma visão geral do problema na medida em que o sujeito poético se mostra imóvel diante dos impasses históricos de seu tempo e de questões filosóficas amplas e determinantes que refletem a paralisia diante da própria linguagem. Acerca do livro, Alcides Vilaça traça um aspecto geral desse sujeito poético em *Claro Enigma*:

Senhor de uma forma aparentemente compacta e sólida, o sujeito enigmático não se servirá dela senão para figurar o não figurado, expressar a impossibilidade de exprimir o que haja de verdadeiro no sujeito e no mundo - salvo a condição enigmática que lhes parece própria e constitui todo o triunfo da circumspecta meditação. (VILAÇA, 2006, p. 80)

Fica claro, então, como a utilização dessas formas “compactas” e “sólidas” vem paradoxalmente expressar um vazio, uma “consciência paralisada” diante do mundo e uma incapacidade de expressão. Sobre isso, prossegue Vilaça:

Claro Enigma [...] têm a gravidade (com *tom* e como *peso*) de uma definição última, formulada como desistência subjetiva dos afetos, das esperanças, das remissões. Esses lugares da dissolução falam de uma tríplice evanescência, a do sujeito, a do mundo e a da linguagem – o trinômio original do fenômeno poético, agora inteiramente submetido à rarefação do corpo, à pulverização do mundo, à beleza desorientada do discurso. Do lado do sujeito, está o silêncio, a sombra, o enigma, a cegueira, a opacidade, a secura, a paralisia; do lado do mundo, o que é úmido, esponjoso, barrento, arenoso, noturno, deserto, estéril, morto; do lado do canto, o exílio faustoso das palavras, a impotência de Orfeu, a forma áspera, o discurso especulativo, as metáforas herméticas. (VILAÇA, 2006, p. 82)

Finalmente, o tom elevado e o estilo prosaico, o hermetismo e a ironia, o tédio e a profunda reflexão, são características que demonstram os conflitos paradoxais que levam esse sujeito à dissolução e à paralisia, como nos levam a concluir o oxímoro presente no próprio título – *Claro Enigma*, que expressa não só a ironia como a tensão antitética presente em todo o livro – e a epígrafe de um verso do poeta francês Paul Valéry – *Les événements m’ennuient* (“Os acontecimentos me entediam”), que nos remete a ambos tradição e tédio.

III

Oficina Irritada

Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um soneto escuro,
seco, abafado, difícil de ler.
Quero que meu soneto, no futuro,
não desperte em ninguém nenhum prazer.
E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.
Esse meu verso antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.
Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender.
(ANDRADE, 2012, p. 38)

Presente na primeira parte de *Claro Enigma*, o poema *Oficina Irritada* transparece os aspectos e as relações construídas nas primeiras duas partes deste ensaio, e, não obstante, traça uma linha de sequência para as menções críticas realizadas pelos comentadores da obra drummondiana aqui citados. Cabe, então, uma análise talmúdica deste poema, no intuito de expor as correlações teóricas propostas. Já de início, é evocado o aspecto metapoético: o sujeito expressa, ao mesmo tempo em que o faz, sua intenção de compor um “soneto”. As características que lhe são pretendidas, na primeira estrofe, são as de um soneto “duro”, “escuro”, “seco” e “abafado”. Fica explicitado, logo, o fechamento do poema sobre si, que se soma a uma violência pungente no poema – marcada de forma clara nas imagens do “tiro” (v. 12) e do sofrimento (v. 10) – e radicaliza um “hermetismo injurioso” (MERQUIOR, 1976, p. 151), expressão utilizada por José Guilherme Merquior. Entretanto, o tom prosaico que abrange todo o poema entra em choque com esse hermetismo, e a violência parece ser a saída, ou melhor, a reação imediata para esse paradoxo: o retorno à forma fixa (o soneto) e o tom prosaico (que reflete temas como o pessimismo e a eternidade) mostram, ao mesmo tempo, uma incompatibilidade de Drummond com a tradição poética dessa época e uma aproximação com temas tipicamente modernos,

respectivamente. O conflito interno do poema, assim, é como que o reflexo de uma sobrevivência, em duas conflitantes forças motrizes: uma “guinada neoclassicista” (CAMPOS, 1992, p. 52), que se mostra como recurso inútil ante a paralisia da modernidade arruinada, e um prosaísmo moderno, que abarca questões arquetípicas provenientes dessa mesma ruína. Drummond apresenta-se, como bem aponta Abel Barros Baptista, enquanto um “moderno antimoderno” (BAPTISTA, 2010, p. 154), um sujeito que se fecha sobre si em meio a contradições e a perviências conflituosas que afligem o poeta e o mundo. O sujeito poético evocado em *Oficina Irritada* seria aquele espírito que vaga sobre as ruínas e cuja memória se esvai, não porque finda, mas porque estática perante o paradoxo temporal que a aprisiona em meio aos conflitos, em meio às ruínas. O sujeito, inserido nesse contexto, se vê imóvel diante das tensões latentes do mundo, sendo o próprio incapaz de racionalizá-las e de propor qualquer tipo de interpretação consciente que transpareça uma unidade ou um movimento de reconstrução.

No que se refere a uma questão de herança da recém-formada tradição modernista na poesia brasileira, Drummond, em *Claro Enigma*, mostra que “não seria o moderno que estaria em perda, mas o sujeito antes atraído ou fascinado a fechar-se agora em si mesmo, entediado e incapaz de se deixar mobilizar pelo projecto ou pelo compromisso com o moderno” (BAPTISTA, 2010, p. 147). O movimento (ou a sua ausência) é, no poema, dúbio e antitético; ora há, temática e formalmente, uma aproximação com o moderno e suas concepções; ora, concomitantemente, há a sua violenta rejeição caótica e a aproximação com o clássico e com o hermetismo. O poeta – ao perceber o conflito de seu tempo, ao experienciar uma atmosfera latente que não se revela claramente, ao, enfim, ver-se sem saída perante o mundo que corrói constantemente suas próprias formas –

não se mantém simplesmente moderno: Drummond é um moderno pelo próprio gesto como recupera o clássico, que corrói e desarticula ao adoptá-lo separado das pressuposições que o distinguem, recusando-lhe autoridade estável ou condição de fundamento; esse mesmo gesto, por outro lado, expulsa-o do campo do moderno, porque implica a recusa do começo absoluto e da tradição suposta homogênea e em definitivo superada, porque se faz sem confiança no novo enquanto forma e enquanto valor, porque se produz e reproduz sem esperança no sentido e no progresso. (BAPTISTA, 2010, p. 153)

Dessa forma, veem-se as reações paralisantes a um tempo de contradições e estagnações; as formas que sobrevivem e assolam a sensibilidade poética do sujeito ali inscrito são anacrônicas, paradoxais e conflituosas. Ao remeter-se, no poema, ao título do livro – o oximoro *claro enigma* – é possível perceber o choque entre uma tentativa (falha) de clarividência e um enigma que nunca se revela aos olhos do poeta, que falha à linguagem. O poema, espera o eu lírico, há de “ser, não ser”; há uma esperança, talvez inútil ante os recursos falhos da linguagem, de que o poema, em si, comporte as contradições do mundo, pretensão essa ciente de sua própria impossibilidade, mas mesmo assim praticada em mais um gesto insolucionável.

Ainda sobre *Oficina Irritada*, há a questão marcante referente à *eternidade*, tema que se relaciona ainda com a questão da sobrevivência e com a modernidade, enquanto um *topos* explorado amplamente na tradição. “Ninguém o lembrará: tiro no muro” (v. 12); este verso comporta uma dimensão tanto do esquecimento quanto da inutilidade de se escrever um poema, ou de se pretender compor algo que fique para a eternidade. O sujeito poético é consciente da efemeridade das coisas. O eterno não é imóvel, como se pretendeu consolidá-lo na modernidade; o eterno é solúvel nas formas. A constante atualização, a sobrevivência das imagens, encontra em sua relação dialética e anacrônica com os diversos “presentes” uma sobrevivência mutável e constantemente atualizada e tensionada: “eis que o ‘eterno’ se sujeita à vertigem do novo e da novidade e se dispersa em novas categorias, deixando de ser imutável” (BAPTISTA, 2010, p. 149). A forma fixa é também caótica, a eternidade é também efêmera; aqui, há a recusa do “prazer” (v. 6) e da lembrança e a adesão ao “maligno” (v. 7) e à dificuldade. A força ordenadora convive de forma dialética um “movimento browniano” ao qual está ela também submetida; não há estabilidade:

A ordem exigente do soneto, a forma fixa, regular, inscrevendo-se na desordem, no mar do caos: não para lhe resistir, mas para nele se mover, não para o ordenar ou dominar, mas para melhor nele se delimitar enquanto forma discreta e preciosa. O lance decisivo, aquele que pelo mesmo gesto fere o moderno e o eterno, é a conjugação da descrença na perenidade da poesia com a recusa da inteligibilidade e do prazer. (BAPTISTA, 2010, p. 152)

Percebe-se, então, uma subversão do conceito próprio da eternidade, consolidado na modernidade como uma entidade perene, que atravessaria o progresso linear do tempo de forma estável e contínua, sem se modificar ou sofrer qualquer tipo de alteração significativa que pudesse submetê-la à teleologia devastadora do desenvolvimento. A recusa ao modelo tradicional de eternidade coloca o poema em conflito com o moderno por meio de uma apropriação conceitual explícita, e que o sujeito é capaz de apreender a reciprocidade das relações entre as formas e a atualização constante que esta ligação dialética gera. No entanto, essa ligação não comporta uma “síntese” final; o contexto não o permite, e as formas convivem de forma estagnada enquanto ruínas sobreviventes de um tempo submetido a um estado de paralisia latente.

Finalmente, a fim de demonstrar ainda sob um último aspecto essas referências, a menção às figuras mitológicas demonstra de forma última a questão aqui tratada. Primeiro, “tendão de Vênus sob o pedicuro” (v. 11); a deusa da mitologia greco-romana está aqui submetida a um tratamento de um pedicuro para sua beleza (valor por ela representado). Há, então, uma ornamentação, a meticulosidade no tratamento da beleza; mas há, simultaneamente, a baixaza deste processo: a própria referência ao pé (e sua localidade “baixa” no corpo) é um rebaixamento dessa figura divina, que se mostra ao mesmo tempo delicadamente “esculpida” e violentamente profanada. Arcturo, por sua vez – a figura que, ao morrer, na mitologia, torna-se a estrela guardiã das ursos, a última a se pôr no horizonte, sendo, por isso, símbolo de lucidez –, é mencionado em meio à indiferença vil na medida em que “se deixa surpreender”. Por si só, a espontaneidade da ação de surpreender-se já é algo paradoxal, uma vez que a surpresa é contrária à intenção consciente. Não obstante, Arcturo também é caracterizado pela própria expressão *claro enigma*, ou seja, ele mesmo é o conflito entre a clareza, a evidência racional, e o enigma, a escuridão, a dúvida. A surpresa, contrária à “consciência vigilante”, associada tradicionalmente a Arcturo, é representativa da paralisia conflituosa que permeia todo o poema e se apresenta “contra a inteligibilidade (escuro, difícil de ler), contra o prazer (não despertará em ninguém nenhum prazer), contra a perenidade (ninguém o lembrará). Por isso inútil, ‘tiro no muro’, irrelevante, ‘cão mijando no caos’” (BAPTISTA, 2010, p. 152). A aparente elevação de uma referência mitológica dá lugar à profanação e ao rebaixamento abrupto; ficam nivelados de forma rasteira no poema o “mijo” do cão e

as constelações do céu. A forma concisa junta-se aos elementos caóticos para demonstrar, afinal, a confluyente reciprocidade dessas forças em meio à ruína. No poema – não abandonando, claro, a típica e recorrente ironia drummondiana – “(...) em um mesmo indivíduo, qualidades óbvias de sensibilidade letrada e estética podem coexistir com um comportamento bárbaro e politicamente sádico” (STEINER, 1991, p. 88). Esse sadismo conflitante com a elevação no poema caracteriza o humor drummondiano, como bem observa J. Merquior:

A faculdade de mudar de perspectiva caracteriza o pensamento humorístico, não em razão de uma qualquer inferioridade lógica em relação em relação ao entendimento sistemático, mas precisamente por que o sistema repugna à inteligência humorista. Carnaval do pensamento, o humor repele a ordem “de mão única” do pensamento de sistema – este logos imperialista que, sob a forma de dialética, chega a apropriar-se da própria contradição, reduzindo por todo lado o diferente ao idêntico. O espírito alado, o espírito dançarino do humor não honra a dinastia dos Descartes e dos Hegel; prefere olhar do lado dos Montaigne e dos Nietzsche. O humor zomba com seriedade não só da razão triunfalmente desfraldada, mas também da reconciliação laboriosa dos contrários. Não segue a linha reta do racionalismo, nem a espiral do andamento dialético: é o (anti)logos não-linear, o pensamento radicalmente plural, pensamento íntimo do impensável. (MERQUIOR, 1976, p. 143)

Afinal, aquilo que faz com que todas essas referências à antiguidade, ao clássico, ao moderno e ao presente sejam atuantes de forma instável, e por vezes violenta, no poema é o grande conflito latente de um tempo *sem saída*, é a sobrevivência de diversos tempos em um só amontoado de ruínas que prende e paralisa a consciência. A violência como reação a esse cenário pode ser vista ainda como uma “violência simbólica”, o que, conforme afirma Dolf Oehler (1971, p. 298-299) em seu estudo sobre a poesia antiburguesa, seria uma “violência que ameaça destruir o desejo de saber, a razão, o propósito de salvação moral” (*apud* CAMILO, 2001, p. 201) da modernidade. *Claro Enigma* e a sua significação para a poesia representam um efeito sombrio dessa era: a ordem e o caos convivem juntos, as imagens sobrevivem na impossibilidade de uma retomada racional e teleológica para o curso da humanidade, para um curso definido e unívoco da História; por isso,

o poeta “se vê com um arsenal de recursos inúteis diante de um tempo refratário às experiências de qualquer outro tempo” (VILAÇA, 2006, p. 81). A complexidade do movimento histórico proposto por Warburg, que se dá a partir das relações complexas entre os símbolos e as formas que se modificam de forma recíproca, encontra em Drummond uma relação estagnada; a presença *heterocrônica* das formas não produz movimento, nem evolutivo e teleológico, nem dispersivo e complexo. A paralisia não se abre para uma possibilidade de futuro, mas fecha-se sobre si, e leva consigo o poeta e sua consciência.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BAPTISTA, Abel Barros. *De espécie complicada*: ensaios de crítica literária. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2010.

CAMILO, Vagner. *Drummond*: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagens & outras metas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945*: latência como origem do presente. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1976.

STEINER, George. *No Castelo do Barba Azul*. Trad. Tomás Souza Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VILAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Recebido em: 30 de setembro de 2019

Aprovado em: 14 de janeiro de 2020



Resumir o traçado dos mapas

Prisca Agustoni

p. Davi Pessoa

Caronte é uma esfinge
é também camaleão,
já andou na estrada
de ferro e canhão,

cruzou o continente
de oriente a ocidente
nas trilhas de escombros
e sapatos solitários

expulsou a máquina
do mundo para fora
do caule da existência
mais dilacerada

descalço avança
com sua cadência
e seu disfarce,

toca vagaroso a litania
nas vértebras inflamadas
de Vladimir e Dante,

cospe nas rimas
na espinha de sangue
e concreto de Ossip
Mandelstam

tripudia dos ossos
da fúria do fogo
nas ruas ele ri
da cartilagem das horas

que despencam
pela fuligem
pelos gases
lacrimogênios

seu riso é um escárnio
feroz e lancinante
como bala insuspeita
adentrando a carne

seu palco é a derrocada
do humano, do átomo
no descampado
da alegria deformada

amoral é esse cão
que agoniza na estrada,
a pomba suja -
ratazana no verso
de Donizete Galvão

indecente é o gozo
diante da unha encravada,
o nítido projeto
de um país estrangulado

mas a ardência do grito
preso no peito
se espalha como mancha
de petróleo no oceano

até um dia ser esse inchaço
essa pústula infecciosa
uma força represada

e da agonia dos gogos
forjar enfim o novo dicionário
que defina
a combustão
de uma língua alucinada

somos esse ardil que acutila
veloz como projétil,
somos a língua enrugada,
um equívoco portátil,
temos a ternura que mata
feroz, feita fuzil engatado.

Sim, ainda somos as flechas
de um arco em riste,
temos a floresta circulando
na aorta, essa fúria herdada
dos dóceis

hoje resta-nos apenas
a face mais humana
e o desejo como motor
– antídoto
contra a infecção

nesse século puído
pela besta bactéria
que quer nossa extinção.

[os poemas fazem parte do livro inédito *Mundo mutilado*]



Terras Remotas

Simone Cortezão

Estamos caídos num poço de mina estreita
A 200 metros de profundidade, pouco se vê e se escuta somente o pulso
do próprio corpo

O faminto segue
na escuridão do subsolos a cidade ressoa sobre a cabeça.

Estradas clandestinas são abertas
já sem olhos eles consomem, como os bichos da terra, roem dia e noite.

A escuridão aos poucos encontra com o fundo da terra, lugar onde os
bichos não tem olhos.
O que se come e o corpo são da mesma matéria.

Pelo buraco cavado, o som da terra aos poucos chega à superfície
Anuncia silenciosamente o que foi arrombado
Ecoa o Pulso das forças centrais.

Nessa rachadura que se abre ao encontro da terra.
As zonas de fraturas se enraízam

O episódio da criação das montanhas
Agora é o gesto reverso de desmanche

Escavamos ao ponto mais extremo
Rompendo a blindagem-do planeta
Até Newton duvidaria que a terra se move sem ser perturbada pelas forças
cósmicas

Ao espreguiçar, tremores e erupções
Acorda o dançarino cósmico da destruição e do renascimento.

No bilhar planetário,
a catástrofe organiza a geologia como história.

A poeira do tempo se espalha
Do buraco cavado,
Será que observamos o abismo do tempo?

sob os pés
os estalos dos escombros
Será o vazio deixado, capaz de criar ressonâncias entre a geologia e
astronomia?



Interrupção e montagem nas teses “Sobre o conceito de história”

Interruption and Assemblage in the Theses “On the Concept of History”

Tomaz Amorim Izabel

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, São Paulo / Brasil

tommy.amorim@gmail.com

Resumo: O artigo se pretende um ensaio a partir das teses “Sobre o conceito de história”, focando nos aspectos disruptivos de sua proposição sobre um contar histórico crítico à ideologia do progresso utilizando a técnica da montagem como uma de suas estratégias. Além disso, seguindo o gesto benjaminiano de pensar o passado em um encontro com o tempo de agora – o *jetztzeit* –, sempre em risco de ser cooptado pela história dos vencedores, o artigo busca atualizar os perigos abordados por Benjamin na década de quarenta em nosso presente mergulhado em crises sociais, políticas e ecológicas. Trata-se menos de um panorama bibliográfico sobre este texto seminal do que uma tentativa de tornar efetivas suas potencialidades a partir de questões urgentes do agora.

Palavras-chave: filosofia da história; modernidade; Walter Benjamin.

Abstract: The article intends to be an essay about the thesis “On the concept of history”, focusing on the disruptive aspects of its proposition about a historical telling critical to the ideology of progress using the montage technique as one of its strategies. Moreover, following the Benjaminian gesture of thinking the past in a meeting with the present time – the *jetztzeit* – always in danger of being co-opted by the history of the winners, the article seeks to update the dangers that Benjamin addressed in the 1940s in our present steeped in social, political and ecological crises. It is less a bibliographical overview of this seminal text than an attempt to make its potentials effective on the urgent issues of the present.

Keywords: philosophy of history; modernity; Walter Benjamin.

Este artigo se pretende um ensaio a partir das teses “Sobre o conceito de história”, focando nos aspectos disruptivos de sua proposição sobre um contar histórico crítico à ideologia do progresso utilizando a técnica da montagem como uma de suas estratégias. Além disso, seguindo o gesto benjaminiano de pensar o passado em um encontro com o tempo de agora – o *jetztzeit* –, sempre em risco de ser cooptado pela história dos vencedores, pretende-se atualizar os perigos abordados por Benjamin na década de quarenta em nosso presente mergulhado em crises sociais, políticas e ecológicas. Trata-se menos de um panorama bibliográfico sobre este texto seminal do que uma tentativa de tornar efetivas suas potencialidades a partir de questões urgentes do agora, chocadas tese a tese, em busca de seus gestos mais amplos e constelações em potencial.

A dualidade a ser rompida entre “materialismo histórico” e “teologia” já se manifesta na popularização do termo “teses” para se referir a “Sobre o conceito de história” [Über den Begriff der Geschichte], último texto conhecido de Benjamin. Essas “teses” se relacionam do ponto de vista do gênero tanto com a tese hegeliana, a ser negada pela antítese no movimento dialético tão caro ao materialismo histórico, quanto com as 95 Teses de Lutero, que interromperam um milênio e meio de Catolicismo. Já no título há uma simultaneidade de contextos distintos e, desde então, uma disputa entre correntes críticas pela leitura mais apropriada deste texto que, sendo o último, carrega inegavelmente uma autoridade interpretativa sobre a obra de Benjamin. O caráter destas “teses” não tem relação direta e exclusiva com um gênero ou conceito de “tese” e deve ser entendido de maneira mais ampla, como exercício de pensamento, mais no sentido de experimentos que se relacionam entre si em torno de um tema do que como desenvolvimento lógico-dialético. Não se tratam de teses no sentido de uma negação que produz um movimento temporal positivo, mas, como elas mesmos explicitam, justamente da paralisação de um tal movimento. Como explicitado na décima sétima tese: “Ao pensar pertence não só o movimento dos pensamentos, mas também sua imobilização” (LÖWY, 2005, p. 130).

Assim, dualidade (e sua carga binária, imiscível) não é o termo mais apropriado para descrever a relação entre materialismo histórico e teologia neste texto, pois enquanto o dualismo distingue entre dois pólos opostos a serem mantidos separados, aqui eles se sobrepõem em uma mesma montagem. Não se trata *por um lado* do Judaísmo de Scholem e *por outro* do Marxismo de Brecht, mas de sua presença *simultânea* no

pensamento de Benjamin, como mostra a décima sétima tese “a”: “Marx secularizou a representação do tempo messiânico na representação da sociedade sem classes” (LÖWY, 2005, p. 134). A encarnação desta simultaneidade já aparece na primeira tese como o anão da teologia dentro do boneco do materialismo histórico.

Em seu quimerismo, esta figura mistura polos que o positivismo moderno se esforça em manter separados. O anão, que é natural, mágico e fantástico, e o boneco, que é artificial, científico e racional, compõem uma só, ainda que frágil, criatura – o autônomo. Se a construção parece precária, armada através de lenços e espelhos é daí, por outro lado, que ela tira sua especificidade e capacidade de surpresa. Tudo indica, aliás, que nenhum dos dois, isoladamente, poderia vencer o adversário. A querela posterior entre as facções, rabinos de um lado e comunistas do outro, sobre quem efetivamente é a parte mais importante da composição, sobre quem realmente controla o autômato, é desincentivada já pelo termo escolhido por Benjamin. Pois o “autômato” (*Automaten*), como sua etimologia mostra,¹ não é controlado por ninguém, mas por si mesmo, ou melhor, por eles mesmos, na multiplicidade de sua composição. O anão tanto controla o boneco, quanto está à serviço dele, interrompendo assim as expectativas político-teológicas de seus contemporâneos. Em seu gesto de montador, Benjamin interrompe o fluxo de duas tradições, de duas concepções filosófico-históricas, Judaísmo e Marxismo, e ressaltando² elementos de ambas, as remonta em uma nova figura inédita-conhecida. A primeira tese é uma montagem a partir de elementos que conviviam há décadas no pensamento de Benjamin e que tomaram forma na figura deste ciborgue enxadrista.

Se a primeira tese monta alegoricamente uma contiguidade espacial a partir de elementos ressaltados de tradições distintas, a segunda tese propõe um “encontro secreto”, temporal, entre passado e presente. A especificidade deste encontro consiste em não tratar apenas do passado ocorrido, mas do não ocorrido, do passado dos potenciais não efetivados, que, através justamente de uma formulação deste tipo, talvez *ainda* possam

¹ Autômato vem do grego αὐτόματον, *automaton*, que significa aquilo que age por vontade própria.

² Ressaltar é dar destaque a algo em um contexto, é destacá-lo, tirá-lo de um contexto. A leitura histórica de Benjamin, como se verá adiante, retira de um contexto temporal passado e o insere em outro, presente.

acontecer no futuro. A tese é dedicada à questão da felicidade e sua forma teológico-política, a redenção. Ao contrário da representação tradicional, em que se projeta no futuro a utopia a partir das expectativas do presente, na representação benjaminiana dá-se um curto-circuito temporal em que o passado, em todo seu potencial infinito, deve ser atualizado no futuro. “Um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a terra” (LÖWY, 2005, p. 48). Nestas duas frases, por exemplo, os elementos são ressaltados do fluxo tradicional do seu tempo e remontados juntos em outro novo: o encontro entre presente e passado está (“marcado”) no futuro e o presente só está onde está porque o passado por sua vez o colocou no seu futuro (“fomos esperados”). A humanidade tem se esperado, geração após geração, para um encontro redimido no futuro. Novamente, não apenas o inédito, mas o inédito-conhecido. O futuro não como mais uma projeção a partir de elementos desconhecidos e inimagináveis, porque não presentes, ou seja, o futuro não como tempo desligado do presente, assim como o presente não é desligado do passado (como cada nova mercadoria supostamente é da anterior, como a notícia inédita de hoje é mais nova do que a de ontem foi, todos assentadas em um presentismo isolado dos tempos e orientados a um vácuo resplandecente chamado futuro) – mas o futuro como imagem redimida montada através de um salto e de um olhar que reconhecem correspondências nos passados, cumpridos ou ainda não.

Estes passados não cumpridos são objeto da terceira tese e do elogio ao cronista “que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos” (LÖWY, 2005, p. 54). Se estranha o tom de acumulação, de desconsideração pela importância do trabalho de luto e esquecimento, a preocupação aqui parece ser aquela distribuída em toda a obra de Benjamin pelos pequenos, pelos desprezados, pelas obras, ideias, objetos (e, evidentemente, coletivos humanos!) ignorados pela ideologia dominante. “O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam minha rota. – Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo – que, para outros, perturbam as ‘grandes linhas’ de pesquisa” (LÖWY, 2007, N 1, 2). O vocabulário e a ideia da tese são propositalmente abstratos, mas as indicações, uma ideia de futuro justo construído a partir do passado à espera de justiça, encontram semelhanças com demandas políticas atuais bastante concretas.

Quando os movimentos negros de Brasil e Estados Unidos exigem justiça histórica pela escravidão, por exemplo, trata-se de recontar

elementos do passado julgados até então “pequenos” pelos historiadores. Que cada detalhe seja recontado, não pelos números de cadáveres, mas a partir da visão dos povos e grupos que foram trazidos da África para as Américas, quando, de que lugar específico do continente, de qual língua, cultura e religião, em quais barcos, sob quais bandeiras, por quais rotas, para quais fazendas, para qual sobrenome europeu, por quanto tempo, para qual favela ou comunidade – é de importância fundamental não apenas por uma questão documental, mas de ativação e reconhecimento de forças que agem invisíveis no presente e impedem o futuro. A construção de uma sociedade emancipada no futuro das Américas, por exemplo, só pode se dar quando o imperativo benjaminiano for cumprido e todas estas vítimas forem lembradas, quando suas histórias interrompidas forem ressaltadas da regra bruta que foi a violência colonial e é a violência racista e forem remontadas, recontadas³ em um futuro comum em português, espanhol e inglês, mas também nas centenas de línguas africanas e indígenas que contaram também por essas terras. Na visão benjaminiana, só há humanidade redimida com o passado em sua inteireza, ou seja, salvação para todos ou para ninguém. “Enquanto ainda houver um mendigo, ainda haverá mito” (BENJAMIN, 2007, K 6, 4).

O curto-circuito temporal também se manifesta na quinta tese e o que Benjamin chama de passado vai aos poucos ficando mais compreensível. Se se trata, como na terceira tese, de atualizar este passado num futuro redimido, ele não está, como na representação que ele chama de “historicista”, sempre à mão, disponível ao livre acesso do historiador no presente. Ele não fala, aliás, do passado em si, mas se utiliza de um conceito estético: a imagem do passado (“*Bild der Vergangenheit*”), que estaria sempre em fuga. Há já nisso uma interessante inversão temporal: na representação tradicional do tempo, o presente é sempre fugidio enquanto o passado é imutável. Também no futuro, que ainda não existe, há um certo dinamismo, uma variação possível dentro de concepções temporais avessas à ideia de destino. Na configuração temporal que Benjamin monta, por outro lado, o passado móvel só é capturável através de suas imagens. O plural é importante porque, novamente, não há um passado ou uma verdadeira imagem do passado, mas a cada presente, ou seja, a cada atualização do presente, dirige-se uma imagem fugidia do

³ Para um comentário sobre a importância das “Comissões da Verdade” e a necessidade de sua ampliação para o passado escravocrata brasileiro, cf. Amorim Izabel, 2013.

passado que ameaça desaparecer – junto a este presente que passa – caso não seja imobilizada e reconhecida como dedicada a ele, contida nele.

Nesta densa passagem, o original em alemão ajuda: “*Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte*” (1991 GSI: 695, nosso grifo). Gagnebin e Müller traduzem como: “Pois é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não *se reconhece como nela visado*” (LÖWY, 2005, p. 62, nosso grifo). Há uma simultaneidade fundamental neste *in ihm*-nela: a imagem do passado é dirigida ao presente específico que a olha e no qual ela já está contida. Não há uma hierarquia entre os tempos, presente ativo que olha passado ativo, mas um encontro como na conhecida citação das *Passagens*: “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2007, N 3, 1).

Constelação, curto-circuito temporal e também pesadelo dos historiadores que buscam uma história objetiva porque, como já dito, não dinamiza o presente, mas principalmente o passado, que deixa de ser acessível como um livro em um instante e passa a emitir imagens, sempre distintas dependendo de quando (e, vale dizer, por quem e de onde) são vistas. O isolamento estático dos tempos é rompido e subitamente passado e presente são, reiteradamente, remontados um no outro. No ensaio sobre Fuch, publicado em 1938 na *Revista do Instituto de Pesquisa Social*, Benjamin diz explicitamente que a posição do historiador materialista tem de abandonar “uma postura contemplativa em relação ao objeto para fazer-se consciente da constelação crítica em que exatamente este fragmento do passado se encontra exatamente com este presente” (1991, GSII, p. 467-468).

Trata-se de um gesto revelador e necessariamente crítico: quase como se, literariamente, o historiador do presente deixasse de se perceber como o narrador neutro e onisciente e passasse a se entender no melhor estilo machadiano também como personagem, que conta a história sendo, de uma forma ou de outra, parte dela e, portanto, também a partir de um ponto de vista limitado e interessado. Os desenvolvimentos que as teorias pós-estruturalistas trouxeram poucas décadas depois, para falar em termos genéricos, tanto para a leitura estética, quanto para a histórica, já estão antecipadas nesta tese. A história é sempre contada por alguém e aquele

que deseja contá-la de maneira verdadeira precisa partir do pressuposto de que vê uma imagem na qual está necessariamente contido – ignorar estes pressupostos é praticar a forma mais perigosa de ideologia: a pretensão da neutralidade, como se verá nas próximas teses.

Na sexta tese, novamente, a ideia de um passado que não é recuperável em sua totalidade. A ideia de “imagem” se junta à de lembrança (*Erinnerung*) que, ao contrário de seu uso corrente, não está disponível como alguém tenta se lembrar do nome de uma rua, mas precisa ser capturada “inesperadamente” (*unversehens*) no presente. A adição desta tese ao desenvolvimento amplo do texto é o elemento do perigo. Capturar a imagem do passado, a lembrança, não se dá em um presente narcótico, mas no “instante de um perigo” (*Augenblick einer Gefahr*) que é sempre presente. Parte-se, portanto, de uma análise essencial ou genérica sobre as possibilidades de contar a história, para sua contextualização na luta de classes. Se nas teses anteriores a história já não se oferecia livremente por uma questão epistemológica, agora é acrescentada sua dimensão política. A história não apenas não está disponível, como está constantemente ameaçada. Este perigo é tanto metaestrutural, imanente à dinâmica temporal, quanto presente: o perigo é tanto o movimento constante de “deixar-se transformar em instrumento da classe dominante”, quanto o Nazifascismo e o Stalinismo que assolavam a Europa em 1940. Assim como no movimento descrito em “Para uma crítica da violência” [*Zur Kritik der Gewalt*], há um perigo suprahistórico que se encarna repetidamente no presente ao modo do que ele chama de “violência mítica” e seus momentos de violência instauradora e mantenedora.

Não basta dizer, portanto, que o passado é uma questão de perspectiva, mas também lembrar que há sempre uma perspectiva padrão operando, perspectiva que se mostra ideologicamente como universal, mas que pertence à classe dominante. O esforço do materialista histórico, segundo Benjamin, é produzir uma perspectiva avessa a desse contínuo histórico que nomeia teologicamente de messiânica. “Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la” (LÖWY, 2005, p. 65). A tarefa é interromper na medida do possível o movimento constante de redução quase automática da visão histórica à visão da ideologia da classe dominante, como Marx e Engels descrevem já na *Ideologia Alemã*.

Na interrupção proposta pela tese, materialismo histórico e messianismo se chocam novamente. O fluxo do presente é visto como

uma sequência de momentos de perigo em que é possível capturar uma imagem do passado de forma que ela interrompa a “normatização” da ideologia dominante abrindo assim possibilidades. Nas *Passagens*, Benjamin afirma: “A especificidade da experiência dialética consiste em dissipar a aparência do sempre-igual – e mesmo da repetição – na história. A experiência política autêntica está absolutamente livre desta aparência” (2007, N9, 5). O trabalho do historiador materialista tem o aspecto redentor do messianismo; mas o messianismo também é lembrado de que esta tarefa se dá no contexto de uma luta (a de classes) e assim o Messias é chamado a combater o Anticristo, como as classes baixas são chamadas a combater a classe dominante.

Depois de explicitar o perigo permanente de contaminação da tradição pela ideologia da classe dominante em cada presente, Benjamin se dedica na sétima tese à tradição em si e seu processo de transmissão. Se a tarefa por excelência do historiador tradicional é transmitir a tradição, esta tradição, ao contrário do que pretende a ideologia dominante, não é neutra (tampouco seus métodos de avaliação). Seguindo as exigências das teses anteriores, o historiador materialista deve estabelecer uma relação entre seu presente e o passado. O historiador tradicional, exemplificado na tese através de uma citação do historiador francês do século XIX Fustel de Coulanges, não ignora esta necessidade, mas deita confortavelmente na cama da ideologia dominante. Seu processo de contato com o passado se dá através de uma “identificação afetiva” (*Einfühlung*, que também pode ser traduzido como empatia), um contato nu e supostamente desinteressado em que o historiador tenta um mergulho no passado em busca de conhecimento neutro sobre como que as coisas devem ter sido. Trata-se de um método que exclui justamente o lado crítico da exigência benjaminiana: não apenas olhar o passado, mas olhar o passado a partir do presente, reconhecendo uma afinidade de risco entre ambos. Nietzsche também é categórico na “Segunda Consideração Intempestiva”: “Somente a partir da suprema força do presente tendes o direito de interpretar o passado” (2003, p. 56). Coulanges, na citação escolhida por Benjamin, propõe um procedimento não apenas impossível – ignorar o presente em busca de uma visão objetiva do passado – mas carregado de graves consequências políticas, segundo as teses anteriores: nunca a ideologia dominante age com tanta força como quando supostamente ignorada. Por que a pergunta de Benjamin, a pergunta crítica mais fundamental, é: com quem se identifica o historiador supostamente isento? Seu contar

histórico, sua seleção de fatos grandes e pequenos, a monumentalidade dos seus eventos, a própria posição do historiador como guardião qualificado desta narrativa, não é já uma celebração dos seus vencedores? Não apenas daqueles que venceram no passado, mas de seus herdeiros, de todos aqueles que, da mesma dinastia ou não – irrelevante para a “repetição mítica” da violência – continuam vencendo. Não são eles que, como qualquer império, como qualquer estado-nação, retroinventam a história a partir de instituições legitimadoras organizando seu fluxo de tal maneira que as águas de todas as vitórias desagüam por coincidência inexorável em seu próprio estuário?⁴ E o historiador, o professor, o artista que não está atento a esta dinâmica, que não rema permanentemente na direção contrária, não vê suas narrativas flutuarem livremente rumo às quedas da cachoeira?

Remar na direção contrária – “escovar a história a contrapelo” – a tarefa é interromper a continuidade do fluxo de um contar histórico que se pretende neutro. Não uma história das grandes obras desconectadas monumentalmente de seus contextos de produção, mas uma história da produção das grandes obras que inclui a “corveia sem nome” que produz o mundo em que ela surge. A crítica de uma tal representação das obras em que, segundo Benjamin no ensaio sobre Fuchs, elas aparecem “independentes, se não do processo de produção através do qual elas foram criadas, então naquele em que elas sobrevivem, um tal conceito de cultura carrega consigo uma qualidade fetichista. Ela aparece reificada” (1991, GSII, p. 477, nossa tradução). Descer, portanto, a obra das nuvens antológicas para a realidade histórica da luta de classes no qual ela está contida desde a sua produção e sobre a qual ela continua agindo se olhada em uma relação apropriada pelo historiador materialista. Lembrar que, como diz Engels citado por Benjamin: “‘O direito, como a religião, não tem uma história própria’. O que vale para ambos vale principalmente, e de maneira decisiva, para a cultura” (2007, N5, 4). Em uma imagem: retirar a obra do museu, interromper a narrativa celebratória, segura e sem consequências para o presente.

⁴ Nietzsche desenvolve sua crítica à filosofia da história de Hegel justamente nestes termos e ressalta, ironicamente, a coincidência do ápice do progresso do “espírito” na história universal com o presente do próprio filósofo: “Para Hegel, o ponto culminante e o ponto final do processo do mundo se confundiriam com a sua própria existência berlinense” (2003, p. 72).

As frases finais da tese colocam o leitor em uma posição desconfortável porque consideram o próprio processo de transmissão de cultura como contaminado pela barbárie e recomendam ao materialista histórico, portanto, que se afaste dele. Palavras duras para profissionais liberais, professores, historiadores, filósofos e literatos que, em sua boa consciência, trabalham para acreditar que estão do lado certo da história. Benjamin parece estragar um pouco o sonho da pureza, mas ao trazer os professores de volta para o campo da luta de classes torna seus trabalhos de fato efetivos. Com isso, evidentemente, não se pede que os professores peguem em armas (embora não se exclua isso), como proporia uma leitura vulgar das “Teses sobre Feuerbach” de Marx, mas que seu trabalho de transmissão histórica e teórica seja disruptivo, que interrompa a transmissão de tradição segundo a orientação ideológica dos vencedores da vez e não dê trégua às normalizações institucionais.

A oitava tese afirma que “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ no qual vivemos é a regra” e coloca como tarefa histórica a instauração do “real estado de exceção” (*wirklichen Ausnahmezustand*). Há, portanto, dois estados de exceção, um falso e contraditório porque é a regra; e um segundo, verdadeiro, ainda a ser instaurado. Trata-se de desmistificar a crença no progresso e o espanto de que a barbárie do Nazismo seja possível em um país industrial no século XX. A conjugação na terceira pessoa do plural e o tempo presente do verbo, “vivemos”, não deixam dúvidas de que Benjamin se referia explicitamente aos acontecimentos do seu presente, mas, como de costume, seu olhar também abrange uma dinâmica histórica mais ampla. Só deveria haver espanto pela interrupção se a continuidade fosse a regra, mas o que Benjamin reivindica é que a regra é a falsa interrupção. A violência instauradora, para voltar à “crítica da violência”, é a regra histórica. Ela apenas aparece como interrupção da violência mítica até então, de modo semelhante à propaganda e à notícia que, com um pouco menos de desfaçatez, anunciam diariamente a novidade última e inédita a ser destronada no jornal do dia seguinte.

O brasileiro minimamente atento à cronologia oficial deveria estar menos vulnerável ao espanto inocente que Benjamin denuncia se observar que apenas cinco presidentes eleitos completaram seus mandatos em noventa anos de democracia formal. Embora Benjamin pense em um conceito de estado de exceção mais amplo – efetivo mesmo, por exemplo, em “democracias liberais” mantidas sob poder policial mais ou

menos dentro da lei, em que a maior parte da população apenas vota em qual representante levará a cabo da maneira mais discreta as ordens do mercado –, a história geral e a recente do Brasil dão testemunho perfeito do “estado de exceção” que é a regra. Basta lembrar do último governo, o de Michel Temer, colocado no poder depois do golpe parlamentar dado na presidenta eleita Dilma Rousseff, governo representativo da história política mais ampla da América Latina em que a regra é o simulacro, das independências e abolições compradas das metrópoles a juros que ainda estão sendo pagos, apesar das tentativas de interrupção verdadeira por parte de movimentos sociais locais que compõem a “tradição dos oprimidos”.

A história constantemente interrompida e ao mesmo tempo nunca verdadeiramente interrompida, o ciclo repetitivo da violência mítica a ser interrompida por uma “violência divina”, por uma interrupção revolucionária e messiânica, surge na nona tese através de uma história que não é continuidade, mas mero acúmulo de catástrofes.⁵ Quem olha o cortejo histórico dos vencedores sobre a maioria da humanidade é alguém de outra esfera que gostaria de interferir, mas não pode. O messianismo benjaminiano é menos uma ação, do que uma perspectiva justa – sem a qual é impossível a práxis do revolucionário materialista. Seu anjo “gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços”, mas não pode. A tarefa cabe, a partir desta visão cósmica revelada pelo anjo, desta visão a partir “do ponto de vista da redenção”, como diz Adorno, às pessoas na Terra histórica.

É esta figura de anjo que Benjamin escolheu para uma alegoria da história na conhecida nona tese. O anjo olha para o passado, como toda a filosofia da história de Benjamin depois dos seus textos de juventude. A emancipação futura da humanidade, como as teses anteriores já propuseram, depende de uma restauração do passado a partir de um olhar em um momento de risco no presente. A linha do messianismo judaico de que se utilizava Benjamin entendia a história como restauração de um passado original, estava apontada, portanto, para o passado e não para o futuro, como no caso do gênero utopia. A chegada do messias (que não tem nada de automática ou casual, mas é possibilitada pela ação

⁵ Para uma análise sobre repetição e interrupção em “Crítica da violência”, cf. Amorim Izabel, 2019.

humana) é um concerto deste mundo, não a instauração de um novo ou a vida em um posterior.⁶

O perigo a ser evitado é que as coisas permaneçam como estão, por isso o anjo não vê “uma cadeia de eventos” (*eine Kette von Begebenheiten*), não vê a história como um fluxo monumental de eventos rumo ao progresso, mas vê ali “uma única catástrofe”, um grande acúmulo de escombros produzido através da história. Progresso como acúmulo de escombros, imagem que à primeira vista parece estranha, mas que se torna evidente em abundantes exemplos contemporâneos como: as aglomerações periféricas em constante expansão das metrópoles do terceiro mundo; o assassinato do Rio Doce pela lama tóxica despejada da barragem da Vale em Mariana-MG; as cidades milenares da Síria destruídas pela última guerra imperialista; ou, para dar um exemplo fresco do Antropoceno, a “Grande Ilha de Lixo do Pacífico”, que acumula desde a década de setenta pedaços de plástico que somam quase 80 mil toneladas distribuídas em uma “galáxia de lixo”, como chamam os cientistas, espalhada por 1,6 milhões de quilômetros quadrados (uma vez e meia o tamanho do Sudeste brasileiro). Como Benjamin diz em ensaio sobre Baudelaire: “Deve-se fundar o conceito de progresso na idéia da catástrofe. Que tudo ‘continue assim’, isto é a catástrofe. Ela não é o sempre iminente, mas sim o sempre dado” (BAUDELAIRE, 1989, p. 174).

A décima tese é um retorno ao presente de Benjamin, impactado, segundo sua correspondência da época, pela revelação do pacto de não agressão entre Hitler e Stalin. É importante notar seu esforço em imputar a vitória do Nazismo sobre as forças de esquerda a uma questão teórica (ou seja, vale ressaltar, não há práxis revolucionária sem trabalho teórico crítico): a filosofia da história destes movimentos que, em algum sentido,

⁶ O momento teológico que Benjamin quer integrar no materialismo histórico toca uma variação específica da tradição judaica, o assim chamado misticismo luriano dos judeus expulsos da Espanha em 1492. Ele se baseia em uma ideia de “Zimzum”, a “contração divina”, ou seja, a saída de Deus do mundo através da qual foi criado um “espaço primordial” para a ação dos humanos. Nisso, a luz de Deus destruiu o vaso da própria criação. Em um processo de recomposição correta dos fragmentos dispersos, o chamado “tikkun”, o estado original da criação deve ser restaurado. Este processo de restauração se conclui com a chegada do Messias e significa a redenção da obra de Deus. Na religião judaica, portanto, há uma orientação para o passado, ou seja, a restauração de um estado paradisíaco primevo. Evidência disso é também a proibição dos judeus de explorar o futuro (NEUBER, 1999).

é comum tanto a social-democratas, quanto a fascistas. Benjamin busca dar uma contribuição teórica que ofereça uma perspectiva da história que não seja a da ideologia dominante. Como as teses anteriores mostram, isso é difícil, trata-se de um esforço intempestivo e permanente contra a incorporação automática do passado pela ideologia dos vencedores. Mas a derrota da esquerda e da Social-Democracia para o Nazismo mostra como esta tarefa é fundamental, ou seja, não basta fundar uma prática política antifascista, mas construir um conceito de história não apropriável pelo fascismo. Michael Löwy comenta a tese:

Benjamin trata da ‘confiança na acumulação quantitativa’, que está ‘na base tanto da fé obstinada no progresso quanto da confiança na ‘base das massas’ (1991, GSI, 3, p. 1232). Ele critica, aqui, o artigo de fé essencial do marxismo subserviente e reducionista, comum às duas principais correntes da esquerda: a acumulação quantitativa ao mesmo tempo das forças produtivas, das conquistas do movimento operário, do número de membros e de eleitores do partido, em um movimento de progresso linear, irresistível e ‘automático’, o materialismo histórico é assim reduzido ao boneco – o autômato descrito na tese I (LÖWY, 2005, p. 98).

Se no século XX, as grandes forças políticas guardavam diferenças não só de programa, mas na apresentação estética do programa, sobretudo pensando no exemplo dos artistas de vanguarda, no século XXI, programas e campanhas eleitorais de grandes partidos de esquerda e de direita, com seus rasantes de voo de helicóptero sobre obras faraônicas, parecem, com diferença das cores das camisetas, indistinguíveis. A ideologia do progresso criticada por Benjamin foi internalizada e universalizada a tal ponto que as corridas econômicas, armamentistas e tecnológicas do século se tornaram critério político de desenvolvimento humano. É exemplar o caso da Hidrelétrica de Belo Monte no Rio Xingu, uma obra construída pelo governo do Partidos dos Trabalhadores a partir de um projeto da Ditadura Militar com apoio dos partidos de direita, todos em uníssono desenvolvimentismo, em detrimento evidente dos pobres e dos povos não-modernos que resistem há décadas ao projeto em defesa das próprias comunidades e do meio ambiente (inseparáveis, aliás, em sua cosmovisão política). Coube menos à esquerda partidária do que a movimentos sociais autóctones a formulação de uma interrupção – uma paralisação, uma desaceleração, um bloqueio em oposição à corrida

moderna – como projeto político no sentido que se imputa aqui ao pensamento de Benjamin.

Estes elementos com tons do que hoje se chama de ecológicos são coroados na décima primeira tese que distingue entre dois conceitos de trabalho: um que Benjamin chama de “corrompido”, que “se resume na exploração da natureza” e que não leva em conta os “retrocessos da sociedade” (2005, p. 100); e outro, inspirado de alguma forma em Charles Fourier, que “longe de explorar a natureza, é capaz de dar à luz as criações que dormitam como possíveis em seu seio” (BENJAMIN, 2005, p. 100). A concepção histórica de Benjamin, apesar de seu caráter disruptivo, não é retrógrado, não busca um retorno nostálgico à origem,⁷ não é tecnofóbica. Não se trata de bloquear as inovações científicas, mas de suspender tudo por um momento para refletir, a partir de uma perspectiva crítica, sobre suas aplicações e suas concepções filosóficas subjacentes. No ensaio sobre Fuchs, ele afirma taxativamente:

A técnica, no entanto, obviamente não é puro desenvolvimento científico natural. Ela é, ao mesmo tempo, histórica. E assim, ela exige a verificação da separação positivista e não dialética que se tenta estabelecer entre ciências naturais e humanas. As questões que a humanidade coloca para a natureza estão condicionadas pelo seu nível de produção. Este é o ponto em que o Positivismo falha. Ele só conseguiu reconhecer o progresso das ciências naturais no desenvolvimento da técnica e não no retrocesso da sociedade. Ele negligenciou o fato de que este desenvolvimento foi condicionado de forma decisiva pelo Capitalismo (...) que a técnica só serve a

⁷ Como explica Gagnebin: “A leitura atenta desta tese impede, portanto, uma compreensão da noção de Ursprung no sentido de uma metafísica das origens, invalidando assim as interpretações correntes da citação de Karl Kraus, colocada ironicamente por Benjamin em epígrafe a este texto: “Origem é o alvo” (*Ursprung ist das Ziel*). Tais interpretações afirmam, geralmente, que a filosofia da história benjaminiana é movida pelo desejo nostálgico de uma volta a uma origem matinal, a um início imaculado. Trata-se muito mais de designar, com a noção de Ursprung, saltos e recortes inovadores que estilham a cronologia tranqüila da história oficial, interrupções que querem, também, parar esse tempo infinito e indefinido, como relata a anedota dos franco-atiradores que destroem os relógios na noite da Revolução de Julho: parar o tempo para permitir que o passado esquecido ou recalçado surgir de novo (*ent-springen*, mesmo radical que Ursprung), e ser assim retomado e resgatado no atual” (2011, p. 10).

esta sociedade para produzir mercadoria (BENJAMIN, 1991, GSII, p. 474-475).

O pensamento de Benjamin nega, do ponto de vista do trabalho, a divisão epistemológica moderna entre sujeito e objeto e reconhece com perspicácia que a dominação do humano sobre a natureza não se contrapõe “com satisfação ingênua” à exploração do humano pelo humano, mas é sua imagem e semelhança.⁸ A natureza não é um objeto que “está aí grátis”, como na expressão de Joseph Dietzgen citada na tese, mas tem criações que “dormitam” em seu seio; o que é quase como dizer surrealisticamente que a natureza sonha, embora não fale.⁹ A filosofia da linguagem de Benjamin é dos aspectos do seu pensamento em que os pólos epistemológicos de quem conhece e do que é conhecido saem do foco em benefício do meio, *medium*, *mídia*, entre eles, a linguagem.

Com a epígrafe de Nietzsche, a décima segunda tese encerra e atualiza a presença do seu pensamento na filosofia da história de Benjamin, com início em seu texto de juventude como “Romantik”. A tarefa é clara: fazer do estudo da história algo de ativo no presente e não

⁸ Segundo a formulação de Bruno Latour: “Ao tentar desviar a exploração do homem pelo homem para uma exploração da natureza pelo homem, o capitalismo multiplicou indefinidamente as duas. O recalcado retorna e retorna em dobro: as multidões que deveriam ser salvas da morte caem aos milhões na miséria; as naturezas que deveriam ser dominadas de forma absoluta nos dominam de forma igualmente global, ameaçando a todos. Estranha dialética esta que faz do escravo dominado o mestre e dono do homem, e que subitamente nos informa que inventamos os ecocídios e ao mesmo tempo as fomes em larga escala” (1994, p. 14).

⁹ Para uma epistemologia invertida, em que a natureza aparece falante e os modernos, justamente, como os surdos, conferir a instigante passagem de *A queda do céu*, do xamã David Kopenawa e do antropólogo Bruce Albert: “Os espíritos vivem na floresta e dela se nutrem, e é por isso que, como os humanos, querem defendê-la. Mas os brancos os ignoram. Eles derrubam e queimam todas as árvores para alimentar seu gado. Escavam o leito dos rios e destroem os montes em busca de ouro. Explodem grandes rochas que fazem obstáculo à abertura de suas estradas. Contudo, montes e montanhas não estão simplesmente postos sobre o solo. Eles são casas de espíritos! Mas essas são palavras que os brancos não compreendem. Eles pensam que a floresta está morta e vazia, que a natureza jaz aí sem razão, que é muda. Então, eles dizem a si mesmos que podem dela se apossar para pilhar à vontade as casas, os caminhos e o alimento dos xapiri! Eles não querem ouvir nossas palavras nem as dos espíritos. Preferem permanecer surdos (2010, p. 515-516)”.

um acumulado de citações e fatos desligados de um contexto comum como para “o mimado caminhante ocioso no jardim do saber” (2005, p. 108). A exigência da epígrafe tem ligação direta com a tese que se dirige para um passado em que há um saber diante do qual não se deve manter uma postura contemplativa, mas vingadora. A caminhada ociosa no jardim do passado deve ser reservada aos vencedores, seus herdeiros e àqueles que se identificam com eles. O historiador materialista vê o passado da perspectiva do *Angelus Novus*, como um campo de batalha onde se juntam os destroços dos derrotados a serem vingados no presente. O peso do termo vingança não implica uma vingança individual, mas uma justiça histórica. Vingança como lembrança de que os derrotados foram e estão sendo derrotados e de que precisam de justiça. De que esta justiça não é concedida livremente, mas arrancada. O belicismo do termo se justifica pela dureza da luta histórica e pela necessidade teórica de vê-la como luta, ao contrário da ideologia do progresso que promete que, em breve, tudo ficará bem. Orientar o ideal de libertação para o passado (“a visão dos ancestrais escravizados”¹⁰) e não para o futuro (“ideal dos descendentes libertados”) também como vacina para a miragem do progresso como tendência automática. A libertação dos descendentes é virtual, pode e tem sido adiada indefinidamente (“fazer o bolo crescer, para depois dividi-lo”, como disseram sempre nossos Ministros da Economia), mas a derrota dos ancestrais é material e ativa no presente – é ela que urge. A libertação dos descendentes vem como sua consequência, não como causa. Benjamin mantém a fé, a confiança política na redenção, mas a retira do pedestal do futuro, tão resplandecente quanto inalcançável, e o funda na história e na memória da luta.

Há uma sabedoria pedagógica nesta fundação: o passado ensina sobre as derrotas. O que ensinaria uma imagem romântica – infantil – de um “futuro melhor”? Uma sociedade emancipada não deve partir de uma reparação das injustiças ocorridas? A ideologia do progresso não considera com otimismo tudo o que aconteceu, quase como necessidade causal?

¹⁰ A análise de Benjamin, como típico do marxismo da época, se embasa no contexto da luta de classes. É impossível, no entanto, lendo estas teses em um país com 350 anos de escravidão não levar em conta as relações raciais e seu papel histórico na estruturação das relações de classe. A imagem dos ancestrais escravizados, que sem dúvida vêm do repositório judaico de imagens de Benjamin, no Brasil tem peso literal e fala de antepassados muito próximos.

A ideologia do progresso não se acredita já no caminho da redenção? O que a visão benjaminiana propõe, a catástrofe como regra, é o oposto. A espera de um futuro melhor como servil à ideologia dominante. A décima terceira tese é uma dura crítica justamente ao otimismo dos vencedores compartilhado tragicamente pela Social-Democracia alemã. A ideologia do progresso (compartilhada na época, diga-se de passagem, não apenas pelo Marxismo vulgar, mas sobretudo pelo Nazismo) se tornava dogma, processo automático e em alta velocidade pela rodovia bem asfaltada de uma história sem interrupções que Benjamin chamou de “homogênea e vazia”. A “dialética do esclarecimento”, nos termos de Adorno e Horkheimer, a presença do mito no seio do pensamento mais moderno, nos termos de Benjamin, é reconhecida pelo otimismo ingênuo da Social-Democracia que permitiu ao Fascismo demonstrá-la sem sombra de dúvidas no céu histórico do século XX.

É interessante como em um ensaio de Benjamin dez anos antes, “O surrealismo” [*Der Surrealismus*], já aparecia a orientação da práxis para o passado com uma atitude pessimista, mas produtiva, e avessa ao otimismo social-democrata. (“Pessimismo da inteligência, otimismo da vontade”, como na máxima de Antonio Gramsci). Apesar da “inspiração materialista e antropológica” que Benjamin via no movimento surrealista, é significativo que sua crítica a eles atinja justo um misticismo aproximado do espiritismo na porta de quem eles vão bater para “interrogar o futuro” (1985, p. 23). Antecipando aspectos da décima terceira tese, ele satiriza o programa social-democrata e seu otimismo: “O que é o programa dos partidos burgueses senão uma péssima poesia de primavera, saturada de metáforas? (...) O otimismo. Respiramos outra atmosfera no texto de Naville, que põe na ordem do dia a ‘organização do pessimismo’ (1985, p. 33). Nenhuma crença de que por conta própria os processos que até então tenderam sempre em benefício dos vencedores (e não do coletivo!) se interrompam e permitam a instauração de uma nova ordem a partir da reparação das injustiças. Pessimismo como resultado do aprendizado histórico e da convicção de que os grandes processos históricos não irão se interromper por conta própria, como na formulação irônica e profética de Benjamin:

Pessimismo integral. Sem exceção. Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade europeia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com

relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos (1985, p. 34).

O princípio construtivista, de montagem, do pensamento de Benjamin e das teses, é reafirmado já na primeira frase da décima quarta: “A história é objeto de uma construção” (*Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion*) (2005, p. 119). Contra a ideia de um tempo “homogêneo e vazio” uma construção cujos blocos são feitos de “tempo-de-agora” (*Jetztzeit*). O conceito surge na tese, mas já se anunciava nas primeiras através da ideia de um contato mútuo entre o presente ameaçado e o passado. Do presente se olha para o passado reconhecendo uma situação correspondente, fazendo-a “explodir do contínuo da história” (*aus dem Kontinuum der Geschichte heraussprengte*) e contruino uma relação entre ambos, uma constelação. Este *herausspringen*, saltar para fora, literalmente, é o que se tem chamado até agora neste trabalho de “ressaltar”.

Embora esta tradução perca um pouco o tom súbito do movimento, ela tem a vantagem de já existir em português com o significado de destacar algo de um contexto, da maneira com que se sublinha uma passagem importante de um livro, por exemplo, além de conter também o salto, importante para o salto primevo, *Ursprung*, em alemão. A opção da tradução citada por explodir, por outro lado, tem a vantagem de enfatizar a ruptura brusca com o fluxo homogêneo. É isso que a primeira frase da tese sintetiza, este duplo movimento do procedimento benjaminiano de montagem histórica: ressaltar, ou seja, destacar, explodir do contexto passado, para em seguida remontar em uma nova construção com o presente. Identificar o tempo-de-agora no passado e saltando por cima do entulho histórico, pela falsa causalidade dos acontecimentos achatados, igualados e monumentalizados pela contagem, remontá-los em uma mesma construção inédita-conhecida. No anexo A das teses, este procedimento fica explícito: “O Historicismo contenta-se em estabelecer um nexu causal entre os diversos momentos da história. Mas nenhum fato, por ser causa, já é, por si só, um fato histórico. Ele se tornou tal postumamente, graças a eventos que dele podem estar separados por milhares de anos” (2005, p. 140).

O exemplo de Benjamin, não por acaso, é político e revolucionário: é Robespierre olhando para a Roma antiga e reconhecendo nela a Revolução Francesa. Porque este reconhecimento de correspondências, este “salto de tigre” como Benjamin o chama, não se dá livremente, ao bel prazer do historiador, mas, como sempre alertado nestas teses, em

um momento de perigo que, no contexto da luta de classes, se dá “numa arena em que a classe dominante comanda”. Mostra-se novamente o pessimismo da conjuntura, mas acompanhado de um gesto revolucionário, porque este salto também é o salto dialético que Marx chama de revolução. Esta concepção de história, de contar a história, é similar ao gesto revolucionário que quer interromper a história, interromper a luta dos escravos na arena e, finalmente, engolir o Imperador. O salto tanto resgata a história ameaçada quanto fortalece a luta do presente a partir do seu exemplo.

Na décima quinta tese, a temática revolucionária toca a questão da cronologia oficial e suas implicações historiográficas. Benjamin define as classes revolucionárias a partir de sua “consciência de fazer explodir o contínuo da história” (*Bewußtsein, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen*), ou seja, coloca literalmente a revolução como interrupção da repetição histórica. Adiante ele afirma: “A sociedade sem classes não é a meta final do progresso na história, mas, sim, sua interrupção, tantas vezes malograda, finalmente efetuada” (2005, p. 134). Se talvez seja temerário voltar ao ensaio sobre a crítica da violência, já que o próprio Benjamin não se refere a ele posteriormente e ao seu disputado conceito de violência divina, ainda assim, há uma relação evidente com sua interrupção da violência mítica e a ação política dos oprimidos. O que naquele ensaio era “greve geral anarquista”, nas teses aparece como revolução orientada a partir do materialismo histórico de Marx.

Da interrupção no nível político, Benjamin salta novamente para a interrupção no nível histórico. As revoluções mudam os calendários, e não apenas elas, os golpes e os retrocessos também. Todos estes momentos disruptivos iniciam uma nova época que é lembrada através do calendário. “É o mesmo dia que retorna sempre na figura dos dias de festa, instauram uma nova época, que se repete”. Para consagrar esta alegoria histórica tão carregada, Benjamin cita versos em que, não por acaso, o elemento religioso é revelado no meio do momento mais material da revolução, assim como o anão da teologia dentro do boneco materialista:

Quem poderia imaginar! Dizem que irritados contra a hora
Novos Josués, ao pé de cada torre
Atiraram nos relógios para parar o dia.

A figura de Josué, que já apareceu em seus estudos de Baudelaire, ressurgue aqui armado em plena Revolução Francesa. Seus poderes

de interrupção, no entanto, assim como na passagem bíblica, são temporários. As revoluções se institucionalizam em repúblicas burguesas e ao Sol é permitido seguir seu curso. Apenas ao Messias cabe uma interrupção permanente, evento histórico ainda inédito. (Porque embora a interrupção verdadeira nunca tenha se dado, em todos os regimes recém-instaurados ela foi anunciada. Quase como se a violência divina fosse irreconhecível, não antecipável, e qualquer tentativa de anunciá-la fosse já antecipação da violência mítica). O elemento teológico no pensamento de Benjamin oferece uma visão a partir da qual o elemento materialista pode agir: a imagem de Josué atirando no relógio junto com os revolucionários significa que a revolução se dá em uma temporalidade que não é meramente histórica. Em sua visão, não se trata de iniciar um novo tempo, mas de se perceber em uma temporalidade – em um tipo plenitude do presente – em que outros tempos também estão presentes. Tanto o Josué arcaico como o revolucionário moderno convivem neste curto momento – revolucionários enxergando na passagem bíblica um tempo-de-agora deles – que a interrupção divina ressaltaria para fora da história e do tempo.

Se o gesto de paralisar o tempo é tão efêmero como o momento revolucionário no nível político, no nível epistemológico ele se torna uma tarefa permanente para o historiador materialista. Mais adiante Benjamin diz: “não há um só instante que não carregue consigo a sua chance revolucionária” (2005, p. 134). Se nas primeiras teses, ele mencionou a necessidade de promover um encontro, um reconhecimento entre o presente e as imagens do passado, na décima sexta ele explicita que este encontro só pode se dar em “um presente que não é transição, mas no qual o tempo estanca e ficou imóvel (*Stillstand*)” (2005, p. 128). Também cabe ao historiador, portanto, um gesto de Josué de paralisar o tempo para poder contar o passado a partir da própria posição (contar a história não “em si”, mas “para si”, “für seine Person”). O passado, novamente, não como realmente foi, alienado do presente em uma descrição pseudo-objetiva, mas o passado em uma experiência com o presente que é única e imóvel, destacada do falso fluxo homogêneo do tempo. A tese se encerra com uma imagem bastante masculina e pueril sobre bordéis, virilidade e senhores que fazem a história explodir melhor do que outros. Trata-se, evidentemente, das limitações históricas do autor que associa ainda necessariamente o aspecto disruptivo com a virilidade através da imagem sexual do falo ejaculando. A imagem contém um aspecto realista, no

entanto, se se pensar nesta explosão viril como a violência mítica: o que se segue depois dela, ao invés de um gozo místico, fora do tempo, é a inação flácida e um ronco de mais cem anos de repetição institucional.

A décima sétima tese é uma das mais densas do conjunto e um tipo de resumo do todo até então. Benjamin tanto caracteriza a filosofia da história historicista, como explica o materialismo histórico em oposição a ela. Enquanto o historicismo vê o tempo como um fluxo homogêneo e vazio em que os eventos se sucedem, concatenados, acumulando-se positivamente, o materialismo histórico tem um princípio construtivo. A diferença fundamental entre ambos passa pela interrupção: onde um segue a tendência, o outro interrompe. Trata-se da “imobilização” (*Stillstellung*) do pensamento. A seguinte afirmação, apesar da densidade, se deixa compreender levando em consideração as teses anteriores: “Onde o pensamento se detém repentinamente numa constelação saturada de tensões, ele confere à mesma um choque através do qual ele se cristaliza como mônada” (2005, p. 130). Esta constelação saturada de tensões é estabelecida entre o presente em risco e o passado no qual se reconheceu um “tempo-de-agora”. Ao estabelecer esta relação, ao ressaltá-la do fluxo do tempo em uma construção inédita-conhecida, esta interrupção, este choque, imediatamente se fixa na forma de mônada. O gesto de retirar do contínuo e montar com outro não passa, não se esvai no fluxo do tempo, mas permanece, interrompe não apenas o fluxo do passado até o presente, mas interrompe o próprio presente, ficando paralisado e agindo nele. Seu caráter de mônada tem que ser entendido da mesma maneira que uma obra de arte é uma mônada: nela e no “objeto histórico” estão configuradas todas as contradições sociais e temporais a serem reveladas através do trabalho do crítico. “Trata-se de ‘erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total’ (2007, N26). Esta mônada formada entre os tempos-de-agora, do presente e do passado, é parte desta concepção de tempo que Benjamin chama de messiânica, que “resume a história de toda a humanidade numa prodigiosa abreviação” (2005, p. 138).

O historiador materialista, neste sentido, também é um produtor de imagens à serviço da luta de classes. É dele a tarefa de revelar em cada momento uma oportunidade revolucionária: “ela precisa apenas ser definida como uma chance específica, ou seja, como chance de uma solução inteiramente nova em face de uma tarefa inteiramente nova”

(2005, p. 134). Ou, novamente em termos teológicos: “cada segundo era a porta estreita pela qual podia entrar o Messias” (2005, p. 142). O salto do pensamento para o passado produz uma imagem paralisada do fluxo temporal: esta paralisação oferece uma possibilidade kairótica de ação no presente, nesta estranha temporalidade do passado feito presente, a ser aproveitada ou não, a passar em breve ou não. Nas palavras de Benjamin: “imobilização messiânica do acontecer, em outras palavras, de uma chance revolucionária na luta a favor do passado oprimido” (2005).

Referências

AMORIM IZABEL, Tomaz. Escravidão e Ditadura: por mais Comissões da Verdade. *Blog Negro Belchior da Carta Capital*. 8 nov. 2013. Disponível em: <https://negrobelchior.cartacapital.com.br/escravidao-e-ditadura-por-mais-comissoes-da-verdade/>

AMORIM IZABEL, Tomaz. A repetição da violência e sua interrupção divina. In: CAMÊLO, Francisco; LIMA, Leonardo Apolinário Alves de; BANGE, Patrick Gert; SOUZA, Ricardo Pinto de (org.). *Benjaminiana: outros escritos sobre arte, política, linguagem e história*. Rio de Janeiro: Desalinho, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*. Um lírico no auge do Capitalismo. Obras Escolhidas. v. III. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. v. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de Wille Bolle. Tradução de Irene Aron, Cleonice Mourão. São Paulo: Imprensa Oficial; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Comentário filológico e crítica materialista. *Trans/Form/Ação*. Marília, v. 34, n. esp. 2, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-31732011000400009>.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami*. Paris: Plon, 2010.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Tradução de Carlos da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Tradução de Wanda Nogueira. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução de Luis Claudio Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

NEUBER, Lutz. Das Kontinuum der Geschichte aufsprengen!. *Schwarzer Faden*; n. 69, 1999. Disponível em: http://www.geschichtevonunten.de/01_sek-lit/theorie/neuber-benjamin_geschichte.htm

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

Recebido em: 24 de dezembro de 2019

Aprovado em: 20 de janeiro de 2020

VARIA



**A liberdade como desejo, a arte como resistência:
autoritarismo e revolta em *Manhã cinzenta*,
de Olney São Paulo e *Contestação*, de João Silvério Trevisan**

**Freedom as Desire, Art as Resistance: Authoritarianism
and Revolt in Olney São Paulo's *Grey Morning* and
João Silvério Trevisan's *Contestation***

Antônia Cristina de Alencar Pires

Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA),
Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
crisp563@gmail.com

Gustavo Tanus

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Rio Grande do Norte
/ Brasil
gustavotcs@gmail.com

Filipe Schettini

Centro Universitário UNA, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
filipe.schettini@outlook.com

Resumo: O cinema constrói uma diversidade de narrativas importantes para discutir sobre a humanidade e seus modos de relacionar-se. Muitas delas tratam do autoritarismo dos estados e sua antítese, que é a revolta, a resistência. Objetivamos analisar duas dessas narrativas filmicas, intituladas *Manhã cinzenta* e *Contestação*, ambas de 1969, tanto por serem filmes que tematizaram sobre o protagonismo dos estudantes frente ao autoritarismo e à violência das ditaduras, quanto por terem sido compostas por reutilização de imagens de arquivos fílmicos e jornalísticos, destes, sonoras de noticiários e clípagem de jornais. Essas narrativas serão lidas tendo como embasamento as teses benjaminianas, a fim de observar como foram construídas as temporalidades,

a percepção dos acontecimentos, a construção da história. Essas narrativas suscitam reflexões e debates sobre os movimentos autoritários e repressivos, mostrando-nos a relação entre arte e política como um modo de colocar-se no tempo e no espaço. Assim, o engajamento de intelectuais e artistas, imbuídos da noção de que a arte pode ser um canal de mobilização efetiva, se mostra como uma forma de intervenção transformadora da realidade, e contestadora da grande narrativa da história.

Palavras-chave: Cinema político. História. Regimes autoritários. Teses benjaminianas.

Abstract: Cinema builds a diversity of important narratives to discuss humanity and its ways of interacting. Many of them deal with state authoritarianism and its antithesis: revolt, resistance. This paper aims to analyze two of these film narratives, entitled *Grey Morning* and *Contestation*, both from 1969, for two reasons: they are documentaries that thematize students' protagonism against the authoritarianism and violence of dictatorships; they were composed by reusing images of filmic and journalistic files, newscast audios and newspaper clippings. These narratives will be read on the grounds of Walter Benjamin's theses, in order to observe how temporalities were constructed, together with the perception of events and the construction of history. These narratives raise reflections and debates on authoritarian and repressive movements, showing the relation between art and politics as a way of inserting oneself in time and space. Thus, the engagement of intellectuals and artists, imbued with the notion that art can be an effective channel for mobilization, stands as a form of intervention that transforms reality and challenges the grand narrative of history.

Keywords: Political cinema. History. Authoritarian regimes. Walter Benjamin's theses.

“A liberdade do outro estende a minha ao infinito.”
(Pichado nos muros de Paris, em maio de 1968).

Contra nossas vozes
Há muros
Contra nossa liberdade,
Guaritas,
Contra nossos lamentos
Há murros
E às vezes regulamentos,
Dependendo da conjuntura.
 (“As prisões”, Alex Polari de Alverga, 1978).

1. Introdução

A liberdade é um fundamento inalienável da Declaração Universal dos Direitos Humanos para uma convivência coletiva extra e intranacional. Esta, que em 2018 completou 70 anos, proclamou princípios sobre direitos universais a todas as pessoas do planeta, contemplando as relações entre o estado e as populações que estão sob sua jurisdição. A liberdade não pode ser reduzida a uma simples consideração de que ela vale por si mesma, não tendo compatibilidade com a liberdade dos outros. Ela é instrumental e conexa e, após a declaração, um direito universal, não sendo individual e desconectada de outras liberdades e das liberdades do outro.

Nesse sentido, a universalidade não pode, como se sugere nestes tempos irascíveis, ser pensada como ponto de dissolução da sociedade. Pelo contrário, por mais que a concepção e administração de um direito universal possa ser considerado um dos problemas comuns para uma sociedade a partir da visão interna de um estado, apenas uma concepção de direito de uma perspectiva universal (LAFER, 2015) – em garantias das liberdades como um direito a todos – possibilitará a coexistência dos indivíduos, embasando uma outra concepção de vida internacional, que aponte para as comunidades.

Em tempos de leituras rápidas, tempos em que golpes passam a ser tratados como revoluções, é necessário estabelecer maneiras de distinguir esses substantivos. Não se pode colocar dentro do mesmo campo de significação os golpes e as resistências contra as barbaridades, reduzindo-as. Golpes não são revoluções, como querem fazer crer os que tentam ora apagar o passado.

As revoluções pressupõem uma ética, enquanto os golpes são dados em nome da moral. As revoluções buscam romper com uma tradição de opressão, ao passo que os golpes, em nome “da paz e da honra nacional”, atuam no sentido de mantê-la. Este texto trabalha com a ideia de revolução como a ação de revoltar-se contra a supressão de direitos, o estado de exceção, inerentes às ditaduras. Estas, em prol da manutenção do *status quo* das elites, forjam um “inimigo” da Nação, suspendem direitos e garantias fundamentais previstos nas Constituições (suspensão que denominam de “limitações”) e reprimem violentamente os que se opõem às suas normas.

Voltamos o olhar neste texto para as ações que se configuram verdadeiramente como revolucionárias, porque intentaram a interrupção do *continuum* da história, aproximando as ruínas que a compõem, enfatizando o presente como dilaceração e não como um presente com vistas a um futuro de “paz”. Voltamos nosso olhar para as ações dos jovens de 1968, em sua luta, em sua resistência contra o autoritarismo, em seu desejo de liberdade, as quais, de forma eloquente, estão registradas na arte das imagens em movimento.

2. Arquivos em movimento

Tal como na literatura, o cinema é produtor de uma gama de narrativas que intencionam discutir por meio de suas imagens, o autoritarismo e sua antítese, a revolta, a resistência. Essas narrativas objetivam suscitar reflexões e debates sobre o tema, sublinhando, assim, a relação entre arte e política e o engajamento de seus realizadores, imbuídos da noção de que a arte pode ser um canal de mobilização efetiva, uma forma de intervenção transformadora da realidade circundante. Tanto na literatura como no cinema, essas narrativas formam uma espécie de série, que denominamos de “autoritarismo e revolta/resistência”, segmentada em séries específicas. Constatamos isto no recorte “1968 e depois”, uma seleção de filmes cuja temática é o autoritarismo e seu combate por meio de levantes propulsionados pelo desejo de liberdade e igualdade social, em um momento específico da História contemporânea: o ano de 1968. O referido recorte inclui produções que representam os acontecimentos daquele ano em vários países do mundo e, ao seu lado, produções que se inscrevem como resistência à ditadura civil-militar brasileira, em curso no mesmo período.

Além da mobilização e do engajamento proposto por essas narrativas, os filmes pertencentes à série em discussão, sejam eles ficções ou documentários, são perpassados por questionamentos e se configuram como registros da História no momento mesmo de seu acontecimento. Isto lhes confere o estatuto de “documentos”, embora sejam documentos bem diversos das fontes documentais convencionais. Sobre isto, o historiador francês Marc Ferro refletiria, nos anos 1970, no ensaio “O filme: uma contra-análise da sociedade?”. Nesse ensaio, Ferro defende os filmes como fontes históricas, apontando as transformações operadas na escrita da História desde o início do século XX, com o aparecimento da chamada História nova. (FERRO, 1975).

Nessa História nova, o filme torna-se objeto e documento. Esse historiador dedicou-se sobretudo ao estudo das imagens produzidas pelo cinema, norteado pela compreensão de que essa arte, desde sua invenção e primeiras projeções pelos irmãos Lumière, inscrevera-se como discurso de representação da realidade, calcado numa narrativa, tanto quanto a história e a literatura. Ferro percebeu que por meio dos filmes era possível obter dados que através de outras fontes não se atingia. Ele passou a procurar nos arquivos filmicos e nos filmes ficcionais, o que foi interdito/censurado pelas instituições oficiais em seus documentos.

Deste modo, Ferro busca das imagens cinematográficas fazer emergir a voz do *Outro*, o que implica na perda de primazia do *Mesmo* sobre a construção historiográfica. Ao eleger o cinema e suas imagens como fontes documentais, ele torna perceptível que a imagética cinematográfica propicia ao historiador criticar, reformular ou mesmo referendar juízos interpretativos e, assim, trazer à tona uma *Outra* história.

Ferro defende a ideia de que o cineasta, ao realizar um conjunto de imagens que tematizam um acontecimento histórico, assume, de certo modo, a persona do historiador e contribui para a discussão e a compreensão da história. Ele assinala a parceria historiador/cineasta, ou mesmo a troca de papéis entre ambos, como possibilitadora de uma maior disseminação da História, tornando-a mais inteligível e capaz de provocar a reflexão crítica dos sujeitos.

O cinema político exerce especial interesse em Ferro, assim como o engajamento dos cineastas. O autoritarismo e as contraposições a ele em imagens audiovisuais atravessa o pensamento ferriano. Ao tema, Ferro dedicou em particular o livro *Revolts, revolutions, cinema* (1989), no qual ele analisa o quão podem ser potentes e mobilizadoras as imagens produzidas pelo cinema sobre revoltas e revoluções e considera os filmes que as (re)apresentam como “agentes da História”.

A luz do pensamento ferriano, é palpável nos filmes que fazem parte do recorte “1968 e depois” o estatuto de “agentes da História”. Nesse recorte, ocupam esse estatuto como expoentes da subsérie dedicada aos levantes estudantis de 1968, os documentários franceses *O fundo do ar é vermelho* (1977), de Chris Marker, *Morrer aos 30 anos* (1982), de Romain Goupil e o documentário experimental brasileiro, *Contestação* (1969), de João Silvério Trevisan. A eles, juntamos o média-metragem híbrido de ficção e documentário, *Manhã cinzenta* (1969), de Olney São Paulo, que além de tematizar o protagonismo dos estudantes contra o

autoritarismo, desvela a ação violenta da ditadura civil-militar brasileira para reprimir a insurgência estudantil por meio da prática da tortura. São objetos deste artigo, os filmes de Olney e de Trevisan, que, entre outros pontos, têm em comum a ação revolucionária dos estudantes e as imagens neles (re)apresentadas, filmadas em 1968, na eclosão dos acontecimentos.

3. Imagens-teses benjaminianas em *Manhã cinzenta* e *Contestação*

Manhã cinzenta e *Contestação* foram realizados durante o acirramento da ditadura civil-militar, em curso há quatro anos, quando ocorreram em outros países os levantes que marcaram o ano de 1968. A onda de insurgências fora do Brasil reforçou o grito contra a opressão do regime brasileiro. Grito que ecoava em vários pontos do país desde o golpe, desde março de 1964, e que foi sufocado por violenta repressão, desaguando no Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968 que suspendeu todos os direitos e garantias dos cidadãos.

Enquanto arquivos em movimento, representações da revolta/resistência contra o autoritarismo, como “agentes da História” no sentido ferriano, ambos os filmes apresentam um escovamento a contrapelo da História em suas tessituras. Sob este viés, observamos nas obras analisadas, como se verá na leitura das mesmas, imagens e reverberações das Teses benjaminianas. Estas, como se sabe, além de proporem um outro conceito de História, são um libelo contra o Nazifascismo, contra todos os regimes de exceção, tal qual os filmes analisados. Outra aproximação às Teses é a questão da simultaneidade entre acontecimento e registro, proposto por Benjamin numa perspectiva da História como uma soma de “agoras”.

Coube a Olney Alberto São Paulo (1936-1978), um cineasta comprometido ética e esteticamente com as causas político-sociais, a maestria de mesclar uma gama de elementos para a elaboração de sua obra, realizada em um contexto sombrio e violento. O contato com o Neorrealismo Italiano foi fundamental em sua formação, no que se refere à sua técnica cinematográfica. *Manhã Cinzenta* possui uma visível relação com esse movimento italiano, principalmente no tocante à temática política e ao roteiro, híbrido de documentário e ficção, com a junção de cenas reais e encenadas.

A estética de filmagens fora dos estúdios e em locações reais, a mescla no uso de atores e não atores e a utilização da câmera na mão

acompanhando a construção das cenas são atributos fortes do movimento italiano em questão, que foram influentes nos principais movimentos cinematográficos nas décadas de 1950 e 1960, como a *Nouvelle vague* francesa e polonesa, a *New wave* britânica e o Cinema novo brasileiro, do qual o filme de Olney faz parte. Entretanto, são as ideias de Sergei Eisenstein, cineasta e teórico russo, que estão mais presentes em *Manhã cinzenta*. Isto se verifica na larga utilização de elementos comuns no cinema formalista russo, que estudava, experimentava e valorizava a montagem. Este elemento base do cinema, no caso de *Manhã cinzenta*, é vital por dois motivos: para construção do sentido e da linguagem cinematográfica, e para desenvolver e estruturar a trama. Em relação ao primeiro item, observamos que Olney utilizou formas de montagem tais como as teorizadas por Eisenstein em *A forma do filme* (2002a). Neste livro, Eisenstein teoriza sobre a elaboração do material filmico de forma equalizada, por meio da utilização de diferentes recursos presentes em um plano cinematográfico, como imagens, atuação dos atores, música, etc., em “conflito” com os outros planos, criando diversos efeitos como ritmo e metáforas. Como consequência desta construção, temos o segundo item, que é o desenvolvimento da estrutura e da trama filmicas. Normalmente, no cinema narrativo clássico, isto se dá tendo como referência o cinema naturalista Hollywoodiano, mas em *Manhã cinzenta*, ocorre como no cinema moderno: uma narrativa fragmentada e não linear, gerando maior suspense e impacto no espectador, elaborando a sensação geral da obra e potencializando o seu discurso.

Manhã cinzenta, filmado em preto e branco, 35 mm., inicia com a imagem de uma rua e uma seta apontando em direção ao espectador, ao som da canção “Gloria”, que integra a *Misa Criolla*, composta pelo músico argentino Ariel Ramírez, que versa: “Gloria a Dios / en las alturas // y en la tierra paz a los hombres, / [...] paz a los hombres / que ama el Señor [...]” (RAMÍREZ, 1964). A canção inscreve-se irônica, naqueles momentos de intensa repressão do estado brasileiro, desde a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, evento público organizado pela elite e pela classe média, em 1964, apoiado pela grande mídia, disseminadora da ideia de uma “ameaça comunista”. “Glória” também aponta a dimensão trágica, a agonia que percorre o filme até seu desfecho, ocupando importante papel como elemento da montagem.

A montagem é fundamental no cinema em geral, e por mais que estilos como o naturalismo Hollywoodiano busquem maior descrição

deste elemento em prol da narrativa e a mimese do Neorealismo italiano elabore menos cortes para maior impacto das imagens com viés realista, ela é indissociável da linguagem do cinema. O filme de Olney busca justamente evidenciá-la, demonstrando-a como parte do sentido do filme e de sua linguagem. Assim, observamos em *Manhã cinzenta* a montagem do tipo “vertical”, abordada em *O sentido do filme* (2002b), como o tipo de montagem que utiliza o elemento sonoro para sua complexa estruturação. Eisenstein traça um paralelo com uma partitura musical, onde mesmo com a sequência do desenvolvimento horizontal dela, são as ligações verticais que interligam “[...] todos os elementos da orquestra dentro de cada unidade de tempo determinado”. Como sugerido por ele, para atingir este efeito harmônico no cinema, são usadas como matérias-primas a imagem fílmica e a música, tanto como efeito sonoro-visual, como para construções de discursos, que no caso do filme de Olney, ganha força nas metáforas e nos jogos dialógicos.

Os protagonistas do filme são jovens estudantes, focalizados inicialmente em uma sala de aula. Entre eles está uma garota que dança ao som de uma canção tocada no rádio. Esta é um *rock and roll*, ritmo que emblemiza a rebeldia, o qual, associado à dança da moça, aponta para o desejo de liberdade dos que ali estão. A cena muda para passeatas (reais) dos estudantes, da resistência ao golpe, há confronto ao som da marcha “The Washington Post”, de John Philip Sousa. Novamente a música atua como elemento da montagem, apontando a participação dos EUA no golpe brasileiro e a militarização do país.

Essas passeatas são as que ocorreram no Rio de Janeiro, desde o início de 1968. Em janeiro, o segmento estudantil protestara nas ruas contra a censura aos espetáculos teatrais. Os atos se intensificaram nas manifestações contra a mudança do restaurante Calabouço, um bandeirão para estudantes carentes, no centro daquela cidade. Os frequentadores desse restaurante sempre foram comprometidos com as lutas políticas, fossem elas a melhoria da qualidade da alimentação, fossem lutas mais abrangentes, como os protestos contra a crescente repressão do regime golpista. Durante o jantar, em 28 de março, o Calabouço foi invadido pela polícia, que feriu estudantes e matou à queima-roupa Edson Luís de Lima Souto, um jovem de 17 anos. Novos protestos ocorreram nas ruas contra sua morte. Numa dessas passeatas, o ator Sonélio Costa (que faz o papel de Sílvio), foi inserido por Olney e discursa para a câmera,

operada pelo diretor de fotografia José Carlos Avellar, o que se configura numa quebra radical das fronteiras entre ficção e realidade.

Além do registro das passeatas, Olney reutiliza sonoras de noticiários radiofônicos, como nas cenas em que o locutor anuncia uma manifestação de estudantes e trabalhadores contra o regime e a violenta invasão de um Liceu pela polícia, para barrar a passeata marcada para o dia seguinte. Há que se notar que essas sonoras propiciam as travessias a que se propôs Olney entre o ficcional e o documentário em *Manhã cinzenta*.

Na sala de aula, Alda, a moça que dança, diz: “É preciso fazer alguma coisa”. O outro protagonista, Sílvio, emenda: “Não há mais esperança, tudo está perdido”. Em seguida é mostrado um veículo onde estão presos esses dois jovens. Nesse momento há uma mescla de discursos conservadores. São ouvidas as vozes do locutor de rádio e de um soldado, numa espécie de jogral violento e intolerante. São as vozes do *Mesmo*, do Estado opressor, que se mantém por meio do discurso do medo e da culpabilização dos jovens que, segundo tais vozes, eram orientados para destruir a realidade, a “paz” e a “honra” nacionais. Assim, qualquer ato que contrariasse as forças de manutenção do *status quo* dominante era combatido. Combate este que ocorria por meio da aniquilação em cadeia da rede de significação das ideias progressistas, dos corpos políticos, pelo extermínio dos corpos físicos. É nessa direção que Alda, enquanto o *Outro* da História, afirma que algo precisa ser feito, para interromper a reação em cadeia, pois, levada ao cabo, significaria a morte da esperança, a desesperança.

Ao som da marcha militar “Semper Fidelis”, de John Philip Sousa, um dos protagonistas lê o parágrafo final de *A peste*, do filósofo argelino Albert Camus. A marcha associada ao livro de Camus – uma alegoria para o Nazifascismo – coloca-nos em fina ironia a questão do militarismo e seus correligionários, que são como os ratos vetores do bacilo da peste no romance camusiano. A peste é o estado de exceção, a intolerância e a violência dos homens. Segundo Benjamin (1994, p. 226), “o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral”. Esta compreensão, diz ele, é fundamental para enfrentar o Fascismo. Para isto, é necessário abolir a noção de progresso ao qual se une um inexorável crescimento humano, numa “marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Esse modo de compreender o progresso, visto como uma norma na qual se põe fê, a partir de uma

disposição linear do tempo, transforma a história num legado gestado no resultado de acontecimentos encadeados – esvaziados, imobilizados, eternizados pela noção de continuidade – dados ao presente e invalida o enfrentamento ao autoritarismo.

Assim, a montagem de *Manhã cinzenta* aponta para um outro modo de composição do tempo, não mais pensado em sua linearidade, mas como apresentação de tempos de acontecimentos diferentes, realidades históricas que inclusive são diluídas/apagadas na grande narrativa oficial. Na noção de progresso criticada por Benjamin, há uma concepção de “transformação” humana, transformação essa que não se constata. Para o filósofo, é necessário perceber que é a concepção de história que permite tais sobressaltos.

Questionar a ideia de progresso é questionar a ideia de marcha e de seu fundamento como norma histórica, para busca de uma ética para as relações humanas. *Manhã cinzenta* nos mostra uma outra maneira de compreender o tempo, a história, e o próprio progresso. Isto pode ser percebido em duas ideias de futuro expressas pelos personagens: uma relacionada ao presente convulsionado pela repressão, no qual o povo morrerá de bala e de fome, como diz o protagonista Sílvio; e um futuro igualitário, como sonha Alda, expresso na frase: “um país em que as crianças respirassem alegres e saíssem às ruas entoando um canto de amor”.

Os objetos que simbolizam o progresso, o futuro, e que são utilizados em prol da opressão são expressos no filme na cena do julgamento dos jovens rebelados. Nela aparece um robô – representante da tecnologia, da objetividade, da cientificidade – que ironicamente é burocrático e conservador. Acusa e condena os jovens. O próprio julgamento pode ser visto como uma metáfora para o historicismo e suas grandes narrativas. Isto porque o julgamento é mesclado com as cenas de jovens numa cela, torturados, tentando organizar os acontecimentos. A violência contra as passeatas é retomada na fala de Sílvio, que diz que o povo está sendo metralhado pelos caminhos, por aderir aos protestos contra o golpe, lembrando ao espectador a retaliação do regime aos protestos da população civil contra os crescentes arbítrios do Estado autoritário.

As execuções realizadas no período da ditadura civil-militar brasileira não são debatidas ou lembradas suficientemente nos dias atuais. Isto se deve tanto ao fato de os executores e torturadores não terem sido julgados e condenados, quanto ao fato da “Grande História” relativa ao Brasil tratar superficialmente sobre esse período, tanto no

ensino escolar quanto nas discussões acadêmicas. Sobre isto, tomamos o fragmento 3 das *Teses sobre o conceito de História*, de Walter Benjamin (1994, p. 223).

Neste fragmento, o filósofo alemão discorre sobre como a história só poderá ser completa ao incluir em seus relatos os pormenores e a fala dos oprimidos, rejeitando, assim, a já citada “Grande História”, por que sua versão amplamente aceita é elaborada e validada pela classe dominante. Em outras palavras, filtrada por essa classe, por suas próprias convicções, focando apenas nos “grandes acontecimentos”. Benjamin acredita que aos acontecimentos estão relacionados os pormenores, seja em suas causas ou em seus efeitos; Assim tudo se torna importante, pois os contextos, motivações e efeitos alteram nossas percepções sobre certos momentos históricos. Para isto seria necessário a história dos oprimidos ser “redimida”, colocando todos os acontecimentos em perspectiva. Como escreve o filósofo: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.”. (BENJAMIN, 1994, p. 223).

É interessante destacar que uma série de episódios relativos ao ano de 1968 ainda não constam das historiografias contemporâneas, ficando restritos à narrativas memorialísticas. É o caso da “sexta-feira sangrenta”, como ficou conhecido o dia 21 de junho daquele ano. Este dia foi o ápice dos protestos que tiveram início com a morte de Edson Luís. Na data em questão, estudantes e populares se uniram contra a repressão. Foram levantadas barricadas na Avenida Rio Branco, semelhantes às do Quartier Latin, em Paris. O levante durou cerca de 10 horas e os dados não oficiais registram centenas de feridos e a morte de 28 pessoas. Destas, apenas quatro foram admitidas pelo Estado ditatorial. Em desagravo a este massacre, intelectuais e artistas organizaram a “Passeata dos cem mil”. (ANDRADE, 2008).

À prisão do casal Alda e Sílvio, seguem-se cenas de tortura de jovens num quartel. Estas cenas são mescladas com cenas de tomadas reais do Rio de Janeiro sob ostensiva repressão. Entre elas, cenas de confrontos entre a população civil e a polícia e a imagem de um cinema sitiado por policiais, cujo filme em cartaz, *A noite dos generais* (1967), de Anatole Litvak, fora exibido como forma de protesto pelo assassinato de Edson Luís. Na trilha sonora há o contraponto irônico-trágico entre os versos de “Glória” e uma marcha militar. A (re)apresentação de tais

imagens assinalam, mais uma vez, o papel de “agente da História” assumido por *Manhã cinzenta*.

A revolta e a resistência dos estudantes são indiciadas na manchete real de um jornal sobre a repressão à uma passeata. O autoritarismo é emblematizado alegoricamente no estandarte da “Ordem da Concupiscência”, cujo símbolo é uma seta que atravessa uma linha. A “Ordem” metaforiza as ditaduras brasileira e latino-americanas, (re)apresentadas pelo som do *charango* (instrumento andino tocado na *Misa Criolla*, de Ariel Ramirez). A linha que corta a seta simboliza os limites impostos pelos ditadores à população, especialmente aos jovens. Não é sem razão que à estas imagens, mesclam-se cenas de tortura, gritos, indagações e perplexidades dos prisioneiros no quartel. São representações das relações desiguais entre o estado autoritário e uma juventude desejava de liberdade.

A morte por tortura e os julgamentos kafkianos aos quais foram submetidos os ativistas também são representados em *Manhã cinzenta*. “Todos estão mortos”, diz Sílvio, referindo-se a seus companheiros. Durante o período da ditadura um número incontável de jovens foi morto mas para além das execuções efetivamente realizadas pelo regime, houve uma destruição ainda mais profunda da juventude, atacando sua essência e ideais, levando muitos ao suicídio.

Dentro do recorte “1968 e depois” existem dois exemplos fortes de autoextermínio, que são os casos retratados nos filmes *Morrer aos 30 anos* (1982), de Romain Goupil e *Torquato Neto, todas as horas do fim* (2018), de Eduardo Ades e Marcus Fernando. No primeiro filme temos a história de Michel Recanati, ativista político francês, de forte importância nas manifestações em maio de 1968, e que se matou em 1978 (aos 28 anos), ao pular na frente de um trem. No segundo filme citado, temos o personagem título, Torquato Neto, poeta, jornalista e letrista brasileiro que teve seus problemas psicológicos agravados seriamente por conta da ditadura, visto que era uma das figuras mais importantes da contracultura brasileira naquele momento. Torquato também se matou aos 28 anos, sufocado por gás dentro de seu banheiro. Estes casos ilustram como um estado de opressão constante afeta o emocional e o psicológico de quem se opõe à ele.

A voz do regime autoritário reitera as elites como donas do poder e, por conseguinte, donas da História. Em contraponto, as falas dos estudantes, que no filme representam os oprimidos, os inscrevem como

sujeitos do conhecimento histórico. Para Benjamin, modificação da história não se dá como resultado de um progresso, mas pela suspensão de uma cadeia de acontecimentos que conduz a humanidade ao desfiladeiro. Essa ação de interromper esse movimento é realizada por ações de operários, trabalhadores e jovens revolucionários, cuja orientação se dá pela observação de um passado de ascendentes explorados, escravizados, e projeta-se nas lutas de revolta/resistência no presente, segundo a Tese 12 sobre o conceito de História (BENJAMIN, 1994, p. 228).

Entretanto, os oprimidos, que para Benjamin é a própria classe combatente, são destituídos de sua condição de sujeitos do conhecimento histórico. A cena em que um robô (alegoria da classe dominante), durante o julgamento de Sílvio e Alda, debocha do método de alfabetização criado por Paulo Freire, patenteia a manutenção do analfabetismo como instrumento de dominação pelas elites. Freire, como se sabe, foi preso e exilado pelo regime militar em razão da Campanha de Alfabetização do Governo João Goulart. Enquanto o robô fala em “arma”, Sílvio deitado, agonizante delira: “A-, mor”, o que se relaciona à canção “É proibido proibir”, de Caetano Veloso, que começa a ser ouvida: “Me dê um beijo, meu amor / Eles estão nos esperando / Os automóveis ardem em chamas.” E são vistas várias cenas de Sílvio e Alda, reiterando os laços de afeto e de solidariedade entre os jovens que se revoltaram contra a opressão.

O título da canção de Caetano Veloso retoma a frase “Il est interdit d’interdire.” pichada por estudantes nos muros de Paris, em maio de 1968, um dos lemas dos protestos daquele ano. O primeiro protesto estudantil iniciou-se questionando o conservadorismo institucional, logo ultrapassou os muros da universidade, integrando outras pautas de lutas, e motivou outros movimentos estudantis pelo mundo afora, estes que buscavam direitos civis, eram contra a guerra, contra o autoritarismo etc. Essa onda gestou uma movimentação cultural importante por parte dos estudantes, que perceberam, naquele momento, a força dos movimentos sociais (algo que historicamente já se sabia, haja vista as revoluções Francesa, do Haiti, Russa, entre outras), o que contribuiu, como parte da reação institucional, para a modificação da cultura política, pelo recrudescimento da violência dos estados. A esta frase liga-se mais uma centena delas, todas com uma dimensão política e estética, as quais compõem uma espécie de inventário de aforismos revolucionários mostrados na composição do filme *O fundo do ar é vermelho* (1977), de Chris Marker.

Em um jogo de tese e antítese, mesclam-se cenas de passeatas, torturas e uma voz que diz “passemos adiante, muito adiante”, metaforizando o apagamento da História e da memória pela ditadura civil-militar, que queimou documentos, arquivos e corpos. Desse apagamento restou *Manhã cinzenta*, que após sua proibição pelos órgãos censores, teve negativos e cópias destruídos, ficando apenas uma, escondida na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (RJ), sendo localizada em 1994.

Ao som de “Señor tiene piedad de nosotros”, volta-se a visão caleidoscópica, profusão de imagens diversas, do fuzilamento dos jovens, de uma sala de espera pós-tortura, em que uma jovem ensaia uma dança, e logo a cena volta para a sala de aula, do início do filme. Os estudantes escutam a notícia sobre a repressão. Alda diz: “Canalhas! [...] Mas eles me encontrarão de pé!”, e começa a dança que vimos no início do filme. O média-metragem termina com o assassinato do casal, ao som da canção “Credo”, da *Misa Criolla*: “Padre Todo Poderoso Creador De Cielo Y Tierra / Y En Jesucristo Creo”.

Cabe lembrar que Olney é o único cineasta brasileiro que foi torturado em razão de sua própria obra, definida por ele, em entrevista ao jornal Última Hora, em setembro de 1969, *Manhã cinzenta* é “um canto de amor e liberdade”. Porém, para o Serviço de Censura de Diversões Públicas, ela foi considerada “altamente subversiva”. Em outubro de 1969, o cineasta foi preso, ficando recluso por dois meses, período em que foi torturado como seus personagens em *Manhã cinzenta*, o que levou Glauber Rocha a considera-lo herói e mártir do cinema brasileiro (ROCHA, 1981, p. 363). Olney ficou com sequelas físicas e psicológicas da tortura, vindo a morrer em 1978.

Contestação é um documentário curta-metragem em 16 mm, montado a partir do reaproveitamento de imagens de arquivos filmicos e jornalísticos. Ele permaneceu anônimo até 2013, quando a Cinemateca Brasileira digitalizou seus negativos, depositados ali pelo próprio Trevisan, muitos anos antes. A única cópia existente estava fora do país, nos arquivos da IS CRA (Image, Son, Kinescope et Réalisations Audiovisuelles), criada em 1974 por Chris Marker, entidade ligada ao Musée d’Art et d’Histoire, de Paris, em péssimo estado de conservação. Observamos entre o filme de Trevisan e de Olney aproximações, sobretudo no reaproveitamento de material midiático (imagens filmicas, fotográficas e sonoras radiofônicas, no caso de *Manhã cinzenta*) e da música como elemento da montagem.

Contestação é uma obra do cinema experimental, pertencente ao subgênero *found footage*, que não se refere a apropriação do termo feito pelo cinema Hollywoodiano contemporâneo e popular em filmes de terror, mas sim do verdadeiro uso do termo. Os filmes *found footage* existem desde o início do cinema, e se expandiram durante o período das vanguardas europeias, mas apenas a partir da década de 1950 é que este subgênero passou a ser largamente utilizado, tendo como expoente inicial o estadunidense Bruce Conner, com o filme *A Movie* (1958). O estilo e essência deste tipo de obra estão vinculados à montagem, a qual utiliza imagens de arquivo já existentes, estruturando-as em uma nova obra. Nas palavras de Rosa e Castro Filho, “O cinema *found footage* (reapropriação de arquivo), que, como gênero, ou procedimento, recicla, reedita e ressignifica imagens alheias, filmadas em outro tempo e contexto, e depois transpostas para um novo tempo e um novo contexto.” (ROSA; CASTRO FILHO, 2016, p. 26).

Assim, Trevisan reprocessa imagens de vários atos de violência, confrontos, repressões em ditaduras, regimes autoritários e manifestações, de inúmeros países e épocas, mesclando-as com letreiros (interlúdios) entre alguns planos, e com manchetes reais de jornais. Toda esta estruturação através da montagem, além de fazer um recorte temático, cria também sentidos e significações próprias. No filme *Contestação* é visível o uso da “montagem intelectual”, já teorizada por Eisenstein, que é um tipo de interação entre planos que remetem a um sentido fora do filme, o qual necessita de um conhecimento e entendimento cultural específico, sendo um “conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas.” (EISENSTEIN, 2002a, p. 86).

Com efeito, *Contestação* é um filme *found footage* que reconfigura imagens já existentes, a maioria delas já tendo sido amplamente divulgadas em todo o mundo, as quais são estruturadas pela “montagem intelectual”, criando um recorte de momentos muitas vezes negligenciados pela “Grande História”, como citado por Benjamin, obtendo assim uma associação facilmente perceptível, e potencializando através do ritmo dos cortes e trilha sonora um sentido comum em todos os planos: a luta contra sistemas opressores e ditatoriais, a luta incessante pela liberdade.

O filme inicia com uma advertência sobre o contexto de sua realização, sobre como a autoria teve que ser suprimida para preservação da vida do autor. As primeiras cenas são da base militar estadunidense, antiga Estação da Força Aérea de Cabo Canaveral, de onde partiram os satélites

de controle de informação e os foguetes da NASA para o espaço. As cenas seguintes são a do solo da lua pisado, a bandeira hasteada no terreno lunar, e o aceno do astronauta “Buzz Aldrin”. Destas imagens é possível pensar no progresso da ciência e da humanidade, no desenvolvimento dos Estados Unidos, frente ao desenvolvimento de outros países.

As cenas que se seguem – das pequenas rachaduras no vidro da janela e os buracos de balas, o movimento da câmera em um veículo a observar um cadáver seminu estirado ao chão, logo outro corpo, as primeiras barricadas de resistência – relacionam-se às anteriores, num jogo de ironia trágica, ressignificando-as, fazendo-nos gestar a primeira questão: o progresso da ciência é, de fato, o progresso da humanidade? Uma resposta possível de ser obtida aproxima-se das teses benjaminianas nona e décima segunda. (BENJAMIN, 1994, p. 226, 228-229).

O termo “Contestação”, título do filme, aparece no letreiro entre setas que convergem nele. Esse termo tanto pode significar a prova com o testemunho de outrem, quanto um questionamento realizado, uma resistência, oposição, ou mesmo negar a exatidão de algo. Assim, tais setas tanto apontam a contestação que pode ser lida como um movimento contestatório, de resistência às atrocidades, e como um arquivo fílmico/artístico implacavelmente interposto no encadeamento de acontecimentos da história brasileira, para contrapor a exatidão dessa grande história.

O filme trabalha de modo bem diferente com as temporalidades e territorialidades. De modo geral, as cenas de protestos que ocorriam e que constituem a montagem, são quase simultâneas àquele momento, em várias partes do mundo. Isto é, tratam de levantes contra as ditaduras gestadas no século XX.

Mesmo que os eventos tenham ocorrido, haja vista a proximidade da composição/montagem fílmica e as cenas de protestos, o fato de serem cenas de lugares diferentes para uma mesma questão, cada imagem de protesto passa a integrar um encadeamento discursivo dado pelo cineasta em sua montagem desconstrutora desse *continuum* da história, porque reata cada um daqueles acontecimentos, compondo uma outra “imagem do passado”, numa cadeia de ruínas.

Em leitura de *Manhã cinzenta* (2017) tratamos dos estilhaços em sequência, na interpretação de que o tempo e o espaço da narrativa entravam em uma outra lógica, na temporalidade benjaminiana do tempo espiralar, com vistas a demonstrar como há uma repetição da história dentro de uma tradição das relações desiguais. O estilhaço ali, dos cortes e

cenar, relacionava-se ao estilhaçamento dos corpos e mentes dos cidadãos brasileiros, tratando, portanto de fragmentação dos tecidos, fílmico e social, na narrativa, esta que compõe uma imagem caleidoscópica.

Em *Contestação*, o estilhaçamento se dá no fio da narrativa, com a intenção de destacar esse próprio fio e a ação de fiar. Isto significa dizer que as cenas (imagens de arquivos fílmico e jornalístico) por si só são os estilhaços, de várias histórias registradas no momento de seu acontecimento. Estes estilhaços compõem uma imagem do jogo de forças daquele presente. Essa maneira de composição dos documentários é chamada por Bill Nichols de “modo poético”, em que há uma espécie de afastamento de certas convenções da montagem (renúncia de continuidades) na intenção de criar outros ritmos temporais e enredamentos espaciais. Assim, em leitura da nona tese benjaminiana, vemos que a composição e a montagem da narrativa do filme, por meio desses estilhaços, ironizam a construção da grande narrativa da história e sua construção por meio dos encadeamentos de acontecimentos (suas versões oficiais) em uma linha temporal. O filme de Trevisan perfaz outro caminho, mostrando-nos a subjetividade dos documentos em suas versões sobre os eventos, cujos elos são as ações violentas de repressão contra protestos pacíficos dos estudantes.

As cenas são dialógicas e se interagem, tais quais os protestos que questionam o golpe e as respostas de violência e destruição dadas pelo regime. As sequências mostram performances de discursos das autoridades da época (Hitler; Lyndon Johnson; Nixon; Papa Paulo VI; a rainha Elizabeth), ou cenas em que aparecem militares, em tropa, generais em diplomação, e clipagens de jornais. Entremeando tais sequências, foram inseridos letreros que ajudam a compor a ideia do estilhaçamento, pois eles criam um sentido para essas sequências, buscando uma coordenação dos elementos dinâmicos das cenas. Esses letreros organizam os eventos em uma dinâmica heterogênea, que possibilita a interpretação de tais acontecimentos. Eles orientam a uma mensagem dita ao final.

O primeiro letreiro a aparecer diz “É preciso”, aparece duas vezes, cada vez com uma sequência de cenas. A primeira sequência é a das manifestações da Ku Klux Klan, portando faixas com os dizeres “Segregation forever” e a bandeira dos estados confederados (união dos estados escravistas do sul dos EUA, que não aceitaram a abolição da escravidão). Segue-se a repetição do letreiro, com cenas de uma multidão de pessoas, com faixas escritas “Civil Rights”, reunidas para escutar um

discurso de Martin Luther King; cenas de um protesto pacífico na Ásia. “Atrever-se” é o letreiro que aparece seguido de protestos do movimento negro estadunidense contra um massacre. Aparece a composição dos dois primeiros letreiros “É preciso atrever-se”, e são mostradas cenas com jovens em passeata pacífica com mordaca negra na boca, simbolizando a censura. Outros protestos no mundo são mostrados. Há faixas com “go home yankys” e “estudias y lucha”. (TREVISAN, 1969, 5:03-5:08). O letreiro diminui para “Atrever-se”: jovens correndo, um rapaz negro sendo arrastado por policiais, e outro, branco, levado escoltado pelos braços. (TREVISAN, 1969, 5:13-5:23).

Aparece o letreiro “Pensar” e são mostradas cenas das ações policiais, de prisão, e a não desistência dos jovens. Esse é seguido do “Falar”, que aparece duas vezes. Na primeira vez, com cenas de enfrentamento e agressão de jovens rendidos, para amedrontá-los; depois seguido da contestação desses jovens, em várias localidades, como Ásia, África, Américas, pela violência e agressão desmedidas. Os letreiros “Agir” e “Ser temerário” são os próximos a aparecer. Esse primeiro relaciona-se às massas reunidas em protesto e a força de não retroceder diante das injustiças; aparece a bandeira estadunidense e o agir se dá na ação dos policiais armados, em aumento da repressão. O outro, liga-se à crença na mudança, no romper das cadeias de dominação; são mostradas passeatas contra a guerra do Vietnã, com a contrarresposta pela prisão de manifestantes do movimento negro estadunidense. O letreiro “Ser temerário” ultrapassa os limites da tela, a repressão torna-se mais violenta, com o uso de armamento e táticas de guerra.

Aparece a mensagem “Não intimidar-se”, e a perseguição aos protestos continua sendo mostrada. Tal letreiro se repete mais uma vez, seguido de cenas de uso de força militar e de jovens não se rendendo. Os últimos são “Autoridades” e “Autoridades / Grandes Nomes”; a eles correspondem cenas que mostram grandes personalidades, já referidas acima, e os soldados como os executores do autoritarismo. As imagens desvelam o contraponto entre quem está por trás da política repressiva e quem executa, efetivamente, as ações violentas.

Nas cenas, soldados agridem covardemente jovens já aprisionados; aparecem outros sangrando (um dos jovens toma por trás uma coronhada na cabeça tão violenta que cai desmaiado. TREVISAN, 1969, 10:22). Imagens de Aviões, bombardeios, batalhões de policiais abrindo fogo; demonstração da força do estado autoritário contra protestos desarmados.

Aparecem estudantes vietnamitas duramente destroçados pela repressão. Logo uma placa “Support our men in Vietnam” (TREVISAN, 1969, 10:36). Seguem-se cenas de um soldado piloto estadunidense, logo uma cauda de avião, fazendo manobra, essa placa reaparece e o avião atira em uma vila. Um jovem camponês é preso. Cenas aéreas de despejo de bombas, e são mostrados incêndios causados pelas explosões. A operação termina com um cogumelo de fumaça causado pelas bombas, e aparece Nixon com um sorriso de orgulho.

Aparecem clipegens de jornais, estes em mascarado apoio ao golpe brasileiro, noticiando as ocupações, as mortes. Vê-se uma pichação nos muros, contra o comunismo, a “ameaça” que ronda os sistemas capitalistas, justificando suas ações violentas para combatê-la. Uma das notícias mostra o apoio financeiro dos EUA ao golpe, por meio de empréstimos. As últimas cenas do filme mostram soldados que levam um jovem vestido de branco e amarram-no em um poste. Após sua execução, ao som de tiros, a mensagem composta pelas palavras dos primeiros letreiros: “É preciso atrever-se a falar, agir, pensar, ser temerário, e não intimidar-se com os grandes nomes nem as autoridades” (TREVISAN, 1969, 12:49). Este letreiro tem sua mensagem traduzida para o inglês, com cena entremeada por litogravuras de combates de séculos anteriores, e inicia-se a canção “Cambalache”¹, na voz de Caetano Veloso: “Siglo veinte, cambalache / problemático y febril [...]” que trata da corrupção e exploração humanas. (TREVISAN, 1969, 13:17).

Seguem-se os letreiros com a mesma mensagem em francês, alemão, italiano, espanhol e russo. São mostradas outras gravuras. As primeiras litogravuras de revoluções, logo uma imagem de caveira com ossos trespassados (como piratas), encima dela, uma espécie de campo de luz envolvendo algo; e depois uma gravura com a bandeira dos EUA com uma cadeira elétrica com um crânio. A imagem da caveira reaparece mostrando que o que vai acima é a imagem de Nossa Senhora. Voltam os sons, gritos e sirenes. As últimas gravuras representam uma mulher em horror e, logo, a Comuna de Paris, pela igualdade e justiça. O letreiro muda

¹ Tango argentino composto por Enrique Discépolo, em 1934, a pedido de Ángel Mentasti, para compor o filme *El alma del bandoneón*, dirigido por Mário Soffici. Esse tango denuncia o período da história argentina chamado de Década Infame, que se iniciou com o golpe civil-militar de 1930. Houve crise no país e vários escândalos de corrupção dos golpistas. (CHAIA; LENCINA, 2017).

a informação para: “Àqueles que no meu país e no mundo lutam para que o poder pertença igualmente a todos, e são por isso perseguidos, torturados e assassinados. Este filme foi realizado por causa deles.” E os gritos cessam.

4. Inventário de cicatrizes: considerações finais

A liberdade, como um fundamento para as interações humanas, é antes um desejo de que todo o progresso da humanidade seja um desenvolvimento de uma ética que embase essas relações, para uma convivência pacífica, de respeito à diversidade, que permita a vida. A arte como atividade humana relacionada à manifestação da linguagem para representação do mundo, do pensamento humano, é política em seus modos – subjetivos – de enquadrar o tempo e o espaço. Assim, ela representa, no caso dos filmes analisados, a tentativa de interrupção do *continuum* da história, pela aproximação dos “cidadãos do mundo / habitantes da dor / em escala planetária” (ALVERGA, 1978, p. 51), em sua resistência ao autoritarismo e ao acirramento da violência perpetrada pelo estado. Tal experiência artística, pelo uso de imagens reais, esses arquivos em movimento, podem atuar, como disse Ferro, como “agentes da história”, para narrar sobre a experiência do *Outro*.

Em suas formas e conteúdos, os filmes aqui (re)vistos abordam as ações revolucionárias contra a opressão. Como no cinema Formalista russo, buscam potencializar discursos e ideais através de ferramentas cinematográficas equilibradas pela montagem, seja na apropriação de imagens aparentemente fora de contexto (reconfiguradas num novo sentido), como em *Contestação*, ou na construção da *mise-en-scène* ficcionalizada, mesclada com a captação de momentos reais, como em *Manhã cinzenta*.

Esses filmes não se esgotam em si mesmos, porque tratam de algo caro ao ser humano: o desejo de liberdade face à opressão e a revolta/resistência contra os opressores. Eles são perpassados por uma dimensão trágica, pois desvelam massacres, execuções, torturas, suicídios. Porém, dentro do jogo dialógico/dialético que lhes é inerente, são atravessados pelos sentimentos que unem os insurgentes durante as ações. São acervos trágico-poéticos de imagens de nossa História recente, como escrevem Brasil e Fagioli (2017). Em termos benjaminianos, eles são a constatação de que o Estado opressor vence sempre, por isto cabe ao historiador materialista escrever a História dos vencidos, dos que perderam a luta,

para que as novas gerações a retomem. Para os sobreviventes da luta, esses filmes são o testemunho de sua fragilidade diante do aparelho repressivo do Estado. São inventários de suas cicatrizes, “vivas na memória / envoltas em cinzas, fios, cruzeiros”, como nos versos de Alex Polari.

Referências

ANDRADE, Manoel de. *1968, A sexta-feira sangrenta*, 2008. Disponível em: <https://palavrastodaspalavras.wordpress.com/2008/04/29/1968-a-sexta-feira-sangrenta-por-manoel-de-andrade>. Acesso em: 1 out. 2018.

ALVERGA, Alex Polari de. *Inventário de cicatrizes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro pela Anistia; São Paulo: Teatro Ruth Escobar, 1978.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-233.

BRASIL, André; FAGIOLI, Julia. O fundo do ar é vermelho: a subterrânea matéria sensível da história. *Significação*, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 79-101, jul./dez. 2018.

CHAIA, María; LENCINA, Victoria Julia. *Historia del Cine Latinoamericano y Argentino: El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935). 2017. Monografía (Graduação) – Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras, Artes, Buenos Aires, 2017.

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

FERRO, Marc (org.). *Révoltes, révolutions, cinéma*. Paris: Centre Pompidou, 1989.

FERRO, Marc. O filme, uma contra-análise da sociedade? In: _____. *Cinema e História*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 79-115.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (dir.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. [1ª ed. francesa, 1974].

GARCIA, Luiz. *Contestação*, 1969. Os fios de histórias de filme exilado. *Revista Eco pós*, Rio de Janeiro, v. 19 (Cinema experimental), n. 2, p. 84-96, 2016.

GOUPIL, Romain. *Morrer aos 30 anos* [Mourir à 30 ans]. França: 1982. Documentário, Cor., 95 min.

LAFER, Celso. *Direitos Humanos: um percurso no Direito no século XXI*. São Paulo: Atlas, 2015.

MARKER, Chris. *O fundo do ar é vermelho* [Le Fond de L'Air est Rouge]. França: 1977. Documentário em cores, 180 min.

OTTE, George. *Linha, Choque e Mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

RAMÍREZ, Ariel. Gloria (Carnavalito-Yaraví). In: RAMÍREZ, Ariel. *Misa Criolla/Navidad Nuestra*. Charango: Jaime Torres. Argentina: Philips, 1964.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de; CASTRO FILHO, Cláudio Marcondes de Castro. Cinema experimental e informação: desafios para o entendimento. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 14-37, 2016.

SÃO PAULO, Olney Alberto. *Manhã Cinzenta*. Produção: Olney Alberto São Paulo e Ciro de Carvalho Leite. Fotografia: José Carlos Avelar. Brasil, 1969. 22min, P&B, 35 mm.

SCHEEREN, Andréia. *Tropical-melancolia: Caetano Veloso confinado na Bahia*. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

TREVISAN, João Silvério. *Contestação*. Brasil: 1969. Documentário, P&B.

Recebido em: 29 de novembro de 2019

Aprovado em: 9 de janeiro de 2020



Benjamin e uma nova formação a partir de uma nova forma de ensino da História da Literatura

Benjamin and a New Formation Through a New Form of Teaching Literary History

Rafael Guimarães Tavares Silva

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
gtsilva.rafa@gmail.com

Resumo: Buscando situar o contexto alemão do final do séc. XIX e início do séc. XX, no tocante às práticas de ensino e, mais especificamente, do ensino de literatura, o presente artigo oferece considerações sobre a forma como Walter Benjamin se posiciona nesse debate. Depois de abordar de forma mais geral a produção desse arguto pensador da cultura de seu tempo, a importância fundamental de seu texto *História da literatura e ciência da literatura* [*Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*], de 1931, assume o primeiro plano da argumentação e oferece o material para que se sugira a radicalidade do projeto benjaminiano. Detectando uma crise cultural profunda em sua época, o estudioso sugere que um posicionamento crítico, apto a articular o passado e o presente, por meio de um estudo envolvendo História da Literatura e Crítica Literária, seria a única forma de potencializar o estudo das Letras, de modo a converter a Literatura em órgão capaz de atuar diretamente sobre a própria História.

Palavras-chave: Walter Benjamin; teoria literária; crítica literária; história literária; educação.

Abstract: Seeking to situate the teaching practices and especially literary teaching practices in the German context of the end of the XIXth century and beginning of the XXth, this article offers considerations on how Walter Benjamin takes a position in this debate. After a more general approach to the intellectual production of this argute thinker of his own culture and time, the fundamental importance of his text *History of literature and science of literature* [*Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*], from 1931, takes the foreground of the argument and offers material to suggest the radicalness of Benjamin's project. Detecting a deep cultural crisis in his time, he

suggests that a critical position, capable of articulating the past and the present, through a study involving History of Literature and Literary Criticism, would be the only way to strengthen the study of Letters, in order to transform Literature into an *organon* capable of acting directly on History itself.

Keywords: Walter Benjamin; literary theory; literary criticism; literary history; education.

A Europa testemunhou uma profunda crise geral no início do séc. XX, principalmente após os eventos traumáticos representados pela Primeira Guerra Mundial e seus desdobramentos. Por um lado, algumas ciências já haviam colocado em questão muitas das certezas tradicionais do homem europeu, como sua crença no privilégio de que desfrutaria o ser humano enquanto obra-prima de Deus (o que foi desmentido pela teoria do evolucionismo de Darwin), ou na concepção de um arranjo econômico-social segundo os méritos de competidores disputando livremente (o que foi desmascarado pelo materialismo histórico de Marx), ou na ideia de que a razão seria o único motor do processo civilizatório (o que foi desmistificado pela filosofia de Nietzsche e, na sequência, pela psicanálise de Freud). Por outro lado, essa série de desmentidos teóricos encontrou sua contraparte na realidade vivenciada por todos aqueles que se envolveram de uma forma ou de outra nos horrores da guerra entre 1914 e 1918. Ao falar disso, Walter Benjamin comenta:

[N]unca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica da guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 2012a, p. 124).

Na Alemanha, derrotada na guerra, isso representou uma série de consequências profundas não apenas de uma perspectiva subjetiva e político-econômica, mas também institucional e ideológica, levando a um sentimento amplamente disseminado entre as várias classes da sociedade de que uma espécie de crise do espírito estaria em curso e esse quadro se agravou ainda mais após as reviravoltas políticas que culminaram

com a proclamação da República de Weimar. Dentre as consequências desse quadro crítico mais amplo, um alto grau de insatisfação com o modelo tradicional de ensino se difundiu, provocando um debate geral sobre modernização e democratização no processo pedagógico de desenvolvimento da *Bildung* [formação]. Em pouco tempo, as universidades alemãs se viram inundadas de novos estudantes – muitos deles destoando do que era esperado do público tradicionalmente aristocrático do ensino superior nesse país – e os humanistas acadêmicos vieram a ser confrontados com um futuro em que não se apresentavam como detentores automáticos da hegemonia cultural (MARCHAND, 2015, p. 253). Muitos reagiram de modo violento a essas mudanças e o sentimento de crise da cultura se aprofundou ainda mais nos anos seguintes.

Nesse sentido, o livro *O Declínio do Ocidente* de Oswald Spengler, publicado em 1919 e recebido com entusiasmo por intelectuais alemães, ilustra bem a forma como a ideia de crise era por vezes extrapolada, chegando a adquirir tons apocalípticos. Em seu estudo, Spengler propunha a compreensão de culturas como formas orgânicas, e portanto passíveis de envelhecimento, sendo levadas inevitavelmente através de estágios de desenvolvimento, do nascimento à morte, passando pelas fases da juventude, maturidade e senilidade. A cultura ocidental, de acordo com Spengler, havia atingido o estágio final de seu ciclo orgânico, tornando-se com isso rígida, mecânica e artificial. De seu estado de decrepitude senil derivaria, na esfera política, o advento da era das massas e da “civilização” (em oposição à cultura), que o regime republicano viria a encarnar de forma ainda mais conspícua. A crise, de acordo com a perspectiva spengleriana, não arrefeceria, estando antes destinada a se intensificar, visto que o ciclo orgânico de seu desenvolvimento não poderia ser revertido. (HÜBSCHER, 2016, p. 119).

Outras publicações emblemáticas desse período são as obras jurídicas de Carl Schmitt e as considerações políticas de Arthur Moeller van den Bruck.¹ Em todo caso, é preciso situar a obra de Walter

1 Segundo as indicações fornecidas por Giorgio Agamben (2004, p. 83-4), Benjamin conhecia a obra de Schmitt e teria dedicado profundas reflexões a ela. Segundo o estudioso italiano, o diálogo velado entre Schmitt e Benjamin ao longo da década de

Benjamin no interior desse quadro cultural mais amplo, caso se queira compreender a premência de muitas de suas formulações. É certo que a República de Weimar conheceu uma ampla resistência por parte dos setores mais conservadores da *intelligentsia* alemã, ainda que fosse igualmente rechaçada pelos radicais de esquerda, descontentes com o governo apaziguador da socialdemocracia. Vivendo um período em que a atividade cultural desse regime conheceu não apenas sua ascensão e esplendor, mas também seu declínio, com o advento do regime nazista, Benjamin testemunhou a possibilidade de influenciar diretamente no debate cultural e pedagógico então em curso na Alemanha. Muitas de suas reflexões sobre literatura, escritas ao longo da década de 1920 e início da de 1930, devem ser lidas à luz dessa conjuntura sócio histórica. Segundo um importante estudioso de sua obra:

A estratégia que Benjamin perseguiu no embate literário da República de Weimar foi determinada pelo declínio da *intelligentsia* independente que ele frequentemente diagnosticara. Os sintomas dessa crise se deixam observar, por um lado, na crise da arte e do negócio de literatura; por outro, na crise da educação [*Bildung*] e de sua mais importante instituição, a universidade. Nessa linha, Benjamin resenhou entre os anos de 1926 e 1933 importantes publicações literárias recentes, com uma ênfase na França, mas também com um número considerável de seletas publicações acadêmicas. (STEINER, 2004, p. 91-92).²

1920 atravessaria textos como “Zur Kritik der Gewalt” [“Para a crítica da violência”] (BENJAMIN, 2013a [orig. 1921]), *Politische Theologie* [Teologia política] (SCHMITT, 2004 [orig. 1922]) e *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [Origem do drama barroco alemão] (BENJAMIN, 2011 [orig. 1928]).

2 Em tradução. No original: „Die Strategie, die Benjamin im Literaturkampf der Weimarer Republik verfolgt, ist durch den von ihm wiederholt diagnostizierten Untergang der freien Intelligenz vorgezeichnet. Die Symptome dieser Krise lassen sich zum einen an der Krise der Kunst und des Literaturbetriebs, zum anderen aber an der Krise der Bildung und ihrer wichtigsten Institution, der Universität, ablesen. Dementsprechend bespricht Benjamin in den Jahren 1926 bis 1933 neben einschlägigen literarischen Neuerscheinungen mit einem Schwerpunkt auf Frankreich auch eine beträchtliche Zahl ausgewählter wissenschaftlicher Publikationen.“ (STEINER, 2004, p. 91-92).

O pensador analisou detidamente o papel e a função do escritor e da literatura nas crises sociais de seu tempo. “Seus textos se apresentam assim como autorreflexões mediadas literariamente, nas quais ele procura, como crítico, certificar-se de sua identidade social” (WITTE, 2017, p. 81). Contudo, muito mais do que apenas emitir sua opinião sobre esse estado de coisas, Benjamin buscava alertar o público intelectual d’*O Mundo Literário* e do caderno cultural do *Jornal de Frankfurt* acerca da situação social da *intelligentsia* de seu tempo: ressaltando a crescente dependência social e econômica dessa classe, Benjamin refutava a tese de Karl Mannheim de que a atividade intelectual se daria de maneira livremente flutuante,³ proclamando com isso a necessidade incontornável de que todo intelectual tomasse sua decisão no tocante à luta de classes (WITTE, 2017, p. 81).

Evidentemente, Benjamin polemizava contra algumas das teorias conservadoras e fascistas da cultura e da sociedade. Tal é seu posicionamento no texto intitulado “Teorias do fascismo alemão”, no qual critica de forma arrasadora a mística da guerra em Ernst Jünger (BENJAMIN, 2012c). Da mesma forma, em seu artigo “Contra uma obra-prima”, o pensador colocava-se contra o escrito programático de Max Kommerell, *O poeta como líder no classicismo alemão* [*Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*], surgido no espírito do círculo de Stefan George (WITTE, 2017, p. 89). Além disso, Benjamin polemizava de forma ainda mais acerba contra intelectuais de esquerda, na medida em que esses lhe pareciam ter “vendido seus conhecimentos para a mera diversão de um público decadente, em vez de colocá-los a serviço da transformação das circunstâncias” (WITTE, 2017, p. 90). Tal tendência culminou no artigo “Melancolia de esquerda”, escrito sobre a obra poética de Kästner, um autor incapaz – segundo a concepção de Benjamin (2012b), já em sua abordagem mais abertamente marxista – de contribuir com o processo social de tomada de decisão, restringindo-se a transformar a luta política em objeto de prazer e artigo de consumo.

3 É interessante notar que a interpretação dada por Jacques Derrida (1984) aos polêmicos escritos de Friedrich Nietzsche intitulados *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* [*Sobre o futuro de nossas instituições de educação*] (1872) coincide com esses pontos das críticas de Walter Benjamin, tal como delineadas quase meio século depois. O que é um claro indicativo da permanência de certas estruturas de poder no interior da sociedade alemã de fins do século XIX e início do XX.

No interior dessa problemática, o texto do fragmento intitulado *História da literatura e ciência da literatura* [*Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*], de 1931, pode receber novas camadas de sentido. Questionando as formas segundo as quais a História da Literatura veio a ser concebida nos estudos universitários da Alemanha, Benjamin faz uma crítica profunda às concepções então vigentes acerca do assunto em sua época e termina por avançar uma ideia radical e bastante contemporânea para as disciplinas relacionadas à Literatura.

Como já notado por um estudioso da obra benjaminiana:

O cerne desse *História da Literatura e Ciência da Literatura* está num desdobramento de uma ideia da educação pela literatura. E este é um de seus empenhos para constituir uma história coletiva dos vencidos para além do plano da memória individual, no caso aqui, para além daquilo que ‘a escola representa como instituição legitimadora e geradora de monumentos de cultura’, como nos lembra muito bem Martha D’Angelo. (LIMA, 2016, p. 55).

Benjamin abre seu texto contestando a ideia de que a história de uma ciência pudesse ser apresentada como um desenvolvimento fechado em si, segundo uma concepção de que seu desenrolar seria autônomo, isolado, independente e destacado de todo o cenário político-intelectual (BENJAMIN, 2016, p. 11). Atentando para a situação cultural de seu momento histórico, o pensador sugere que a ascensão da História da Literatura não se restringiria ao surgimento de “uma disciplina da História [*eine Disziplin der Geschichte*]”, mas seria antes “um momento da História Geral [*ein Moment der allgemeinen Geschichte*]” (BENJAMIN, 2016, p. 13). O pensador parece identificar esse momento com a formação e consolidação dos modernos Estados Nacionais europeus, quando a literatura – de viés nacional, cabe ressaltar – surge como objeto digno de estudo, devido a seu valor como verdadeira fundamentação do espírito e da identidade da Nação. Segundo Benjamin (2016, p. 13), a História da Literatura surge então como “ramo da formação profissional beletrista, uma espécie de Estética Aplicada”, situando-se, “no século XVIII, entre um manual de Estética e um catálogo de livreiros” (BENJAMIN, 2016, p. 13).

Segundo o quadro delineado por Bill Readings (1996), em seu estudo sobre a ascensão e o declínio do modelo moderno de universidade nos países desenvolvidos do Ocidente:

Uma mudança significativa tem lugar no entendimento da cultura ao longo dos séculos dezenove e vinte: trata-se do deslocamento que vai da filosofia para os estudos literários como a principal disciplina encarregada pelo Estado-Nação com a tarefa de refletir sobre a identidade cultural. De filosófica que era, a cultura torna-se literária. Como se há de ver, a invenção da categoria de literatura é o que causa a divisão notada por C. P. Snow entre cultura científica e cultura literária. Pois o literário é oposto ao científico de uma maneira que a filosofia não o é [...]. (READINGS, 1996, p. 70).⁴

Benjamin situa Gervinus nessa corrente epistemológica, identificando-o como o primeiro historiador literário pragmático da Alemanha, com o volume inicial de sua *História da Literatura Nacional Poética dos Alemães* [*Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen*] (1835). Ainda que reconheça certo brilhantismo nessa obra, Benjamin aponta a ingenuidade do procedimento analógico empregado por ela ao projetar a História Mundial sobre a História da Literatura aí delineada, mostrando-se incapaz de “tomar para si a verdadeira relação entre Literatura e História como um problema, e muito menos aquela relação existente entre História e História da Literatura” (BENJAMIN, 2016, p. 15).

Tal incapacidade foi potencializada por autores positivistas de meados do século XIX, como Michael Bernays, Richard Heinzel e Richard Maria Werner, que se dedicavam frequentemente a trabalhos isolados, no intuito de “compilar e conservar [*Sammeln und Hegen*]” (BENJAMIN, 2016, p. 15). Segundo Benjamin, as Histórias da Literatura que foram assim produzidas, para o uso doméstico burguês, se resumiam a panoramas históricos universais, organizados segundo um modelo de exposição cômodo para autores e leitores. A manifestação do positivismo nas ciências históricas veio a ser conhecida com o termo – bastante discutido – de historicismo [*Historismus*], ainda que sua definição

4 Em tradução. No original: “A further significant shift takes place in the understanding of culture through the nineteenth and twentieth centuries: the move from philosophy to literary studies as the major discipline entrusted by the nation-state with the task of reflecting on cultural identity. From being philosophical, culture becomes literary. As we shall see, it is the invention of the category of literature that causes the split C. P. Snow noted between scientific and literary culture. For the literary is opposed to the scientific in a way philosophy is not [...].” (READINGS, 1996, p. 70).

varie consideravelmente de autor para autor.⁵ Aos propósitos do que está no plano de fundo da crítica benjaminiana, importa destacar que essa abordagem epistemológica se revelava absolutamente incapaz de colocar em relação uma interpretação de Literatura com sua concepção de História, na medida em que almejava a manutenção de uma pretensa objetividade científica na manipulação dos resultados de seus estudos.

Apesar de constituir, em essência, uma tradição filosófica, o historicismo se distinguiria da filosofia da história por seu caráter puramente epistemológico, envolvendo apenas reflexões de segunda ordem sobre a história – historiografia, métodos e formas da escrita da história; não constituía uma tradição metafísica, encontrando-se nela ausentes reflexões de primeira ordem sobre as leis, o sentido e os fins da história. (HÜBSCHER, 2016, p. 29).

Como ainda será possível destacar, a proposta de Benjamin parece exigir de toda História da Literatura que seja capaz de se posicionar criticamente com relação à cultura burguesa, a fim de levar a uma tomada de posição no que diz respeito ao processo de formação daquele que se dedique a tal estudo. Obviamente, uma abordagem historicista – na linha do que foi sugerido acima e que se manteve mesmo na História da Literatura concebida por Wilhelm Scherer – não teria as características necessárias para dar conta da tarefa que a concepção benjaminiana de História da Literatura exigia.⁶

O desenvolvimento dessas tendências entre autores do início do século XX conduziu ao “falso universalismo do método histórico-cultural”, tal como veio a ser delineado a partir do conceito de “Ciências da Cultura [*Kulturwissenschaften*]” – cunhado por Rickert e Windelband (BENJAMIN, 2016, p. 19), estudiosos com cuja obra o pensador estava familiarizado desde seus estudos de juventude (STEINER, 2004, p. 26; p. 36). Avançando uma concepção a-histórica de certos “valores [*Werte*]”, esses autores neokantianos deturparam a História, fazendo da pesquisa “um mero ofício amador num culto em que os ‘valores eternos’

5 Para mais detalhes, cf. Beiser (2011); Hübscher (2016, p. 27-32); Leite (2017, p. 250-260; p. 268-276).

6 Nesse sentido, cumpre notar que o advento das Histórias da Literatura de caráter positivista constitui um retrocesso aos olhos de Benjamin (2016, p. 31), quando se lhes compara o trabalho anteriormente praticado pela antiga Germanística dos Irmãos Grimm. Para mais detalhes dessa referência, cf. Steiner (2004, p. 94).

são celebrados segundo um rito sincrético” (BENJAMIN, 2016, p. 19). Nesse contexto, a apropriação de uma palavra como “Poesia [*Dichtung*]” se tornou especialmente importante para que tal concepção de História da Literatura aspirasse a certa amplitude e relevância, reivindicando as “ideias que estimulam a configuração poética” e os “valores espirituais” como objetos de suas considerações (BENJAMIN, 2016, p. 21). Não é surpresa que Benjamin se volte contra essa concepção, comparando-a a um pântano habitado pela “hidra da Estética Acadêmica [*die Hydra der Schulästhetik*] com suas sete cabeças: atividade criadora, empatia, abstração temporal, recriação, convivência, ilusão e fruição artística” (BENJAMIN, 2016, p. 21).⁷

Acusando o utilitarismo dessa apropriação da Poesia por parte de um tratamento que se revela, portanto, falso e enganoso, o pensador sugere que os estudiosos então encarregados de resistir a essas investidas não parecem dispor de treinamento suficiente para dar conta da tarefa. Aludindo aos historiadores da literatura materialistas – dos quais destaca Franz Mehring por sua superioridade –, Benjamin (2016, p. 25) volta a apontar que, se sua abrangência de seus conhecimentos de História Geral e Econômica sugira uma abordagem materialista, o mesmo não pode ser afirmado quando se leva em conta seu método. Operando ainda sob a lógica dos transcendentais kantianos, esses historiadores ativeram-se à “convicção de que ‘os mais nobres bens da nação [*die edelsten Güter der Nation*]’ deveriam manter sua validade sob quaisquer circunstâncias, e antes um bem – no melhor sentido da palavra – conservador do que um subversivo” (BENJAMIN, 2016, p. 25-27).

Depois dessa rajada de acusações, Benjamin finalmente assume um tom mais propositivo, voltando suas considerações para os meios disponíveis ao estudioso de seu tempo que por ventura pretendesse desenvolver uma forma de História da Literatura apta a assumir seu papel ativo na formação [*Bildung*] de uma nova consciência crítica, ou seja, desenvolvendo-se como verdadeiro órgão da História. Segundo ele:

7 Embora Benjamin não cite o nome de Heidegger neste texto, o tratamento que esse filósofo já vinha delineando em torno da questão da Poesia [*Dichtung*] – a partir do que viria a definir como sua Ontologia Fundamental –, certamente seria passível de crítica da perspectiva benjaminiana. Para detalhes sobre o diálogo (ou não) na obra desses dois pensadores, a partir de um possível conceito de passado e uma possível ideia de história, cf. Leite (2017, p. 197-213).

[A] fonte da juventude da História é alimentada pelo Lete. Nada renova tanto quanto o esquecimento. Com a crise da formação intelectual, aumenta o caráter representativo vazio da História da Literatura, o qual vem a lume da forma mais palpável nas muitas representações populares. É sempre o mesmo texto vago que surge ora nesta, ora naquela configuração. Há tempos que sua *performance* nada mais tem de científico, sua função exaure-se em causar, a algumas camadas, a ilusão de participarem dos bens culturais das Belas-Letras. Apenas uma ciência que renuncia a seu caráter museológico está apta a colocar o real no lugar da ilusão. (BENJAMIN, 2016, p. 27).

Tal como sugerido numa nota anterior, Benjamin parece retomar também aqui certas ideias de Nietzsche (ainda que lhes dê uma inflexão característica do materialismo histórico).⁸ Na segunda de suas *Considerações extemporâneas* [*Unzeitgemäße Betrachtungen*], Nietzsche (1954, p. 218) já criticava certos estudos históricos que adotavam de maneira irrefletida um ponto de vista monumental [*monumentalische*] ou antiquário [*antiquarische*] em sua forma de fazer a História. Tais seriam os historiadores interessados em falar do passado como coisa acabada, fechada em si mesma, apartada dos acidentes da história ainda passíveis de advir no presente e no futuro (SILVA, 2017, p. 193-194).⁹ Um posicionamento análogo se dá em Benjamin com a prescrição de uma nova orientação que deve passar a vigorar entre estudiosos da História da Literatura, não mais tão interessados pelo polo produtor das grandes obras literárias, mas sim pela complexa cadeia de produção e recepção das mais diversas formas de escrita. Retomando a frase final da citação anterior, dá-se aqui continuidade à citação que delinea o projeto benjaminiano de História da Literatura:

Apenas uma ciência que renuncia a seu caráter museológico está apta a colocar o real no lugar da ilusão. Isso teria como premissa não apenas a decisão de omitir muitos aspectos, mas também a capacidade de introduzir a prática da História da Literatura conscientemente em um espaço de tempo em que o número dos

8 Para detalhes desse diálogo, muitas vezes às avessas, cf. Steiner (2004, p. 117-118, p. 180-181).

9 Para mais detalhes sobre a atuação de Nietzsche contra o historicismo das *Wissenschaften* do final do século XIX, cf. Hübscher (2016, p. 32-44).

que escrevem – afinal estes não são apenas os literatos e poetas – cresce diariamente, e o interesse técnico pelos assuntos da escrita revela-se muito mais premente que o interesse pela inspiração. A isto, pesquisadores mais novos poderiam fazer jus, e em parte até já iniciaram, através de análises da escrita anônima (p. ex.: a literatura de almanaques e a de colportagem), bem como da Sociologia do público, das agremiações de escritores, do comércio de livros em diversas épocas. Neste caso, todavia, importa muito menos uma renovação do ensino através da pesquisa do que o contrário. Afinal de contas, há uma relação exata entre a crise da formação intelectual e o fato de a História da Literatura ter perdido totalmente de vista sua mais importante tarefa – com a qual iniciara sua vida como ‘Bela Ciência’ –, nomeadamente, a tarefa didática. (BENJAMIN, 2016, p. 27).

Esse trecho riquíssimo de sugestões para todo estudioso da Literatura que se interesse pela possibilidade de atuar de forma crítica em sua realidade social pode ser lido como uma espécie de “teoria da recepção *avant la lettre*”. Ainda assim, seria necessário reconhecer que tal estudo estaria menos voltado para o longo processo de recepção das obras literárias – nos meandros do que seriam seus efeitos sobre os diferentes públicos que as receberam ao longo da história (JAUSS, 1978, p. 43) –, do que para o momento de sua recepção no presente. Conforme uma estudiosa da obra de Benjamin:

Essa é uma ideia que permanecerá como algo fundamental para sua filosofia da história. O que também é expresso em sua – a princípio – surpreendente demanda por uma separação da pesquisa e do ensino no trabalho acadêmico. O ensino deveria estar centrado em torno das mais recentes adições ao cânone que sugerem o que significa ser educado. Mas o valor de seu conteúdo ‘é talvez menos uma questão de renovar o ensino pela pesquisa do que de renovar a pesquisa pelo ensino’. (STEINER, 2004, p. 95).¹⁰

10 Em tradução. No original: „Dies ist ein Gedanke, der für seine Geschichtsphilosophie grundlegend bleiben wird. Er kommt auch in seiner auf den ersten Blick überraschenden Forderung nach einer Trennung von Forschung und Lehre im akademischen Betrieb zum Ausdruck. Ins Zentrum der Lehre sollten solche Gehalte rücken, die gerade erst in den Bildungskreis einrückten. Für sie aber gelte, daß es »vielleicht weniger auf eine Erneuerung des Lehrbetriebs durch die Forschung als vielmehr der Forschung durch den Lehrbetrieb« ankomme.“ (STEINER, 2004, p. 95).

Nesse sentido, Benjamin compreende que a verdadeira tarefa da História da Literatura deveria ser desempenhada em companhia de uma Crítica, fazendo com que o presente se deixe interpenetrar de modo fecundo pelo passado. A solução para a situação de crise que o pensador sugere existir nesse momento histórico em que se constitui uma disciplina dedicada ao estudo da História da Literatura não seria nem como a que é praticada pela Filologia da Escola de Scherer, fechada no passado, nem como a Historiografia Literária do Círculo de Stefan George, antifilológica, a-histórica e atemporal (BENJAMIN, 2016, p. 31-33). Nesse sentido, mais valor teria o exemplo estabelecido pela antiga Germanística, tal como praticada pelos Irmãos Grimm, que, “devido à conduta ascética de indivíduos dotados de natureza investigava”, “serviam diretamente a sua época, investigando, em consonância com esta, o passado” (BENJAMIN, 2016, p. 31). Em outras palavras, Benjamin defende a necessidade de se articular o passado com o presente de forma a tornar possível um posicionamento crítico do estudioso perante a História. Por isso, afirma o seguinte:

Finalmente, a renúncia à pesquisa filológica conduz – também no Círculo de George – àquela pergunta capciosa que mais e mais perturba o trabalho histórico-literário: até que ponto, e se de fato, a Razão pode apreender a obra de arte. Está-se muito distante da percepção de que sua existência no tempo e o fato de ela ser compreendida são apenas dois lados de uma mesma circunstância. (BENJAMIN, 2016, p. 33).

Tal como sugerido anteriormente, essa concepção está em profunda consonância com o que virá a ser a filosofia da história exposta nos trabalhos do final da vida de Benjamin, como nas teses “Sobre o conceito da História” [“Über den Begriff der Geschichte”]. Sugerindo a importância de se compreender tanto o presente quanto o passado, mas não como temporalidades estanques, fechadas em si mesmas e alheias uma à outra, o estudioso propõe uma maneira de articular esses tempos a fim de se precaver contra o perigo de instrumentalizar a História em prol das classes dominantes. Segundo a sexta de suas teses:

Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “tal como ele foi”. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo. Ao materialismo histórico interessa-lhe fixar uma imagem

do passado tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico no momento do perigo. O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, esse perigo é um e apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes. Cada época deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la. Pois o Messias não vem apenas como redentor, mas como aquele que superará o Anticristo. Só terá o dom de atíçar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver apreendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer. (BENJAMIN, 2013b, p. 11-12).

Em seu texto sobre a História da Literatura, o pensador delineia de que modo um programa como esse poderia ser levado a cabo no interior dessa disciplina.¹¹ Atentando para a necessidade de se concentrar – por meio de monografias acerca de obras específicas – na “singularidade radical da forma artística” (STEINER, 2004, p. 95), ele sugere que a compreensão do modo segundo o qual essas obras estariam inseridas na corrente do tempo, chegando até o momento presente, seria uma maneira de converter a Literatura em *órganon* para um posicionamento crítico perante a História. Nesse sentido, o encerramento de seu texto se dá com as seguintes palavras:

Luta com problemas e formas – isso parece correto. A verdade é que ela [a História da Literatura] deveria lutar sobretudo com as obras. É mister que todo o seu ciclo de vida e sua esfera de atuação apareçam ao lado de sua gênese com direitos iguais e, por que não dizer, de modo preponderante; portanto, seu destino, sua recepção entre os coetâneos, suas traduções, sua fama. Desta forma, a obra se configura, em seu âmago, num microcosmo ou muito mais: um *micro-aión*. Pois, afinal de contas, não se trata de

11 Tal como sugerido no estudo de Lima (2016, p. 48), que acompanha a tradução de Helano Ribeiro do texto de Benjamin (2016) sobre a História da Literatura: “[L]er Benjamin é, principalmente, segundo sua própria lição, ler o que foi escrito com tinta invisível, ler o que nunca foi escrito. E aqui não se trata de entrelinha, lacuna ou espaço em branco, mas muito mais de uma armadilha das imagens do pensamento que armam possibilidades de constelações heterogêneas de sentidos para que, assim, se possa mover outras perspectivas e outras lembranças do presente. A questão é o tempo histórico oscilador e oscilante que se constitui a partir de um encontro dos tempos, numa espécie de colisão de um presente ativo com seus passados reminiscetes.”

apresentar as obras das Letras no contexto de seu tempo, mas no tempo em que elas surgiram, e fazer uma apresentação do tempo que as reconhece, sendo que este é o nosso próprio tempo. Assim a Literatura torna-se um órgãoon da História; e convertê-la nisso – e não as Letras em matéria da História – é a tarefa da História da Literatura. (BENJAMIN, 2016, p. 35).

Com isso, Benjamin conclui seu curto e instigante texto sobre os diferentes modos segundo os quais a História da Literatura foi encarada desde seu surgimento – no século XVIII, como estudo das Belas Letras –, passando por sua apropriação pelo discurso nacionalista de fundamentação da identidade e da cultura dos novos Estados-Nação industrializados, até o momento em que o próprio Benjamin escreve, por volta de 1931. Detectando uma crise cultural profunda em sua época, o autor sugere que um posicionamento crítico – capaz de articular o passado e o presente, por meio de um estudo que envolvesse tanto História da Literatura quanto Crítica Literária – seria a única forma de potencializar o estudo das Letras, de modo a converter a Literatura em órgãoon capaz de atuar diretamente sobre a própria História.

Referências

AGAMBEN, G. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

BEISER, F. *The German Historicist Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; rev. téc. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 123-128.

BENJAMIN, W. *História da literatura & ciência da literatura*. Trad. Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

BENJAMIN, W. Melancolia de esquerda. A propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; rev. téc. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 77-82.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BENJAMIN, W. Para a crítica da violência. In: _____. *Escritos sobre mitos e linguagem (1915-1921)*. Org. Jeanne Marie Gagnebin; trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013a. p. 121-156.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In: _____. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b. p. 7-20.

BENJAMIN, W. Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e guerreiros*. Editado por Ernst Jünger. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; rev. téc. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012c, p. 63-76.

DERRIDA, J. *otobiographies: l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris: Éditions Galilée, 1984.

HÜBSCHER, B. *Werner Jaeger e o "Terceiro Humanismo": o ideal político antigo na Alemanha, 1914-1936*. 2016. 236f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

JAUSS, H. R. L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire. In: _____. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978. p. 23-88.

LEITE, A. B. C. D. *História do passado: da conceitualização tradicional à reconfiguração em Walter Benjamin, Martin Heidegger e Sigmund Freud*. 2017. 392f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em História, Belo Horizonte, 2017.

LIMA, M. R. Ler com Walter Benjamin. In: BENJAMIN, W. *História da literatura & ciência da literatura*. Trad. Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. p. 30-61.

MARCHAND, S. The Great War and the Classical World: GSA Presidential Address, Kansas City, 2014. *German Studies Review*, Austin, v. 38, n. 2, p. 239-261, 2015.

NIETZSCHE, F. *Unzeitgemäße Betrachtungen*. In: _____. *Werke in drei Bänden*. Band 1. München, 1954. p. 209-287.

READINGS, B. *The University in Ruins*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press, 1996.

SCHMITT, C. *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin: Duncker & Humblot, 2004.

SILVA, R. G. T. Ópio e memória ou sobre o retorno do esquecimento. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, V. 30, N. 2, p. 186-197, 2017.

STEINER, U. *Walter Benjamin*. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2004.

WITTE, B. *Walter Benjamin: uma biografia*. Trad. de Romero Freitas. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Recebido em: 3 de outubro de 2018

Aprovado em: 25 de janeiro de 2019



Existir nas semelhanças

To Exist in the Similarities

Rafael Tomelin

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
rafaeltomelin@yahoo.com.br

Resumo: Partindo da análise minuciosa de dois textos de Walter Benjamin, “Doutrina das semelhanças” e “Sobre a faculdade mimética”, este trabalho visa mostrar a proposição para uma filosofia da linguagem que vinha sendo pensada desde “Sobre a linguagem em geral e a linguagem humana”. Neste, começa a ser apresentada uma ideia de linguagem mágica, advinda do livro do Gênesis e do sopro divino, de onde se diferenciam a linguagem divina, que nomeia para conhecer, humana, que conhece e depois nomeia, da linguagem das coisas, que é muda e imperfeita. Pensa-se na faculdade mimética como algo que, nos povos primitivos, dizia respeito às correspondências mágicas entre linguagem e o universo, e que, na modernidade, corresponde à decaída no arquivo de semelhanças não-sensíveis, e, por fim, à incapacidade de nos tornarmos semelhantes.

Palavras-chave: semelhanças; correspondências; decadência; constelações; mimese.

Abstract: Starting from a careful analysis of two texts by Walter Benjamin, “Doctrine of the Similar” and “On the Mimetic Faculty”, this paper aims to show the proposition for a philosophy of language that has been thought by Walter Benjamin since “On Language as Such and on the Language of Man”. The beginning of this philosophy of language comes from the book of Genesis and from the divine breath of life. There are three different levels of language, the divine that names to know, the human that knows and then names, and the language of things that is mute and imperfect. The mimetic faculty is thought of as something which, in primitive peoples, was related to the magical correspondences between language and the universe, and which, in modernity, corresponds to the human decay into the archive of nonsensitive similarities, and, finally, to our inability to become similar.

Keywords: similitudes; correspondences; decadence; constellations; mimesis.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
(Charles Baudelaire)

1 O sopro no barro

“Doutrina das semelhanças” e “Sobre a faculdade mimética”, ambos de 1933, são textos que foram escritos com a mesma preocupação: a atuação da faculdade mimética na linguagem. A semente dessa inquietação teórica já aparece num texto bem anterior, o “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, de 1916. Neste, o argumento principal é o de que a linguagem humana se diferiria da linguagem em geral¹ pela capacidade de nomear. A essência-de-linguagem (*sprachliches Wesen*) do ser humano estaria no seu poder de nomear as coisas em geral. A essência espiritual (*geistige Wesen*), que diz respeito ao conteúdo metafísico e puro da linguagem, materializa-se como essência-de-linguagem, e é exatamente isto o que a linguagem pode comunicar, a essência-de-linguagem das coisas. Conclui-se este raciocínio com a compreensão de que cada linguagem comunica, na verdade, sempre a si mesma. Mantém-se a distinção entre a essência espiritual e a essência-de-linguagem como uma contradição, antinomia, tal qual um abismo sobre o qual toda teoria de linguagem deve manter-se, feito um equilibrista sem rede de proteção. *Logos* é o termo pelo qual estas duas essências da linguagem juntam-se de maneira a, provisoriamente, solucionar o paradoxo que as separa. Dessarte, a insolubilidade desta ausência de via (*a-poria*) entre a essência espiritual (metafísica) e a essência-de-linguagem (materialização da linguagem metafísica) é o que motivará toda e qualquer teoria acerca da linguagem. Uma das tentativas de saída deste enigma é o que vai se denominar de “expressão”, isto é, a *linguagem*.² Tomemos o exemplo da lamparina, que não comunica a lamparina em si, mas a lamparina-

¹ A linguagem em geral (*Sprache überhaupt*) diz respeito à linguagem dos objetos, dos animais, das plantas, das rochas e etc. Há uma dificuldade na tradução da palavra “*Sprache*” para o alemão, pois em alemão esta palavra pode designar, em português, palavras como “língua”, “linguagem” e “jargão”.

² “Linguagem” que dá o título ao ensaio, tanto a “linguagem” em geral como a “linguagem” humana.

linguagem, que é a lamparina na linguagem, na expressão (BENJAMIN, 2018, p. 11). No entanto, isto não deve ser entendido como uma tautologia da linguagem, pois o que é comunicável numa essência espiritual é a sua linguagem; comunicável é o que for suscetível de comunicação. Há uma espécie de presença fundamental da mediação “mágica” contida na linguagem em geral, que, com sua infinita mudez e imperfeição, tudo comunica, mas nada nomeia. O ser humano comunicará, dentro do que for possível, a essência espiritual na sua língua através de palavras, e a natureza, desse modo, só se comunicará nos humanos. Diferencia-se a linguagem em geral da linguagem humana por causa das palavras, que são um meio, um *medium*,³ para a comunicação. Aí está a diferença entre ambas, na instrumentalização ou não da linguagem (a “magia” da linguagem ausente de mediação, versus a linguagem que é tida como meio para que algo se comunique). As palavras tornam possível a nomeação, ação demasiado humana e divina, e que não é vista em outras formas de linguagem. A linguagem humana é a única que pode nomear, e esta é a essência-de-linguagem do ser humano. A lamparina, a montanha e a raposa comunicam-se, mas nós os nomeamos como lamparina, montanha e raposa. Arremata-se a conclusão de que não há um “falante das línguas”, mas um “falante nas línguas”, como na comemoração do dia de Pentecostes, narrado do *Livro dos Atos dos Apóstolos*, em que a glossolalia faz com que os falantes aparentemente pronunciem-se numa língua muito próxima da do Oráculo de Delfos, na dos ritos Sufi ou de certas danças extáticas praticadas em África. Não se pode dizer com certeza se há ali a comunicação de uma essência espiritual ou de uma essência-de-linguagem, mas pode haver algum tipo de nomeação errante e enigmática. Encena-se nesta situação o mesmo paradoxo do *Logos*, falar sem necessariamente comunicar coisa alguma; falar e comunicar o oculto. É certo que a linguagem humana comunica-se, principalmente pelos nomes.

³ A questão do *medium* tomará outro caminho nas observações de Maria Filomena Molder. O autor poderá também tornar-se *medium* de outros escritores/de outras vozes, na medida em que os cita e deixa que eles falem por si no seu texto. “A citação constitui, assim, para aquele que se confronta tão firmemente com esse vazio, um momento purificador, um propósito anárquico de revolucionar o presente, demonstrando a intransmissibilidade do passado como um todo e assegurando, ao mesmo tempo, que unicamente esta operação de recolha entre os restos possibilita a sua preservação.” (MOLDER, 1999, p. 41).

Voltemos à função da nomeação. O que faz um nome? E o ato de nomear? E o que a língua comunica? Responde-se às primeiras duas perguntas com a afirmação de que o nome não faz nada além de sua própria significação. O nome não comunica nada além disso, o nome é o absoluto da linguagem. O nome é a linguagem da própria língua. Responde-se à última pergunta ao se dizer que a linguagem comunica a essência espiritual que lhe corresponde. Existe aí, no ato de nomear, antes o vazio da mudez e depois o nome. O ato de nomear é o que faz com que as essências espirituais humanas sejam plenamente comunicáveis, deve-se pensar na linguagem humana como algo inexistente e ao mesmo tempo existente, pois o ser humano não se comunica através dela, mas somente nela. Cessa-se a ponderação, ao fim deste argumento, com a conclusão de que o nome, como parte do legado da linguagem do ser humano é a essência espiritual do ser humano, porque faz com que a linguagem humana exista. A linguagem humana passa a existir quando se profere um nome. Por isso a essência espiritual é plenamente comunicável, pois aquele que nomeia fala a língua pura, que povoa o vazio; pois faz as correspondências entre essência espiritual e essência-de-linguagem por meio da palavra.

A única das coisas com as quais Deus insuflou com o seu sopro de vida, espírito e linguagem, foi o ser humano. Depois de animar o corpo feito de barro,⁴ concedeu o dom da linguagem, elevando-o acima da natureza muda e imperfeita. Segundo a tradução de João Ferreira de Almeida, no Gênesis 1,3: “Disse Deus: Haja luz; e houve luz.” (Bíblia Shedd, 1997, p. 2) e em 1, 14: “Disse também Deus: Haja luzeiros no firmamento dos céus, para fazerem separação entre o dia e a noite; e sejam eles para sinais, para estações, para dias e anos.” (BÍBLIA SHEDD, 1997, p. 2). Nessas duas ocasiões, o ato criador estava diretamente ligado à linguagem. Em Deus o nome cria, pois é Verbo, e o conhecimento divino acontece através do Verbo. Diferencia-se o ato nomeador do Verbo de Deus do da nomeação humana dado que naquele há a íntima identificação do Verbo criador com o nome. Deus permite o conhecimento das coisas ao nomeá-las, enquanto os humanos nomeiam-nas na medida em que as

⁴ Muito anteriormente à mitologia grega e judaica, quando o rei Gilgámesh pede à deusa Arúru que crie um companheiro para si: “Arúru lavou as mãos / Pegou barro e jogou na estepe: // Na estepe a Enkidu ela criou, o guerreiro, / Filho do silêncio, rocha de Ninurta, / Pelos sem corte por todo o corpo, / Cabelos arrumados como de mulher”. (SIN-LÊQI-UNNÍNNI, 2018, p. 48.) Do barro é feito Enkidu, companheiro cuja morte muito afeta Gilgámesh, e faz que o rei saia em busca da vida eterna.

conhecem. Ao criar o homem e a mulher à sua imagem e semelhança,⁵ não os submete à linguagem, pelo contrário, liberta-os na linguagem que era Dele. Completou-se a criação divina no momento em que a língua humana foi utilizada para nomear as coisas. Os humanos são aqueles que conhecem pela mesma língua da qual Deus cria, só que o nome não alcançará o Verbo tanto quanto o conhecimento não alcançará a Criação. Desta maneira captamos a limitação da linguagem humana.⁶ Ao abrirem suas bocas não para falar, mas para comer o fruto proibido, fez-se a hora do nascimento da palavra humana. Assim como na linguagem há três degraus descendentes, o do Verbo nomeador, a linguagem humana e a linguagem das coisas, no pecado original há uma tripla significação no que concerne à essência da linguagem:

- (1) Ao abandonar a língua pura do ato de nomear, o ser humano “significa” a linguagem, faz com que as línguas se dividam e se tornem meio instrumental, *medium*. Um jogo de signos e um dançar das línguas humanas.
- (2) Ao tentar reaver a suprema glória da linguagem não mediatizada, nasce a sentença jurídica e a sintaxe.

⁵ “Criou Deus, pois, o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou.” (BÍBLIA SHEDD, 1997, p. 3).

⁶ Mauri Furlan, no seu belo artigo sobre as concepções de linguagem e tradução de Walter Benjamin investiga melhor este jogo etimológico que envolve o barro e o homem. Cito. “O homem, *homo*, é feito da terra, *humus* (que apresenta a mesma raiz de *homo*, assim como em hebraico Adão, *Adam*, o primeiro homem criado por Deus, possui a mesma raiz de terra, *adamah*, a matéria de que é formado) . O homem é terra, e compreende a terra e todos os frutos da terra enquanto conserva pragmaticamente sua natureza terrena, (=) humana, *humilis*, humilde, humilde, em seu sentido primeiro (e não pejorativo), daquele que está na terra, no *humus*. O *homo-humus humilis* nasce da terra, permanece na terra e co-nasce com tudo que a terra produz pois está junto à terra. É deste co-nascimento que brota o conhecimento. Conhecer é co-nascer (*connaître*, em francês traz os dois significados). O homem ao co-nascer com as coisas (cognato com as coisas) pode conhecê-las em sua essência, porque participa de sua essência, e pode nomeá-las com conhecimento e (re)conhecê-las no nome. Conhecer as coisas é nominar e nominar as coisas é dominar (*dominari*) as coisas, é fazer-se senhor (*dominus*) das coisas, é aceitar o dom de verbalizar, à imagem e semelhança do Criador.” (FURLAN, 1996, p. 94. Grifos do autor).

- (3) Já que não há propriamente um conteúdo da linguagem, enquanto comunicação a linguagem comunica o que pode ser comunicável. Desta teoria das correspondências sai a hipótese de que haja, desde o pecado original e na consecutiva queda do paraíso, a origem da abstração como faculdade do espírito da linguagem.⁷

2 As constelações

Como epígrafe deste texto foram retirados dois versos do soneto “Correspondances” de Charles Baudelaire:

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L’Homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d’autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l’expansion des choses infinies,
Comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens,
Qui chantent les transports de l’esprit et des sens.⁸
(BAUDELAIRE, 2016, p. 134)

⁷ Como João Barrento sinaliza na nota número 10 de sua tradução, é sobre essa hipótese que serão escritos os dois textos de 1933.

⁸ A tradução de Ivan Junqueira para este soneto: “A Natureza é um templo vivo em que os pilares / Deixam filtrar não raro insólitos enredos; / O homem o cruza em meio a um bosque de segredos / Que ali o espreitam com seus olhos familiares. // Com ecos longos que à distância se matizam / Numa vertiginosa e lúgubre unidade, / Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade, / Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam. // Há aromas frescos como a carne dos infantes, / Doces como o oboé, verdes como a campina, / E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes, // Com a fluidez daquilo que jamais termina, / Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente, / Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.” (BAUDELAIRE, 2016, p. 135).

Em parte nenhuma dos dois textos que examino este soneto é citado. Mas muito do que Walter Benjamin propõe como o conhecimento dos domínios do “semelhante” está no soneto das “Correspondências”.⁹ Neste lemos muito do saber oculto (os longos ecos que de longe confundem-se numa tenebrosa e profunda unidade, conforme a epígrafe) da faculdade mimética que age dentro da linguagem. O que não há em Baudelaire, e que será a descoberta de Walter Benjamin, é o progressivo abandono de uma linguagem junto da natureza, um afastar-se do mimetismo naturalista e das semelhanças que a natureza em si engendra, para o moderno “desabar-se” num arquivo de semelhanças linguísticas não-sensíveis. Escreve-nos Walter Benjamin que resta, na linguagem humana, há um espaço todo encoberto por um saber ainda oculto. Conhecimento este que é, de fato, o da esfera das semelhanças sensíveis (que mais tarde estará dentro do âmbito de uma leitura antiga, mágica e profana) e o das semelhanças não-sensíveis (o arquivamento da experiência pela linguagem e pela letra, que representa a decadência da experiência das antigas semelhanças sensíveis). Como herança etimológica, recebemos as “correspondências” como “cor”, que é o “coração” anatômico e, figuradamente, a “alma” ou “pensamento”, e as “respondências”, que são os tratos e relações sensíveis. Não é possível dizer se ainda nos resta algo das “correspondências” arcaicas, talvez um mínimo resquício fulgurante.

Partindo da hipótese sobre a linguagem humana começada no texto de 1916, alcança-se uma nova, da qual o ser humano é aquele que tem a capacidade completa de produzir as semelhanças, e que, talvez, não ocorra algo que os humanos concebam que não seja determinado pela faculdade mimética. A habilidade de produzir paridades está na natureza, pesemos a enorme quantidade de insetos que mimetizam folhas, flores, outros animais, etc.¹⁰ Mas é no ser humano que essa capacidade é levada ao máximo. Há um certo determinismo (filogênese, o que vem

⁹ Acrescento que o compositor Henri Dutilleux também muito se inspirou neste soneto. Compôs, entre 2002 e 2003 um ciclo de canções para soprano e orquestra intitulado “Correspondances”. Os textos utilizados para as canções são de vários autores: Rainer Maria Rilke, Prithwindra Mukherjee, Alexander Solzhenitsyn e Vincent Van Gogh.

¹⁰ Pouco tempo depois dos dois tempos de Walter Benjamin sobre a faculdade mimética, este será o assunto do texto de Roger Caillois em “Mimetismo e Psicastenia Lendária”, originalmente de 1938. Refuta-se neste texto a hipótese evolucionista de que o mimetismo seria uma forma de sobrevivência muita avançada, para considerá-lo como esquizofrenia. (CAILLOIS, 1984).

do desenvolvimento da espécie) e certo desenvolvimento (ontogênese, o que o indivíduo desenvolve em si ao longo da vida) no que diz respeito à faculdade de produzir semelhanças nos seres humanos. No que diz respeito ao desenvolvimento que parte do indivíduo, pode-se pensar no jogo infantil. É nos jogos infantis que aparece a marca dos comportamentos miméticos, da maneira como quando as crianças brincam tanto ao imitar outras pessoas e igualmente objetos. Como exemplo tomemos os adultos e suas profissões e conjuntamente objetos como moinhos de vento e trens. Para explicar esse mimetismo deve-se voltar ao desenvolvimento filogenético do comportamento mimético. Muito se pode explicar pelo fato de que a consciência das semelhanças é somente uma parcela muito pequena da percepção do mimetismo, isto se descobre quando é posta em concorrência com as determinações inconscientes dessa faculdade. Walter Benjamin utiliza a imagem da ponta do iceberg para que se demonstre as dimensões do inconsciente versus o consciente das semelhanças: o inconsciente permanece submerso no mar glacial. O desenvolvimento histórico dessa faculdade nos seres humanos se dá do ponto em que certos objetos e comportamentos miméticos foram desaparecendo, e daí passa a ocupar-se de outros. Cogitemos a humanidade moderna ou contemporânea. Seu universo de vivência contém as experiências mágicas em muito menor grau do que o dos povos antigos ou primitivos. Pode-se buscar a explicação dessa decaída em um fenômeno muito antigo, caso da astrologia. É nas constelações que os antigos viam uma realidade a imitar, tanto coletiva quanto individualmente, uma vez que na interpretação dos astros estavam contidas indicações para tratar das semelhanças vivas. Para isto que se criou a astrologia, para dar conta do caráter de experiência que há na possibilidade de imitação pelo ser humano através da leitura dos astros. Entre os antigos isto era visto como dom, o dom da integração perfeita da ordem cósmica. Como se toda a realidade operasse segundo uma dança harmônica, que era realizada tanto pelos astros como pelos seres vivos na Terra. O momento do nascimento e da correspondência astral com o evento da natividade passa muito subitamente, de modo quase impossível de ser fixado, como um relampejar da *origem* qual cabia ao astrólogo examinar e determinar. A hora do nascimento “oferece-se ao olhar de forma tão fugidia e passageira como uma constelação”. (BENJAMIN, 2018, p. 49).

Ao escrever estes dois textos que aqui observo, Walter Benjamin já muito tinha se ocupado das constelações. Quando escreveu sua tese

sobre o drama trágico-lutuoso (Trauerspiel), não surpreendentemente, voltou-se para um pensador do mesmo período do seu objeto de estudo, um pensador barroco. O filósofo a que ele se reporta é Gottfried Wilhelm Leibniz. Seu argumento para a *ideia* que se assemelha mimeticamente ao ser através de correspondências linguísticas anacrônicas. Tal qual uma constelação de pequenos estilhaços que compõem um mosaico, uma constelação feita de pequenas mônadas. Por ser uma abreviada imagem do mundo, cada mônada impõe-se como tarefa ao filósofo ou crítico. Cada *ideia*, mônada, é emergência temporal. Passa veloz tal qual o momento do nascimento de que se ocupa o astrólogo. A mônada importa como emergência temporal, como nova pecinha do mosaico, não por que fala ou volta-se para si, como se fosse uma autorreflexão do mundo ou uma sala feita de espelhos por todos os cantos, mas porque volta-se para todas as outras, correspondendo um pouco de si em todas as outras, como a semente de uma lavoura. Deste modo, é concludente que a *origem* (Ursprung) e sua *ideia* comportem-se como enigmas, pois são representações da verdade. Só que não uma verdade total e sistematicamente fechada, concepção tão estrangeiro a Walter Benjamin, pois o conceito faz parte da mediação entre o fenômeno e sua *ideia*, como a constelação e a leitura do destino que faz nela o astrólogo. As *ideias* estão, analogicamente, em relação com as coisas, como as constelações estão com os astros.¹¹ Georges Didi-Huberman, ao comentar a concepção de representação em Walter Benjamin, concluirá que “o pensamento dialético não mais buscará *reproduzir* o passado”, mas “representá-lo: num único lance, o *produzirá*, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176). Em razão disso, uma *origem*, como o momento do nascimento que se corresponde à imagem dos planetas, deve ser largamente vasculhada para que se concretize o ato de esboçar uma pequena imagem do mundo, uma semelhança entre astro e ser humano. Dado que a *origem* não tem relação

¹¹ Walter Benjamin se voltará para a *ideia* da harmonia das esferas para nos escrever sobre o atrito feito à distância pelas próprias ideias, na sorte de uma “telepatia” do pensamento (uma afetação distante). “Tal como a harmonia das esferas se funda nas órbitas dos corpos celestes que não se tocam, assim também o *munduns intelligibilis* se funda na distância intransponível entre as essências puras. Cada ideia é um sol, e relaciona-se com as outras como os sóis se relacionam uns com os outros.” (BENJAMIN, 2011, p. 25).

com a *gênese*, ela nos afasta das filosofias dos arquétipos, tanto quanto nos esquiva de uma noção positivista da historicidade. Assim o faz, pois compreende em si um eterno inacabamento da “novidade”, de outros membros que virão parar numa constelação, para que se realize seu poder de morfogênese DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171). Outras linhagens de recém-nascidos, ladrilhos dos mosaicos. Muito desta preocupação com a origem de um dado fenômeno deve-se a Goethe e às suas observações sobre a metamorfose das plantas. É neste estudo que aparece o achado de que as plantas carregam em si um conjunto de *marcas* (*Zeichen*) de sua *origem* (*Ursprung*).¹² Concorrentemente a Walter Benjamin, Ludwig Wittgenstein também chegará à conclusão de que a linguagem humana se comporta como um arquivo de semelhanças linguísticas. “As palavras são como a bolota da qual pode crescer um *carvalho*.” (WITTGENSTEIN, 1980, p. 81). Tenho a mesma clareza quando estou a escrever e a pensar sobre Walter Benjamin. Parece que estou começando a partir de algo que já lá estava, mas quanto mais penso e escrevo, mais no começo estou. Como se uma criança me emprestasse um brinquedo pela metade e não me fosse avisado dessa divisão. Toda vez nos é dada essa semente da linguagem que pode, ou não, brotar.

3 Duplo estado da leitura e a queda no arquivo

Em “Doutrina das semelhanças” e “Sobre a faculdade mimética” é colocada outra suspeita sobre a origem da linguagem. Não mais advinda do sopro divino, mas da onomatopeia, da imitação da natureza e das coisas em geral através de seus sons. Tendo como exemplo o som das águas quando correm pelo rio, quando chove e troveja, do vento quando bate nas árvores, o canto dos pássaros, os sons do corpo humano... Na conceituação onomatopaica da gênese da linguagem está contida, em

¹² Os dois termos aparecem pela primeira vez no segundo parágrafo do *Die Metamorphose der Pflanzen*. “So verändert sich, zum Beispiel, meistens die einfache Blume dann in eine gefüllte, wenn sich, anstatt der Staubfäden und Staubbeutel, Blumenblätter entwickeln, die entweder an Gestalt und Farbe vollkommen den übrigen Blättern der Krone gleich sind, oder noch sichtbare Zeichen ihres Ursprungs an sich tragen.” Minha tradução para este parágrafo: “Então, por exemplo, uma flor simples geralmente muda para uma flor cheia quando as pétalas se desenvolvem com a mesma for e cor das folhas remanescentes da coroa, em vez dos estames e anteras, ou quando haja sinais ainda visíveis de sua origem. (GOETHE, [20--?]).

gérmen, a abstração das semelhanças sensíveis que se tornarão não-sensíveis, ou puramente linguísticas. Pode-se, por sobre essa suspeita, lançar uma conjectura que baliza tanto uma posição teológica, quanto mística e também filológica. Pensemos num conjunto de palavras de diferentes línguas montadas em torno de um mesmo significado, e, ao focalizarmos em uma destas palavras, vemos o caso da letra *beth*, cujo grafismo reproduz a forma de uma casa de maneira a espelhar o seu significado. Ao lado dela pode-se colocar *house*, *Haus*, *casa*... As semelhanças não-sensíveis vão se constituindo num tipo de jogo não tão longínquo dos jogos infantis que imitam qualquer coisa. É esta semelhança que liga não só a fala (*phoné*) e o que se quer dizer, mas também entre o escrito (*gramma*) e o significado. Esse movimento de basculação entre dois pólos faz com que a linguagem apresente-se sempre de forma atualizada e irredutível, como uma enorme superfície em que deslizam os objetos (ou a ausência de objetos) e, a eles, se liguem sons, letras e significados.

O momento em que a linguagem começou a ser tida como um conjunto de semelhanças não-sensíveis foi importante em dois aspectos. Primeiro, é por causa disso que nasce a escrita e também por causa da escrita que isso acontece. Sobre a caligrafia antiga a grafologia nos ensinou a reconhecer imagens, lembremos-nos do caso da letra *beth*, que o inconsciente de quem a escreveu nela acobertou. Platão percebeu a invenção da escrita e a proximidade com os jogos no diálogo de Sócrates com Fedro. O nascimento da escrita é narrado através de um mito do antigo Egito, na verdade improvisado por Sócrates. Conta-se que o deus Theuth, associado ao pássaro íbis, descobriu diversas coisas, dentre elas os números, o cálculo, a geometria, a astronomia, o jogo do gamão, os dados e a escrita (*grammata*). É esta a concepção moderna de linguagem, tal como Walter Benjamin nos apresenta. Hoje, a linguagem que nos é dada é a mesma que será riscada nas pedras de nossos túmulos, ela é semelhante ao jogo de dados, ao jogo do gamão, à invenção dos números, à astronomia e ao cálculo (PLATÃO, 274b-279b). Segundo, o arquivo de correspondências não-sensíveis da linguagem, em sua infinita superfície de significantes e equivalências, abre a possibilidade de um duplo estado da palavra “leitura”. Uma que se entenderá como profana, e outra como mágica. A relação da vertente mágica da linguagem e da escrita não nega seu componente semiótico (de linguagem enquanto conjunto e relação de/entre signos). Vai-se pelo avesso, pois todo elemento mimético da

linguagem é intencional, como a chama que, para os antigos, só pode se exibir caso tenhamos as achas de madeira, mas que só pode se manifestar através de algo que lhe é obscuro, sua transformação em signo, tocando, destarte, o lado semiótico da linguagem. É nesta zona de escuridão entre elementos constitutivos da fala, significado e escrita que são pensados os dois textos, tanto no “Doutrina das semelhanças” como em “Sobre a faculdade mimética”. A leitura em duplo estado é feita pelo astrólogo que “lê” os signos (linguísticos e astrais), como também “lê” o futuro, ou destino, que os astros em si contém. Tal como a leitura contingente dos planetas, o contexto da significação das palavras ou das frases é o suporte das semelhanças que surgem como uma irrupção súbita e cadente. É plausível que se arrisque a dizer: a agilidade da fala e da escrita potencializa a fusão do elemento semiótico (a chama da linguagem) com o do mimético (o arquivo de semelhanças) na esfera da linguagem.

Contudo, esta leitura em duplo estado parece ter ficado somente nos tempos primitivos da humanidade. Essa ação é a de “ler o que nunca foi escrito”, (BENJAMIN, 2018, p. 55) leitura feita antes de toda linguagem, muito mais antiga do que o arquivo de semelhanças não-sensíveis da modernidade. Esta é a leitura que se faz a partir das entranhas dos animais, dos planetas, do vôo dos pássaros. É a leitura dos antigos vates. Igualmente é a leitura que se faz da dança, arte rainha das sugestões, inexata e aberta aos significados. A leitura arcaica era ora mediatizada e ora não, pois mirava vezes no obscuro da linguagem e vezes no que está na superfície, no que era, paradoxalmente, oculto e próximo. A decadência da linguagem é também a decadência que cria a possibilidade da leitura e escrita das letras. Ao encontrar formas de leitura e escrita, como as runas e os hieróglifos, a linguagem transformou-se num arquivo de semelhanças não-sensíveis. Alterou-se num *medium* no qual só sobrevivem as forças miméticas em que as coisas se encontram e se relacionam entre si, indiretamente. Passado o tempo que oportuniza a leitura em duplo estado, estacamos na leitura profana, que faz o aluno que lê o alfabeto. Mas, para que nós leitores não saíamos de mãos abanando desta leitura que nos sobrou, devemos estar atentos ao momento de irrupção súbita do semelhante. O mundo que ainda captamos, o das percepções das semelhanças que somos capazes de ver, é meramente borralho do arcaico mundo regido pela lei das semelhanças e pela compulsão de tornar-se semelhante. A existência com base na semelhança, antigamente, ainda confundia-se com os efeitos que os astros produziam numa existência

humana no momento do nascimento. Hoje jogamos com a língua que joga conosco, tentamos algo junto das irrupções dos astros das ideias, dos conceitos, das palavras, das metáforas, que nos permitem ver, brevemente, a pretérita possibilidade de existir nas semelhanças.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira e apresentação de Marcelo Jacques. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. Edição especial.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet e Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften, Band II-1*. Organização de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt Am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Shedd*. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida Nova; Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1997.

CAILLOIS, Roger; SHEPLEY, John. Mimicry and Legendary Psychasthenia. *October*, [s.l.], v. 31, p.16-32, 1984. DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/778354>

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Die Metamorphose der Pflanzen, *Naturwissenschaftliche Schriften*, [20--?]. Disponível em: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Naturwissenschaftliche+Schriften/Morphologie/Die+Metamorphose+der+Pflanzen/1.+Von+den+Samenbl%C3%A4ttern>. Acesso em: 13 abr. 2019.

FURLAN, Mauri. A missão do tradutor: Aspectos da concepção benjaminiana de Linguagem e Tradução. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 91-105, jan. 1996.

MOLDER, Maria Filomena. *Semear na neve*: Estudos sobre Walter Benjamin. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução do grego, apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis; introdução de James H. Nichols Jr. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu*: epopeia de Gilgamesh. Tradução do Acádio, introdução e comentários Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Cultura e valor*. Tradução de Jorge Mendes. Revisão, por comparação com o texto em alemão, de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1980.

Recebido em: 15 de maio de 2019
Aprovado em: 9 de janeiro de 2020



O estímulo à leitura e a ressignificação do ato de narrar histórias na Casa Anísio Teixeira

The Stimulus to Reading and Reaffirming the Act of Telling Stories in the Casa Anísio Teixeira

Denise Marques Carneiro Neves

Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Salvador, Bahia / Brasil

denisemcneves2014@gmail.com

Resumo: Este artigo objetiva descrever como a Casa Anísio Teixeira, instituição localizada em Caetitê-Bahia, busca ressignificar os atos de narrar e ouvir histórias. Por meio do Núcleo de Artes Cênicas e do Núcleo de Contação de Histórias, a Casa desenvolve ações de estímulo à leitura, demonstrando a importância da produção, circulação e recepção de saberes culturais. Como metodologia, adotou-se a análise documental, que permite a percepção do alcance social, a descrição de estratégias de adaptação das ações realizadas pelos contadores de histórias, em meio a dificuldades de manutenção de centros culturais. Reconstitui-se, então, o histórico de formação desses Núcleos e apresentam-se suas principais ações, o que implica refletir sobre a importância da experiência para tornar a contação de histórias mais presente nas relações humanas. O artigo aponta a imediatividade e a efemeridade das vivências como possíveis causas para o declínio do ato de narrar, ao tempo em que se considera a tradição oral como principal fator para retomada e ressignificação do uso de narrativas. Conclui-se que as técnicas teatrais funcionam como boa estratégia para desenvolver a contação de histórias na atualidade em instituições diversas, contribuindo para ampliar a percepção do alcance e importância de práticas culturais de leitura.

Palavras-chave: contação de histórias; leitura; centro cultural; Casa Anísio Teixeira.

Abstract: This article aims to describe how Casa Anísio Teixeira, an institution located in Caetitê-Bahia, seeks to re-signify the acts of narrating and hearing stories. Through the Center for Performing Arts and the Nucleus of Storytelling, the House develops actions to stimulate reading, demonstrating the importance of the production, circulation and reception of cultural knowledge. As a methodology, documentary analysis was

adopted, which allows the perception of social outreach, the description of strategies to adapt the actions carried out by storytellers, in the midst of difficulties in maintaining cultural centers. We reconstruct the history of formation of these nuclei and present their main actions, which implies reflecting on the importance of the experience to make the storytelling more present in human relations. The article points out the immediacy and the ephemerality of the experiences as possible causes for the decline of the act of narrating, at the time when oral tradition is considered as the main factor for resumption and re-signification of the use of narratives. It is concluded that the theater techniques work as a good strategy to develop storytelling at present in diverse institutions, contributing to broaden the perception of the reach and importance of cultural reading practices.

Keywords: storytelling; reading; cultural center; Casa Anísio Teixeira.

1 Introdução

Um das funções do ato de ler é possibilitar a comunicação de histórias e de informações, e todos gostam de fazer isso; melhor ainda, todos podem fazer isso. A troca que se estabelece alimenta a atitude mais humana das relações: interação social. Há quem argumente que a leitura ensina, educa, amplia a capacidade de reflexão, torna mais culto o indivíduo; para muitos, a leitura subentende também preservação de saberes e culturas.

Na Casa Anísio Teixeira,¹ instituição localizada no município de Caetité, na Bahia, mantida pela Fundação Anísio Teixeira, a leitura é muitas vezes relacionada com a tradição oral. A intenção é fazer circular, de boca em boca, como acontece desde a antiguidade, as histórias que tocam e encantam, de diferentes maneiras, as pessoas. Nesse sentido, a contação de histórias torna-se a ação que abre espaços, multiplica os saberes,

¹ Sobrado colonial construído no início do século XIX, hoje um centro cultural, a Casa Anísio Teixeira localiza-se na Praça da Catedral da cidade de Caetité-BA. Casa natal de Anísio Teixeira, pertenceu ao Dr. Deocleciano Pires Teixeira, seu pai, e hoje está vinculada à Fundação Anísio Teixeira. Foi recuperada e restaurada pelo Governo da Bahia, em projeto executado pelo Instituto de Patrimônio Artístico e Cultural – IPAC, e inaugurada em fevereiro de 1998. No seu conjunto arquitetônico, passaram a funcionar um Centro de Memória, uma Biblioteca Pública, um Cineteatro, uma Sala de Cultura Digital, um Conservatório de Música, além de outros espaços que desenvolvem atividades culturais de leitura.

desenvolvendo a interação humana. A ideia principal das relações com o ato de ler é a formação de rede de saberes e culturas, que tem limites, mas também possibilita a continuidade de ações, tudo associado a outra ideia, a de processo. Compreende-se, então, a importância de não se restringir a leitura a um fim ou a um início; sendo processo, não há razões para se deter ao início e ao fim, mas observar o encadeamento de ações e experiências, a influência de fatos específicos, possibilitando, assim, a pluralidade de escolhas e gostos do leitor, além das motivações que o cativam.

Assim, o centro cultural atua no sentido de oferecer gratuitamente à população de parte do sertão da Bahia o acesso a práticas culturais de leitura, partindo do respeito e acolhimento de tradições e inovações que possibilitem a inserção de mais pessoas no mundo da leitura. Suas ações baseiam-se na convicção de que a leitura pode ser estimulada e desenvolvida em qualquer tempo e espaço, a partir de diferentes estratégias. Nesse sentido, a Casa mantém em suas instalações a Biblioteca Pública Anísio Teixeira e o atendimento a comunidades rurais por meio da Biblioteca Móvel Anísio Teixeira, além de realizar diversas atividades, por meio do Núcleo de Contação de Histórias e do Núcleo de Artes Cênicas, buscando sensibilizar o público para a ampliação do repertório cultural e estimular o ato de ler.

A contação de histórias exige elaboração; é simples, mas não simplória. É generosa, fecunda. O narrador escolhe a história, envolve-se com ela, mas não a detém, prefere compartilhar. Processa tudo que mais o encanta, seleciona, a seu modo, os tons, as ênfases, o colorido, as pausas, enfim; prepara-se e comunica a história, mas não todos os sentidos que a mesma possa oferecer. O ouvinte também se envolve com a história; recebendo-a, processa-a e produz saberes, articula outras interações.

Ler para narrar, para contar histórias constitui-se, assim, um bom pretexto. Leitura, uma ação que poderia ser tomada como enfadonha, inútil, veste-se de magia, possibilitando a troca de sentimentos. Pode-se admitir, então, que ler e compartilhar o que se leu pressupõem comunicação e troca de sentimentos bons e ruins, como é natural de um ser humano. O que atrai o interesse de um leitor nem sempre são os sentimentos positivos; leitores apreciam raiva, frustração, solidão, amor, altruísmo, inveja, todos os sentimentos que uma boa trama pode demonstrar.

Em muitos casos, existe o percurso teatro – contação de histórias, no entanto há diferenças substanciais entre as duas atividades. A plateia às escuras, muitas vezes perceptível somente pelos aplausos ou risadas,

por estar na penumbra, não incomoda o ator. Trabalhando com teatro, ele representa um texto, busca ser o personagem, independente do tipo de público e de como o mesmo se comporta. O contador de histórias, por sua vez, prefere buscar o olhar do ouvinte, o que exige uma plateia um pouco iluminada. Quem conta histórias pode fazer uso de técnicas da arte dramática, de figurino, cenário que lhe convierem, sem recorrer a efeitos especiais. Sua voz dá o tom da trama, por isso a entonação, a pausa, a seleção do que contar definem a boa ou inadequada contação de histórias.

2 Ressignificação do ato de narrar histórias

O ato de narrar histórias, segundo Walter Benjamin (2012), em *O Narrador*, encontra-se em desuso. O autor argumenta que o narrador é uma espécie de conselheiro do ouvinte, expressão que traz um costume que nos dias atuais assume um caráter antiquado, pouco aceito, portanto pouco valorizado. Em certos diálogos, é até comum ouvir: “se conselho fosse bom, não seria dado, mas comprado”. Essa fala reflete e repete a ideia de que tudo considerado bom custa dinheiro e só pode ser acessado por quem pode e está disposto a pagar. Pode-se afirmar, pois, que isso é resultado da sociedade capitalista burguesa a qual nos tem imposto a ordem do consumo, do efêmero, do imediato, muitas vezes associado ao prazer individual que se deseja desfrutar.

Benjamin, na primeira metade do século XX, já alertava para o declínio da narrativa em virtude da força que a informação passou a ter. Como esta baseia-se na novidade incessante, porque sua força reside no imediato, e geralmente vem acompanhada de espetacularização, precisa ser verificada, explicada, pelo menos no momento em que chega ao ouvinte/leitor. Com os adventos tecnológicos, as redes sociais, a notícia *online*, o caráter descartável da informação evidencia-se com maior força. Quem a consome, quem a acessa necessariamente não amplia o conhecimento. Não pressupõe sabedoria. Prevalece a lógica do maior número de informação, e assim se torna pretexto para o sujeito mudar de assunto durante uma conversação. A qualquer momento tudo pode mudar no mundo da informação e talvez essa seja a principal razão para inibir sua repetição por mais tempo; fica comprometida também a busca por maior embasamento da informação. As relações parecem obedecer à superficialidade das coisas e aos imperativos do consumo. Como Benjamin (2012, p. 219) registrou, a informação “é incompatível

com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação tem uma participação decisiva nesse declínio.”

O narrador alimenta-se de sua própria experiência e da dos outros, apoia-se na tradição oral, logo a narrativa é constituída de aspecto durativo e de força. Ao contar histórias repetidas vezes, o narrador encanta, transmite conhecimento, pois ao fazê-lo esquece-se de si mesmo e concentra suas ações no ato de contar uma história. É algo mágico associado mais à memória do que ao jogo psicológico e por isso permite recontar a história, possibilitando troca de experiências: “mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia” (BENJAMIN, 2012, p. 220).

Em que sentido o ato de aconselhar reforça e constitui o ato de narrar? Precisamente porque aconselhar pressupõe sabedoria, conforme Benjamin. De fato, situar-se na narração, apropriar-se dos seus sentidos e possibilidades de ensinamento e de percepção do real vivido requer envolvimento, segurança, conhecimento, logo, sabedoria. Esta confere ao ato de narrar o sentimento de quem sabe o que está fazendo ao falar, ao narrar e com que objetivos. Normalmente o narrador sábio conhece bem o tema, os acontecimentos que ilustram e dão sentido às histórias, por isso consegue, com propriedade, encantar o ouvinte, o qual concentra sua atenção e interesses no que está sendo narrado. O ato de narrar, por conseguinte, está associado a conhecimento e verdade, sensibilidade e entendimento, por isso Benjamin constitui a referência que aqui se defende para compreender a importância da contação de histórias, pois ele afirma:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (2012, p. 205)

Pressupondo o prazer despertado pelo ato de narrar e de ouvir histórias, em todos os tempos, em qualquer lugar, e observando que indivíduos têm dificuldades e restrições para relatar suas experiências,

é possível afirmar que o ato de narrar passa por um processo de ressignificação. A narração oral, porque é tradição, busca uma saída. Enquanto o romance mergulhou o escritor e o leitor em atividades mais solitárias, e a notícia coloca o sujeito na condição de quem apenas recebe o conjunto de informações, a narrativa parece reunir tudo isso, pois se constitui de troca de experiências e ensinamentos. O ponto de vista do narrador não reside apenas no que viveu, mas também nas experiências de outros.

Benjamin (2011, p. 53) afirma que “A linguagem comunica a essência linguística das coisas.” E essa essência é comunicada por meio de palavras, o que torna imprescindível o ato de nomear as coisas. No nome, e não através do nome, o indivíduo comunica a essência das coisas.

Kátia Muricy (2009) explica, ao estudar sobre Walter Benjamin, mais precisamente sobre a magia da linguagem, que esta se constitui de certa imediaticidade na comunicação da essência espiritual.

É neste sentido que a linguagem é o *médium* da comunicação. Benjamin dá uma compreensão estrita do termo: *médium* não é o meio, elemento mediador, mas ao contrário é o que se manifesta de forma imediata. O que se manifesta de forma imediata na linguagem é a essência linguística de uma essência espiritual. (MURICY, 2009, p. 105-106)

Para Benjamin, a linguagem ressignifica o sujeito e a história, estabelece a verdade. De fato, se na linguagem é possível reescrever a vida e a história, inclusive o que esta esqueceu e a modernidade ignorou, então o conhecimento é modificável, está em permanente construção. Como Benjamin bem o considerava, a realidade é descontínua, não é linear.

Em se tratando da Casa Anísio Teixeira, observa-se que as práticas culturais lá desenvolvidas sinalizam para essa não linearidade da realidade, visto que buscam promover, na linguagem, atividades educacionais e culturais, contribuindo com a integração regional. Algumas de suas demandas são associadas a projetos de prefeituras e escolas, principalmente por meio das secretarias municipais de educação, saúde e assistência social. Outras ações foram demandadas por empresas parceiras e instituições de ensino. A cada temporada, experiências anteriores são avaliadas e adaptadas ao público a que se destinam; em algumas ocasiões, a Casa precisa atender e acolher públicos específicos, como idosos, crianças, adolescentes, moradores de zona rural. Os sujeitos colaboradores que já participaram

de ações semelhantes ou que manifestam interesse em aprimorar suas habilidades são envolvidos em nova ação cultural, sempre atentos ao trabalho com a linguagem, às misturas e especificidades de temas e culturas.

Na Casa Anísio Teixeira a experiência caracteriza-se pela soma de práticas culturais, não se trata de acaso nem de sequenciação. O entendimento de que contar histórias estimula a leitura individual dá o tom às ações externas, principalmente em escolas, quando o Núcleo de Contação de Histórias visita-as com essa finalidade. Contribuí, assim, para o desenvolvimento das práticas de leitura que são do interesse de cada grupo escolar. O Núcleo alega que ir às escolas urbanas e rurais torna-se mais viável economicamente para os gestores municipais, entretanto os professores, sempre que podem, conduzem grupos de alunos até a Casa Anísio Teixeira, porque, além da contação de histórias, eles usufruem as outras práticas culturais lá desenvolvidas, como oficinas de arte e educação, visita ao Centro de Memória, apresentações musicais, filmicas, entre outras. Assim vai se confirmando a necessidade de viver em coletividade, de aprender a construir as histórias de vida e compartilhá-las, constituindo as experiências.

Na Casa, contam-se histórias em dias festivos, comemorativos ou em encontros com datas e horários agendados. As pessoas acomodam-se no quintal acolhedor da Casa Anísio Teixeira ou ainda no espaço destinado às atividades do Núcleo de Contação de Histórias. Por alguma motivação, simplesmente escutam as histórias às vezes lidas e muitas outras vezes contadas. Em algumas ocasiões, a contação de histórias ganha como aliados o conhecimento e a habilidade em artes cênicas que os contadores reúnem; estes utilizam figurinos, objetos, cenários, fantoches confeccionados muitas vezes pelos colaboradores da Casa. Não se podem esquecer os teatrinhos de fantoches e dedoches, o trabalho com voz e a interação entre contador/narrador de histórias e o público. Encantam, assim, quem frequenta regularmente a Casa, bem como quem, vez ou outra, tem a oportunidade de participar de uma oficina, uma visita.

Admitindo-se que as práticas culturais de leitura suscitam diferentes reflexões acerca da produção, recepção, mediação e socialização dos textos, percebem-se condições e contextos que definem a formação do leitor. Cada um estabelece a melhor (ou pior) relação com os textos, depende do que dialoga consigo e com os outros; depende das ressignificações que consegue atribuir ao que leu e dos resultados. Nesse sentido, convém considerar a compreensão de Horellou-Lafarge e Segré (2010, p. 125) acerca de modalidades de leitura:

As maneiras de ler dependem das condições da leitura, dos momentos e do tempo que lhe são concedidos, do papel simbólico que lhe é atribuído. Aparentemente, as modalidades da leitura são tanto unificadas – generalizou-se a leitura como prática individual, particular, que se efetua quase sempre no silêncio – quanto diversificadas, devido à variedade dos textos, às múltiplas situações de leitura, às experiências anteriores de leitura que cada um tem.

Como as referidas autoras defendem, há uma marca de sociabilidade na leitura, visto que pressupõe trocas. Por ter sido emprestado, dado, sugerido, comentado por outra pessoa, o livro inicia uma comunicação, uma interação com o outro e com o meio, porque “leitura é uma fonte de diálogos, de discussões; leitura e diálogo se nutrem e reforçam – a não ser que revelem e ressaltem um desacordo, uma antinomia, uma incompatibilidade – a ligação existente entre as pessoas em causa” (HORELLOU-LAFARGE; SEGRÉ, 2010, p. 126).

Para as autoras, associada a imagens, ao áudio, a prática de leitura se consolida em mais uma modalidade, a coletiva. De fato, sem substituir as práticas individuais, a televisão e a internet estimulam pessoas a socializar opiniões e informações a definirem gostos e argumentos, deixando-se conduzir e ao mesmo tempo conduzindo suas escolhas. Se há instrumentos e modalidades de leitura diversificados, sinalizam-se ganhos que contribuem para a formação de leitores, favorecem o intercâmbio cultural, o acesso ao lazer enriquecido pelas linguagens artísticas, como se tenta realizar na Casa.

Quando hoje em dia alguém manifesta interesse em contar o que viveu, comumente os ouvintes assumem a posição de quem também quer narrar, não ouvir. Parece até haver uma crise na interação humana; poucos estão prontos para ouvir. Em contrapartida, existem facilidades para emitir opiniões, pensamentos e emoções, facilidades no sentido de relatar experiências pessoais. Em nome de que a pessoa faz isso? Certamente não se interessa pela experiência comunicada. Prefere expressar para o outro aquilo que viveu em igual ou superior condição. Talvez a sociedade esteja exacerbando o sentido do protagonismo das ações individuais e supervalorizando a liberdade de expressão em detrimento da escuta daquilo que o outro quer ou precisa dizer.

Em espaços de contação de histórias da contemporaneidade, como feiras, casas de *show* noturno, teatros, escolas, bibliotecas, praças, centros culturais, o narrador muitas vezes associa o ato de narrar às artes

cênicas, o que normalmente atrai a atenção dos passantes e ouvintes. Nesse caso, já se pode falar em profissionais da arte de contar histórias. Desenvolvem o trabalho para determinado público que frequenta esses espaços, a partir de ensaios diversos e de acordos e regras socialmente estabelecidos. Trabalham bem a voz, fazem uso de recursos e estratégias do teatro e da dança, incluindo, em alguns casos, figurinos, efeitos de som e luz, cenários improvisados ou não. Em outras palavras, é como se o ato de narrar estivesse associado, nesses espaços, ao ensaio, à preparação para se contar determinada história, o que subentende o distanciamento da experiência no sentido compreendido por Benjamin (2012, p. 213):

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.

O autor, que não viveu a revolução tecnológica que marca as relações humanas na atualidade, talvez assim tenha se posicionado mediante a tentativa de se preservar a prática artesanal de narrar histórias. Mesmo com características distintas dos narradores de outros tempos, ainda é possível encontrar narradores que se dedicam a essa atividade por motivos culturais, individuais ou profissionais, pois ainda se observa, nas narrativas, a oposição entre experiência (*Erfahrung*), considerada como ação infinita, compartilhada, contada a um outro, e vivência (*Erlebnis*), ação que se esgota no momento da sua realização, portanto finita, de acordo com a acepção benjaminiana (KRAMER, 2001, p. 106).

3 Saberes traduzidos em contação e dramatização de histórias

Muitos sujeitos guardam reminiscências de histórias contadas por mães, pais, avôs e avós. É a memória que atesta um afetivo costume familiar de acomodar no colo a cabeça de alguém mais jovem para que ouça histórias; a memória que traz de volta as rodas de conversa e contação de histórias em volta de uma fogueira, na sala de estar ou qualquer outro lugar aprazível. Repetir histórias faz parte. O costume está relacionado ao sentir a narração, abstrair o pensamento e, talvez, apropriar-se de ensinamentos.

O ato de narrar está associado à memória coletiva. Benjamin o considera “forma artesanal da comunicação”, porque além de envolver um ritual, requer tempo de assimilação, de percepção do outro e das situações, visto que não se trata de exercício para aprimorar a performance nem expor habilidades orais do contador de histórias. Registre-se que a narrativa não se realiza com a mera verbalização de informações variadas e conectadas, muito menos em ambientes caracterizados pela pressa e pelos olhares e ouvidos dispersos, ainda que paradoxalmente fixados na iminente novidade. “Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas” (BENJAMIN, 2012, p. 220)

Na Casa Anísio Teixeira, o ato de narrar histórias constitui um dos seus objetivos. Faz parte das suas rotinas contar histórias para crianças e adolescentes por meio do Núcleo de Contação de Histórias. Realiza-se o trabalho nos espaços da Casa e em escolas do município e parte da região Sudoeste da Bahia.

O público infantil é o principal beneficiário da contação de histórias da Casa Anísio Teixeira. A prática sempre se estrutura a partir de seleção de histórias, ensaios, planejamento de atividades que tenham afinidade com a contação de histórias e elaboração de material de apoio para auxiliar os contadores, como fantoches, dedoches, figurino, cenário, escolha do melhor local da Casa, se no anfiteatro ou no quintal ou ainda da sala em que normalmente se realizam oficinas de contação de histórias. Os contadores atuais, Katy Brito, Tally Gaia e Waldisney Matinga, afirmam que hoje preferem contar histórias a partir do ponto de vista de um personagem. É comum fazerem de conta que são uma bailarina e um boneco ou Vó Dita e Chico Bento desejando contar histórias.

Geralmente, inicia-se um diálogo desses personagens com o público, canta-se alguma música e, então, conta-se uma história, depois outra, e outra, mas sempre entremeadas por diálogos com o público; por exemplo, em alguns momentos, a bailarina e o boneco “saem” da sua história e começam a contar outras histórias. O contador precisa de habilidade para tratar os comentários e perguntas que são feitas no transcórre dos trabalhos. Nem todos intervêm de forma a contribuir para o bom desenvolvimento da contação; há os que falam algo para desviar o curso das histórias ou mesmo desestabilizar o clima de harmonia, expectativa e interesse da maioria. É certo que quem narra as histórias não espera público passivo,

mas não permite que a sessão seja desvirtuada; não ficando indiferente ou alheio às tentativas de interromper a contação de histórias, conversa, esclarece o que foi solicitado, quando julga conveniente ou observa se a intervenção do público não atrapalha a contação de histórias.

Houve tempo em que foi possível, por meio de oficinas realizadas pelo Núcleo de Arte Educação da Casa Anísio Teixeira, confeccionar dedoches, marcadores de livros e chaveiros para oferecer brindes às crianças após a sessão de contação de histórias. Esse Núcleo de Arte Educação oferece, diariamente, oficinas que propõem leitura de obras artísticas, oficinas para produção de artesanatos diversos para um público beneficiário normalmente constituído de crianças, jovens e idosos. As demandas são sinalizadas por Secretarias Municipais de Educação da região e por alguns visitantes ou ainda a Casa procura integrar as ações desse Núcleo com outros projetos da instituição.

E como reagem as crianças, segundo a percepção dos contadores de histórias? Quando atuam em creches, algumas assustam-se em certas ocasiões, choram, talvez impressionadas com os personagens e vozes diferentes; imediatamente os contadores reorganizam as atividades, adotam procedimentos que atraem os olhares e ouvidos curiosos e as risadas francas. Na maioria das vezes, porém, a contação de histórias encanta e conquista as crianças, convidando-as a ler outras ou as mesmas histórias. Além de ampliar o repertório de leitura das crianças, essas atividades culturais ajudam a desenvolver a concentração, conforme se verifica nas imagens a seguir.



Acervo: Casa Anísio Teixeira (2006)

Aos poucos, os contadores perceberam que deveriam recorrer a técnicas de artes cênicas, o que combinou com o desejo de desenvolver

habilidades teatrais; aos poucos, jovens que acalentavam sonhos de adentrar no universo das artes cênicas e da dança foram dedicando-se a ensaios e apresentações mais elaborados, a ponto de a Casa decidir apoiar seus principais projetos. Em 2007, constituíram a Trupe Dobradores de Arte, responsável por montar espetáculos teatrais, contando com o apoio da Casa Anísio Teixeira, que disponibilizou espaço físico, equipamentos e recursos materiais para o desenvolvimento das ações. Decisivas foram a iniciativa e a participação de Nando Dias, Katy Brito, Tally Gaia, que, na condição de funcionários da instituição, contavam histórias no quintal da Casa e em escolas e passaram a integrar grupos de teatro constituídos na cidade. A Casa realizou oficinas e capacitações em artes cênicas, contemplando dramatização, iluminação, interpretação e música e, então, constituiu o Núcleo de Arte Cênicas. A comunidade de Caetité e região beneficiou-se com essas atividades de formação a tal ponto, que hoje os participantes transformaram-se em multiplicadores de formação inicial em teatro. Outro bom resultado para a comunidade é a preparação de agentes culturais: pessoas, na maioria jovens estudantes, interessadas em trabalhar com arte e cultura, convictas de que o sertão da Bahia pode desenvolver-se nessas áreas.

Nota-se o sentimento de pertencimento entre os colaboradores do Núcleo de Artes Cênicas e do Núcleo de Contação de Histórias da Casa Anísio Teixeira, os quais foram beneficiados pelas ações formadoras por ela desenvolvidas; convictos da importância da instituição para a região e para cada um, individualmente, declaram a decisão de não migrar para outras cidades, de persistir na promoção das artes cênicas na região, acreditando estar criando meios de realização pessoal e profissional. É válido considerar que, na história recente de Caetité, não há registros de realizações em artes cênicas na proporção do que aconteceu a partir do que a Casa Anísio Teixeira promove desde 2007: espetáculos teatrais bem produzidos e apreciados pelo público, o qual foi formado e conquistado, incentivando e valorizando a produção cultural no Alto Sertão da Bahia.

Assim, convém registrar a realização de festivais, intitulados FESTCASA, cujos objetivos foram: oferecer formação artístico-cultural utilizando saberes e experiências regionais na área das artes cênicas e da música; viabilizar o acesso democrático à fruição cultural, estimulando a formação de plateia por meio da realização de eventos e apresentações cênicas e musicais gratuitas. Para tanto, a Fundação Anísio Teixeira, em parceria com a Universidade do Estado da Bahia, a Fundação Cultural

do Estado da Bahia - FUNCEB, a Prefeitura Municipal de Caetité e a de Vitória da Conquista, promoveu, por meio da Casa Anísio Teixeira, minicursos, workshops, oficinas de dança, sessões de leitura dramática, espetáculos de teatro e dança. Foram mobilizações culturais que reuniram público e artistas em número considerável no Cineteatro Anísio Teixeira, em palco de praça pública da cidade de Caetité e em feira livre: 1.423 pessoas e 150 artistas de dez municípios baianos no I FestCasa em 2008; em 2012, o II FestCasa contou com um público de 12.150 pessoas e 188 artistas de seis municípios baianos. O FestCasa em Movimento ocorreu em 2013 e em 2014, com o objetivo de estimular a fruição de produções teatrais e musicais desenvolvidas na Casa; para tanto, levou apresentações teatrais e musicais, além de oficinas de teatro, a comunidades distritais dos municípios baianos de Caetité, Guanambi e Igaporã.

4 Manutenção das ações promovidas pela Casa Anísio Teixeira

A produção cultural da Casa Anísio Teixeira tem como referência a diversidade de valores culturais, o que contribui para ampliar o público a que se destina. Respeitando-se os princípios da instituição, os colaboradores têm autonomia para propor e criar atividades a serem desenvolvidas. A Casa também costuma acolher manifestações populares em seus espaços, como a Festa de Reis e as atividades do Ponto de Cultura. Sob o ponto de vista da produção e da recepção, a Casa concebe a importância de valorizar os saberes locais; Tally Gaia, por exemplo, contadora de histórias da Casa, apresenta-se como Vó Dita, personagem que ela criou inspirada na própria avó, a qual reside na zona rural de Ibiassucê, município vizinho de Caetité. Essa vovó conta histórias consagradas pela literatura nacional, mas também histórias apreciadas pela cultura local, entre outras que fazem parte das pequenas bibliotecas escolares e da Biblioteca Anísio Teixeira, que funciona na Casa.

Após a sessão de contação de histórias, é comum divulgarem os espaços e ações da Casa Anísio Teixeira e falarem sobre o educador, registrando que a instituição está pronta para acolher os interessados em música, leitura de livros e gibis, teatro, oficinas de arte e artesanato. Em algumas ocasiões, em parceria com as Secretarias Municipais, ainda é possível desenvolver oficinas nas escolas municipais.

Cada Núcleo segue metas e possui uma programação. A interação entre os Núcleos da Casa é constante, por isso a contação de histórias ora

se apoia na experiência com a oralidade, ora ela se apoia nos recursos do teatro, o que é compreendido como algo positivo, principalmente porque a sociedade espera ações que dialoguem também com o seu tempo e seu contexto.

Sempre existe plateia atenta e interessada nas ações que aqui estão intituladas de práticas culturais de leitura da Casa Anísio Teixeira, sejam ações do Núcleo de Contação de Histórias, sejam ações do Núcleo de Artes Cênicas, que hoje é composto por cinco grupos: Dobradores de Arte – A Trupe, Art’Manha, Coletivo Dupla de Dois e Cia. ContraCapa e Cia de Teatro Imagem & Ação. Os saberes são compartilhados em todas as principais etapas: produção, circulação e recepção. A vontade de continuar a realizar e divulgar os trabalhos, ainda que sem remuneração, associa-se à vontade de presenciar, de participar como público das histórias contadas, encenadas ou dramatizadas, logo se pode afirmar que esse é um jeito interessante de se estimular a leitura e valorizar a cultura. Para a circulação do conhecimento, defende-se a associação com parceiros diversos, a escuta de sugestões e demandas, a participação em eventos de outras regiões da Bahia, conquistando novos públicos ao tempo em que promovem a troca e o enriquecimento de saberes.

Em meio a esses registros de realizações, como a Casa conseguiu oferecê-las? De que depende a instituição para fazer acontecer cada projeto? Como é uma instituição sem fins lucrativos, enquanto centro cultural que atende demanda regional, a Casa Anísio Teixeira depende de financiamento das suas ações. Há oscilações nos repasses de recursos, visto que empresas parceiras não apoiam incondicionalmente as ações desenvolvidas; os editais em que projetos da Casa são aprovados têm regras e período de execução estabelecidos.

Assim, mesmo sendo uma instituição aclamada por muitos beneficiários e defendida por sua representação cultural e histórica, a Casa, como muitos outros centros culturais, enfrenta limitações financeiras e, assim, não consegue manter regularmente os serviços. A multiplicação de formadores, agentes, atores e produtores culturais na região de Caetité está começando a criar oportunidades de trabalho além do que é feito na Casa, favorecendo a permanência deles na região, o que evita a fragilização dos serviços que a Casa objetiva oferecer.

Quem acompanha as realizações do Núcleo de Artes Cênicas da Casa percebe o quanto têm sido aproveitados os cursos de formação realizados por meio do Programa Catavento financiado pela empresa Renova Energia e executado pela Casa Anísio Teixeira. O conhecimento

adquirido e desenvolvido durante os cursos de formação com artistas, diretores e técnicos profissionais não só preparou em artes cênicas como vem contribuindo para que os grupos com residência na Casa dediquem-se cada vez mais à montagem de espetáculos teatrais e de dança. Os três principais contadores de histórias da instituição também integram o Núcleo de Artes Cênicas. Como os recursos são escassos e os participantes do Núcleo são poucos (e alguns deles exercem outras funções na Casa Anísio Teixeira), nem sempre a contação de histórias mantém uma agenda intensa, pois os contadores precisam de dedicar a funções diversas. O Núcleo de Contação de Histórias necessitaria, assim, de estímulos formadores e multiplicadores para conseguir ampliar e incrementar suas ações.

Como Canclini (1983, p. 30) defende, “cultura é um processo social de produção”, não pode ser compreendida “como ato espiritual ou manifestação alheia, exterior e posterior às relações de produção”. A partir de suas reflexões, percebe-se que não é suficiente saber quem produz arte e cultura, como e por que o faz e em que condições; é preciso, também, considerar quem faz uso dessa produção, como o faz, com que finalidade e por quais motivos. Muitas práticas culturais circulam como saberes regionais, originários da vontade popular, entretanto podem estar a serviço da estrutura capitalista hegemônica, que pretende manter a distância entre quem tem poder, quem decide sobre a produção artística e cultural e se apropria do que é produzido e quem produz e se sujeita às regras estabelecidas para produção, circulação e consumo. O autor enfatiza a necessidade de se repensar conceitos, práticas e relações de poder que dizem respeito a questões culturais. Ao descrever e analisar relações culturais populares no México de aproximadamente cinquenta anos atrás, afirmando que os privilégios de produção e consumo de quem possui maior poder aquisitivo sustentam-se pela exploração de camponeses e proletariado urbano, Canclini (1983, p. 97) aponta para o que ainda hoje é necessário observar em todas as sociedades de base capitalista, tendo em vista que os modelos de desenvolvimento cultural dessas sociedades sempre se pautam pelo interesse e controle do poder econômico. Dessa forma, cultura é produto da estrutura hegemônica. Os conceitos e valores referenciam as práticas culturais em geral, ainda que estejam relacionadas a ambientes indiretamente ligados ao poder do capital.

Em centros culturais, por exemplo, tenta-se oferecer à população o que se aproxima da cultura popular constituída no passado e no

presente. O consumo do que é produzido baseia-se na diversidade cultural estabelecida pela integração entre indivíduos, comunidades e suas culturas. Na contemporaneidade, muitos se rendem aos conceitos e valores do capitalismo, tornando-se um senso comum a ideia de que centros culturais devem buscar a autossuficiência, produzindo certo tipo de cultura que naturalmente será absorvida pelo mercado, como se isso fosse de suma importância para todos. Acredita-se que a circulação e a apreciação da produção cultural devem favorecer o desenvolvimento do turismo, o desenvolvimento de atividades econômicas, o que seria a boa opção para os centros culturais continuarem existindo, em uma clara aceção de cultura como mercadoria. Não é à toa que faz uso da propaganda direta, que chama atenção mais para as emoções a serem despertadas e menos para os trabalhos culturais desenvolvidos.

Por outro lado, convém considerar o consumo como prática cultural da contemporaneidade. Das grandes cidades a pequenas comunidades, basta saber que é preciso possuir capital se se deseja adquirir um produto novo diferente. É certo que as regras de aquisição do bem que se pretende sujeitam-se ao mercado, mas comumente os produtos advindos de culturas subalternas valem pouco, como atesta Canclini (1983), ou agregam valores superiores a partir da interferência da classe hegemônica, que precisa disso para continuar como tal, seja selecionando, seja atribuindo juízos de valor e, assim passa a demarcar seus interesses e subjetividades nas produções culturais populares .

5 Considerações finais

Na sociedade contemporânea, não se pode reconhecer o fim das narrativas, embora pareça não haver espaço para o indivíduo apropriar-se do conhecimento cotidiano ou mesmo durante uma viagem, por exemplo. Há quem valorize a sabedoria e não a efemeridade das conquistas. Ainda que a superficialidade seja o tom de vivências e relações estabelecidas com as pessoas, com os lugares e objetos na atualidade, o ato de narrar histórias persiste desenvolvendo a sensibilidade e o entendimento do que se viu, saboreou, ouviu, presenciou. Nem tudo que passou e o que foi vivido compõe um quadro do passado, ficando esquecido ou ignorado; para muitos, são saberes que merecem ser circulados, em um exercício simples de compartilhamento de experiência.

O gosto por contação de histórias pode e deve ser desenvolvido em qualquer tempo e espaço. Como já comentado, há um declínio da narrativa na sociedade moderna, no entanto, como Benjamin afirmara, a vida não é linear, assim, ainda que a vida contemporânea não ofereça condições favoráveis ao ato de narrar, a memória coletiva de alguns grupos e as escolhas de sujeitos interessados não permitem a morte definitiva da contação de histórias. A modernidade trouxe rupturas constantes, o que exige do sujeito o exercício da superação de usos e costumes, mas existe também o gosto pela tradição ou, melhor ainda, a valorização das culturas, por isso o ato de narrar resiste entre grupos sociais e é fomentado por centros culturais e estruturas governamentais. Pode-se observar um ato de narrar ressignificado, reinventado, visto que a vida mudou muito, tornando-o adaptado, inclusive, à diversidade dos afazeres laborais modernos. Entre estes, há espaço para que indivíduos convertam habilidades e experiências pessoais em projetos de contação de histórias, transformando-se em profissionais autônomos do ato de narrar.

Ao escolher fomentar a leitura e valorizar a sabedoria, a Casa Anísio Teixeira, sem ignorar o pensamento de Anísio, acolhe, registra e desenvolve saberes, fazeres que enaltecem a cultura local e a regional, tornando-se referência na realização de ações culturais. Isso se dá, em parte, pela compreensão de que experiência pode e deve ser compartilhada e por isso mesmo está sujeita a mudanças, não deixando, no entanto, de acolher e cultivar inovações e tradições. E essas concepções é que justificam sua experiência, logo, sua existência.

A manutenção do Núcleo de Artes Cênicas e do Núcleo de Contação de Histórias pelo centro cultural vem promovendo os saberes populares ao tempo em que realiza processos formativos no que se refere a público beneficiário e à produção cultural. As ações contribuem para fomentar a leitura individual ao tempo em que desenvolvem trabalhos de contação e dramatização de histórias. Para tanto, faz-se uso da linguagem oral, escrita, corporal e artística, o que caracteriza a diversidade do trabalho realizado na linguagem. Tudo se constitui, assim, como estratégias voltadas para o desenvolvimento da contação de histórias em diferentes espaços da atualidade, contribuindo para ampliar o alcance das práticas culturais de leitura, a partir de concepções que valorizem a produção, a circulação e a recepção de saberes.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas I, Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.

CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FUNDAÇÃO ANÍSIO TEIXEIRA. *Plano de Ação 2017 – 2020*: Edital nº 02/2017 - Apoio a Ações Continuadas a Instituições Culturais Nov/17 – Out/2020. Salvador, nov. 2017, 17p.

FUNDAÇÃO ANÍSIO TEIXEIRA. *Relatório de Atividades 2001*. Salvador, 2001, 32p.

FUNDAÇÃO ANÍSIO TEIXEIRA. *Relatório de Atividades 2002*. Salvador, 2002, 39p.

FUNDAÇÃO ANÍSIO TEIXEIRA. *Relatório de Atividades 2003*. Salvador, 2003, 39p.

FUNDAÇÃO ANÍSIO TEIXEIRA. *Relatório de Atividades 2004*. Salvador, 2004, 45p.

FUNDAÇÃO ANÍSIO TEIXEIRA. *Relatório de Atividades 2005*. Salvador, 2005, 55p.

FUNDAÇÃO ANÍSIO TEIXEIRA. *Relatório de Atividades 2011*. Salvador, 2011, 6p.

FUNDAÇÃO ANÍSIO TEIXEIRA. *Relatório de Atividades 2012*. Salvador, 2011, 7p.

FUNDAÇÃO ANÍSIO TEIXEIRA. *Relatório de Atividades 2013*. Salvador, 2013, 8p.

FUNDAÇÃO ANÍSIO TEIXEIRA. *Relatório de Atividades 2014*. Salvador, 2014, 7p.

FUNDAÇÃO ANÍSIO TEIXEIRA. *Relatório de Atividades 2015*. Salvador, 2015, 7p.

HORELLOU-LAFARGE, Chantal; SEGRÉ, Monique. *Sociologia da leitura*. Tradução de Mauro Gama. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

KRAMER, Sônia. Leitura e escrita como experiência – notas sobre seu papel na formação. In: ZACCUR, E. (org.). *A magia da linguagem*. Rio de Janeiro: DP&A: SEPE, 2001.

MURICY, Kátia. A magia da linguagem. In: _____. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

Recebido em: 26 de setembro de 2018

Aprovado em: 22 de novembro de 2018



O mito em William Faulkner: entre a defesa e a denúncia da tradição

The Myth in William Faulkner's Works: Between the Defense and the Denouncement of the Tradition

Rogério Lobo Sáber

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

Universidade do Vale do Sapucaí (Univás), Pouso Alegre, Minas Gerais / Brasil

rog.saber@live.com

Resumo: Este ensaio prioriza uma leitura da poética do escritor norte-americano William Faulkner (1897-1962) articulada a teorias culturais e filosóficas sobre o mito e busca compreender as relações que se estabelecem entre a estética faulkneriana e a (re)criação da tradição sulista, que pode ser interpretada como um discurso mítico. O artigo reflete sobre a relação do escritor com o mito sulista e sobre o tratamento literário que é conferido à temática em seus romances. A investigação proposta torna evidente que Faulkner se situa em uma encruzilhada existencial, bifurcada entre a defesa e a denúncia da tradição de sua terra natal. A (re)criação literária do universo mítico sulista permite, ao escritor, problematizar a narrativa mítica em que se converteu a tradição, questionando sobretudo suas limitações ideológicas. O esforço em narrar a crônica do Sul também é uma tentativa possível de reconstrução do sentido existencial de uma comunidade esfacelada pela Guerra de Secessão e pelas vertiginosas mudanças histórico-econômicas.

Palavras-chave: William Faulkner; mito; tradição; gótico do Sul.

Abstract: This essay proposes a reading of the poetics of William Faulkner, by linking it to cultural and philosophical theories about myth, and it intends to understand the established relations between Faulkner's aesthetics and his creative review of the Southern tradition, read as a mythical discourse. This paper reflects about the relation between the writer and the Southern myth and it speculates about the literary handling consecrated to such theme in his novels. The research brings to light that Faulkner faces an existential forked crossroad that encourages him to defense and denouncement

of his homeland tradition. The literary (re)creation of the Southern mythical universe allows the writer to problematize the mythical narrative the tradition evolved into and to question its ideological boundaries. The effort into narrating the Southern chronicle is also a possible attempt to rebuild the existential meaning of a community shattered by American Civil War and by vertiginous historical and economical changes.

Keywords: William Faulkner; myth; tradition; Southern Gothic.

Ao começar Sartoris, descobri que meu pequeno selo postal do solo nativo valia a pena ser escrito e que eu jamais viveria o suficiente para exauri-lo [...]. Abriu-se uma mina de ouro [...], então criei um cosmos meu.

(William Faulkner)

Nosso propósito é investigar se as teorias filosóficas que discorrem sobre o mito e suas funções sociais ampliam as possibilidades interpretativas dedicadas à criação literária do escritor americano William Faulkner (1897-1962).¹ A compreensão dos vínculos que se estabelecem entre Faulkner e o mito impele-nos a um exame inicial de dois pontos encadeados, a saber: (1) relação do escritor com o mito sulista (ou seja, com o discurso da tradição vigente em seu próprio substrato biográfico) e a (2) transmutação, para um universo mítico-literário, da leitura faulkneriana dessa mesma tradição.

Ernst Cassirer (2004) aponta-nos que, ao mito, frequentemente fora reservada uma interpretação alegórica, como se a narrativa em questão correspondesse exclusivamente a um veículo de uma mensagem subjacente. Para o filósofo, vinculado a uma vertente teórica neokantiana, é preciso compreender o mito como sendo uma configuração mental que resulta em uma estruturação específica de mundo. A mitologia não oculta algo da realidade, mas é uma forma de se organizar a visão de mundo que se ampara sobre um determinado “princípio espiritual” (CASSIRER, 2004, p. 35). Em síntese, o mito não é o “retrato [*Abbild*] de uma existência dada, mas sim um modo tipicamente seu de formar [*Bilden*]” (p. 37). Em outra obra, Cassirer (1972) assinala novamente a ideia de que a mitologia não representa a cópia de um mundo transcendente nem corresponde a uma imagem fantástica que se esboçou a partir da

¹ Do âmbito filosófico, tomamos como tríade-base as proposições de Ernst Cassirer (1946, 1972, 2004), Hans Blumenberg (2003) e Mircea Eliade (1972).

realidade imediata, empírica. O mito é, ele mesmo, a forma de interagir com e construir a realidade, uma vez que o mundo empírico somente adquire significação por meio de sua interação com o mundo simbólico.

Os mitos, portanto, não devem ser compreendidos somente como sendo narrativas alegóricas porque são capazes de compor um mundo próprio. A leitura do mito, em Faulkner, deve aproveitar-se dessa indicação teórica de Cassirer e, então, expandir-se, não se restringindo unicamente à interpretação de que, em Faulkner, o grande embate alegórico que sua representação do mito sulista encena dá-se entre a Tradição e a Modernidade, como já assinalou George Marion O'Donnell (1963). O mito é a opção narrativa apropriada para, a partir da criação de um cosmos ficcional mítico – e, portanto, autônomo –, revisitar e problematizar o cosmos geográfico-histórico do próprio autor. O condado de Yoknapatawpha e também os mitos que nele tomam lugar caracterizam-se, como argumenta Elizabeth Margaret Kerr (1969), por sua organicidade, característica indispensável a qualquer narrativa mítica.

A consciência regional do Sul dos Estados Unidos difere-se, de acordo com a leitura de Irving Howe (1951), da consciência das outras regiões do País. O Sul é um mundo à parte, que segue na contramão. Para o Norte americano, o Sul – argumenta Susan-Mary Grant (1997) – é uma região atrasada, composta por uma raça inferior, apegada ao passado e a ideias arcaicas de uma época galante, cavalheiresca. O modo de vida sulista é, na melhor das interpretações do Norte, um modo de vida anacrônico, preso a uma velha ordem. Grant (1997) também anota que o apego sulista ao passado corresponde, na verdade, a uma alternativa de conforto psicológico e a um reforço da ideia de que o Sul seria a seção dos Estados Unidos responsável por manter intactos os ideais dos *Founding Fathers*.

Para Gregory Schrempp (2002), uma narrativa mítica é, por vezes, equiparada a uma mentira, a uma dissimulação e, ao longo da história da filosofia – desde a época platônica, assinalada pelo autor –, é considerada uma narrativa que se opõe ao pensamento crítico. De acordo com o mesmo teórico, julgamos ser precipitado acusar a consciência mítica de ser desprovida de criticidade. O mito está subordinado aos limites metafísicos de uma determinada sociedade. Em última instância, a pergunta que deve ser respondida é: o mito é uma narrativa “acrítica” tomando-se em conta qual critério de criticidade? Critérios que pertencem ao mundo moderno e não ao mundo antigo e que, portanto, não podem ser reivindicados sob pena de se converterem em balizas injustas?

Nesse sentido, é bem verdade que Faulkner propõe uma denúncia do discurso da tradição enquanto mito que funda e mantém sua comunidade; no entanto, para uma comunidade enquadrada em uma visão de mundo única, restrita, como dela exigir uma ampla visão de coisas e eventos? Ou ainda: qualquer aproximação que se realize entre a tradição sulista e outra ideologia existencial implicará, indubitavelmente, na consideração daquela como sendo restrita. Não é possível demandar da tradição sulista uma visão de mundo que seus próprios demiurgos não possuem.

Para os escritores do Sul, o mito sulista é fortemente vivido até seu instante de ruptura. Se Cassirer tem razão ao afirmar que a história de um povo é determinada por sua mitologia, importa-nos questionar em que medida o mito sulista (re)lido por Faulkner concorre com a manutenção dos próprios conflitos ideológicos e sociais que acabam sendo explorados por sua narrativa mítico-literária. Como abrir-se a uma nova interpretação dos eventos sociais ou mesmo a uma intervenção modificadora do *status quo* se o moralismo faulkneriano – como quer O'Donnell (1963) – estrutura-se narrativamente pelo mito sulista, que lhe determina sua percepção social, econômica e ética?

A tarefa de Cassirer, em seu texto que é motivado pela escassez de estudos sobre a “forma interna” (2004, p. 9) do pensamento mítico, é especificar os limites da visão mítica da realidade. Antes que a realidade seja por nós percebida como um agrupamento de elementos empíricos – perceptíveis pelos sentidos e ordenáveis por discursos teóricos –, ela nos provoca a interpretá-la como um agrupamento de forças míticas, ou seja, de forças que transpassam nossa pequenez humana ou que nos dão justamente a dimensão de nossa limitação, no que se refere à intervenção possível sobre o mundo. Embora a filosofia e a ciência propriamente dita comumente reclamem para si uma racionalidade da qual as narrativas míticas estariam desprovidas, Cassirer defende que o mito contempla também um conhecimento racional ao qual temos acesso uma vez transpostas as imagens com que é construído. Hans Blumenberg (2003), por sua vez, acredita que o mito e a filosofia nascem da mesma raiz, posto que ambas as possibilidades interpretativas de mundo partem da contemplação e da perplexidade diante do desconhecido.

O mito caracteriza-se pelo seu potencial de alcançar uma expressão pictórica de conceitos que, em princípio, não seriam representáveis. Ao perscrutar sua dinâmica, Cassirer (2004) afirma que o mito é uma forma de conhecimento, embora seja considerado “primitivo” aos olhos do discurso

científico, que, ao lidar com “conceitos cognoscitivos” (CASSIRER, 1972, p. 14), logra êxito em controlar o mundo físico, mas não o mundo social.

Uma narrativa mítica não pode ser julgada a partir de critérios externos a ela; é preciso entender sua configuração, ou como põe Cassirer, “sua legalidade estrutural imanente” (2004, p. 18), uma vez que o mito abrange um mundo autônomo que molda a consciência (*Geisteshaltung*) dos seres humanos e que pode e deve ser especulado filosoficamente. A operação da mente – seja na esfera mítica, religiosa ou científica – instaura mundos, proporcionando o enquadramento da consciência (CASSIRER, 1972).

O mito sulista é condicionante da mentalidade de toda uma população que se ampara em uma tradição apegada a ideologias limitadas. Por mais que, em Faulkner, variem os elementos formais, a mensagem subjacente, o núcleo conteudístico não se modifica: questiona-se uma tradição que, apesar de influente, é mesquinha. Para (re)construção, via literatura, do mito da tradição sulista, Faulkner sabe como manipular a matéria literária, enformando-a adequadamente para que se apresente, a um só tempo, como formalmente plural, mas semanticamente singular.

O estudo do mito, de acordo com Robert Segal (2004), implica a adoção de uma abordagem teórica porque o mito *per se* não possui uma área de investigação própria. Podemos estudá-lo com o aparato oferecido pelos estudos culturais, religiosos, psicológicos e literários, mas, qualquer que seja a área tomada como apoio, a narrativa mítica caracteriza-se por sua função de unificação e ordenação social, e de significação existencial.² Nesse sentido, por exemplo, o mito de Sisifo simbolizaria, pela óptica de Segal (2004), a condenação humana de viver absurdamente em uma realidade da qual desertaram os deuses. Em Faulkner, a realidade humana é igualmente absurda porque ou não se responde autonomamente aos desejos individuais e aos atos cometidos – uma vez que a tradição engessa os indivíduos sob a forma mítica de histórias que justificam a origem ou o funcionamento desta ou daquela cidadezinha – ou porque qualquer decisão que se tome está também sob o jugo de uma Providência maligna (CAMPBELL; FOSTER, 1951).

² Para Cassirer (1946), o estudo do mito está subordinado ao estudo dos fenômenos culturais. Nem o pensamento mítico nem a linguagem que se acusa de primitiva são ilógicos. Se a mente pré-lógica não guardasse relação com a nossa, não poderíamos entendê-la. Mesmo em se tratando do que possa parecer uma mentalidade primitiva, o homem esforça-se por classificar, ordenar e organizar.

Blumenberg (2003) nos explica que o surgimento do mito coincide com a tentativa humana de suplantar o absolutismo da realidade. A existência, confrontada com uma realidade absoluta, reconhece-se isenta de qualquer poder de dominação, donde resulta a angústia existencial que assalta uma criatura que se vê à mercê de forças externas. O mito, portanto, teria surgido como uma tentativa de contenção do inóspito porque a nomeação da realidade é o ato humano primeiro para que se tente dominá-la. A narrativa mítica, para Blumenberg (2003), pode ser lida como uma prototeoria de explicação do mundo que garantiria certa segurança em face do desconhecido, explicando-o, tornando-o familiar ou despotencializando o estranhamento que gera. Busca-se encontrar nomes para o que não é possível de nomeação, principalmente porque o medo é uma força atávica que permanece, por mais que se tenha avançado no esquadramento do mundo.

O perímetro em que se insere a discussão de Blumenberg (2003) sugere-nos recuperar as propostas de Richard Ruland e Malcolm Bradbury (1992), autores que postulam que a literatura norte-americana, à época da colonização do País, resultou do contato dos puritanos com uma natureza hostil. Para Schrempp (2002), uma interpretação possível à função do mito reserva-lhe o potencial de entendimento da natureza circundante. Cassirer (1946) afirma que o mito, em meio a comunidades primitivas, é a possibilidade de instauração de harmonia entre os integrantes de um grupo, e entre o grupo e a natureza. É possível interpretar as primeiras manifestações literárias americanas como frutos de uma consciência mítica cuja intenção era acalmar a angústia existencial dos desbravadores da nova terra.

Em Faulkner, herdeiro dessa tradição puritana, o embate entre o ser humano e a natureza também é uma discussão que se aloca em posição central. John Lydenberg (1952), ao propor uma leitura mítica do conto “The bear”, defende-o como sendo um texto exemplar para se entender a cosmovisão mítica do escritor e afirma também que o embate entre o grupo de personagens e o urso integrante do enredo representa a luta do Homem contra a Natureza. O urso corresponderia ao desconhecido amedrontador e a trama simbolizaria a luta humana pela conquista da terra.

Trata-se, como podemos ver, da retomada de uma discussão antiga dos escritores americanos herdeiros dos puritanos, qual seja, a dificuldade de se impor sobre uma natureza que é recriada literariamente como sendo temperamental e hostil. Quando consideramos amplamente o acervo literário de Faulkner, julgamos ser possível expandir a proposta

de leitura de Lydenberg (1952), tendo em vista que, em Faulkner, o que está em jogo não é somente a compreensão da natureza, mas também a compreensão das relações que se travam entre os homens e a natureza e, num desdobramento, das relações que se firmam entre os próprios homens.

Empenhamo-nos, por meio dos mitos, a explicar as coisas, a controlar o caos. A concepção mítica não pressupõe a representação de um mundo fragmentado, dividido em suas especificidades e funções. Trata-se de uma cosmovisão integralizante que permanece em franca oposição à nossa percepção moderna analítico-abstrata e que cumpre uma função pedagógica, uma vez que o mito reforça a conduta do ser humano pertencente a determinada comunidade:

Nas civilizações primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem. (ELIADE, 1972, p. 23)

A tradição, em Faulkner, é problematizada como um mito pedagógico no sentido em que “ensina” (mas de forma desumanizadora), a uma sociedade dividida em castas, qual a ascendência de cada um (passado), qual o presente a ser cumprido e, conseqüentemente, por qual futuro este ou aquele indivíduo deve aguardar. Em resumo, a tradição relida por Faulkner equivale a um mito que cumpre as funções destacadas por Eliade (1972): manutenção de crenças e dos rituais sociais, e imposição de balizas morais. A grande preocupação do tradicional Sul dos Estados Unidos, da maneira como o recria Faulkner, recai sobre a origem de personagens alóctones – não pertencentes ao contexto social em questão – que desejam fundir-se à ordem social. Afinal, a ascendência de um indivíduo determina seu futuro ao estipular seu destino social e qualquer tentativa de ruptura dessa ordem torna-se uma afronta à imutável tradição.³

³ No entanto, não deixa de ser retratada, na criação faulkneriana, uma estrutura social que, ao obrigar seus integrantes a encontrarem formas de sobrevivência em feroz cenário capitalista, se vê deserdada de quaisquer esteios éticos: tudo pode ser feito – sobretudo por famílias que desejam ascender-se socialmente – para garantir a si a posse de recursos que, além de representar *status* social em uma sociedade geográfica e ideologicamente limitada, equivalem também a insumos à sobrevivência. Essas famílias ilegítimas se tornam influentes por meio da possibilidade capitalista de ascensão econômica, mas não são clãs que representam autenticamente a terra natal por não serem herdeiras de um sistema feudal de legitimação de seu poder social.

Se o mito reclama para si o trabalho de “revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas” (ELIADE, 1972, p. 13), o discurso sobre a tradição, em Faulkner, tem conotação mítica ao justificar porque o sulista é quem é e porque a sociedade do Sul deve manter-se dentro de uma configuração estável, enrijecida. O empenho de Faulkner é para problematizar o arcaísmo da tradição, que impede a expansão de leitura do mundo. Faulkner, ele mesmo sulista que teve a oportunidade de residir em cidades maiores – como Nova Orleães e Nova Iorque, por exemplo –, esforça-se por abandonar a obsolescência de sua formação e converter-se em homem histórico pleno,⁴ apto a questionar a limitação interpretativa imposta pela tradição social.

Para Otto Marquard (1989), o esforço humano de narrar e renarrar nossa percepção individual dos eventos vividos corresponde justamente a um esforço de libertação do factual do qual dificilmente podemos nos desvencilhar ou que não podemos modificar. A problematização faulkneriana dialoga com esse pensamento do filósofo precisamente no ponto em que, se a Faulkner não é dado modificar a tradição, ao menos lhe é garantida a possibilidade de exilar-se – factual ou figurativamente – para questioná-la, para observá-la a partir de um ângulo externo.

Marquard (1989) chama-nos a atenção para a existência de monomitos, isto é, de narrativas de fundo mítico que se impõem como autoritárias e, nesse sentido, podemos interpretar a tradição em Faulkner como sendo um monomito igualmente perigoso porquanto impositivo. A tradição converte-se em uma narrativa limitadora porque seus sujeitos (leia-se: súditos) não podem questionar o *status quo*, o *modus operandi* da sociedade. A literatura, por meio da contação de histórias, por meio da criação de polimitos – narrativas com angulações interpretativas múltiplas –, permite a Faulkner remodelar virtualmente a tradição, empreendimento que contribui com significativa (embora não completa) pacificação espiritual. As obras literárias, acrescenta Laurence Coupe (1997), (re)

⁴ Para Eliade (1972), o homem arcaico é aquele cuja leitura de mundo restringe-se aos eventos míticos não questionáveis, que são passados de geração em geração e que logram êxito em explicar a configuração imediata da sociedade. O homem histórico, por sua vez, sedimenta, em seu tecido biográfico, experiências extrínsecas à sua comunidade, o que lhe permite ler o mundo de maneira mais ampla. A História, segundo o autor, instituiu uma nova forma de interpretação do mundo, remodelando o pensamento mítico. No entanto, é preciso notar que a História não aboliu o mito sobretudo porque, na visão de Eliade (1972), a própria historiografia encontra-se imersa nos próprios mitos que deu à luz.

criam, recuperam, revisitam narrativas fundamentais à compreensão da realidade de diversos grupos humanos e, por tal razão, podem ser chamadas de “mitopoéticas” (p. 4).

Coupe (1997) assinala o vínculo que não raramente se estabelece entre mito e violência. Reforça o teórico que o mito é uma proposta interpretativa à existência dos seres humanos, que são seres amparados por símbolos e por forte senso hierárquico. Mas esse senso ordenador deforma-se porque não admite figuras contrárias à narrativa fundadora, que transforma os dissidentes em bodes expiatórios. O mito, sintetiza o autor, funda um terreno de “violência sistemática” (COUPE, 1997, p. 5). É o que Faulkner constantemente põe em evidência ao representar as narrativas sobre as quais se mantêm seu condado ficcional e, por extensão, sua própria comunidade sulista: a tradição teatraliza-se como um mito empedernido e qualquer tentativa dos personagens (plano literário) ou dos habitantes do Sul (plano biográfico) de subversão desse discurso fundador implica punições simbólicas ou factuais.⁵

Cassirer (1972) nos chama a atenção para o esforço perene de nomeação do mundo e o potencial da palavra, que chega a propor uma equivalência entre a coisa e o nome a ela atribuído:

Pois também o eu do homem, sua mesmidade e personalidade, estão indissolivelmente unidos com seu nome, para o pensamento mítico. O nome não é nunca um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador; é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser cuidadosamente reservado. (p. 68)

A Palavra, inscrita na e privilegiada pela concepção mítica, instala ordem, constrói e articula a realidade espiritual humana. Resulta daí uma possibilidade interpretativa, a saber: a literatura seria, portanto, uma ferramenta de ordenação por excelência. A concepção de mundo mítica implica considerar a íntima relação existente entre o nome e a coisa nomeada e, se a leitura via mito que propomos de Faulkner se mostra coerente, conseguimos explicar por que, em sua obra, o nome que se

⁵ A leitura que Paul Ricœur faz do mito – retomada por Coupe (1997) – ressalta que o mito é um incentivo à especulação e que, para além da hierarquia que (re)traça, aponta para outros horizontes existenciais. Por meio do mito, parte-se de um modelo de realidade paradigmático, mas se busca um horizonte transcendente.

adota para designar esta ou aquela linhagem condicional, no perímetro da tradição, as famílias a determinado código ético. É o caso, por exemplo, das famílias Snopes e Sartoris, as quais, para Ruel E. Campbell e Harry Modean Foster (1951), submetem-se ao nome com que se designam e respeitam um código de conduta previsível porque subordinado ao brasão da família. A Palavra em Faulkner, portanto, reclama igualmente sua força metonímica.

A principal diferença da consciência mítica faulkneriana da consciência mítica fundamental – explorada por Cassirer (1972) – reside no fato de que os nomes que pesam sobre os personagens faulknerianos engessam sua existência, tornando-se nomes desumanizadores. A tradição impõe vida e costumes rígidos, ao passo que, para a consciência mítica fundamental, do modo como a interpreta Cassirer (1972), a existência humana é considerada em seu dinamismo, em sua contínua construção, em sua essência mutável que impede um enrijecimento definitivo.

A literatura, no caso faulkneriano, é um instrumento supremo de ordenação existencial porque é por meio de suas obras que o autor consegue problematizar o *status quo* e (re)atribuir um sentido a uma comunidade esfacelada, principalmente, pelas atrocidades da Guerra Civil. A fratura da escrita faulkneriana é representativa dessa perda de referência existencial que atinge, no plano literário, a sociedade sulista pós-Guerra Civil e, no plano biográfico do autor, a sociedade do século 20, estilizada pela Primeira Guerra Mundial (RUBIN JR., 1966). Sua narrativa mitopoética, vale insistir, é uma tentativa de reconstrução e de legitimação da ordem cósmica a que a sociedade do Sul dos Estados Unidos se vê confinada.

Por abrigar reflexões a respeito do embotamento de experiências autênticas e da dificuldade de se perpetuar narrativas em contextos históricos que sofreram a convulsão de guerras ou de cataclismos afins, o ensaio “O narrador” (1936), de Walter Benjamin, ajuda-nos a dimensionar a relevância e o engenho literário da prosa faulkneriana, já que nos permite entender melhor os entraves a serem superados pelo romancista ao se dispor a (re)construir o sentido existencial de sua própria sociedade.

Benjamin (1994) assinala quatro agentes responsáveis pela aniquilação da possibilidade de o homem moderno, submetido ao estilhaçamento da ordem social primeva, vivenciar experiências autênticas, a saber: a guerra de trincheira, a inflação (responsável pela ruína econômica), a guerra de material e os governantes (responsáveis

pela derrocada ética de seu tempo). Em Faulkner, as guerras também são retratadas como agente responsável pelo emudecimento de seus participantes, ou seja, pelo silenciamento dos narradores. Seu romance de estreia *Soldier's Pay* (1926) problematiza a ruína ético-econômica do período pós-Primeira Guerra Mundial, mas é a partir de *Sartoris* (1929), sua terceira obra, que o romancista passa a alocar seus personagens no condado ficcional de Yoknapatawpha e, por conseguinte, a explorar os desdobramentos existenciais e materiais da Guerra Civil Americana.

Ao cumprir a tarefa de narrar e problematizar o discurso mítico da tradição sulista, a prosa de Faulkner adquire contornos das histórias orais, principalmente porque o romancista costumeiramente recorre à técnica das múltiplas vozes, que permite a reconstrução de eventos, no texto, por meio de diversos ângulos narrativos, que acabam se complementando e se sedimentando em camadas. Para Benjamin (1994), a boa trama escrita é aquela que mais guarda semelhança com as histórias orais, (re)contadas por vozes anônimas, capazes de perpetuá-las no inventário cultural e, nesse sentido, os personagens de Faulkner – apesar de não serem anônimos, porque identificáveis a partir de seu estrato sociocultural – são os agentes responsáveis por recolher os rumores e as impressões sobre os eventos ocorridos que serão posteriormente reagrupados pelo leitor.

Importa recuperar também que, para Benjamin, existem dois protonarradores: o “camponês sedentário” e o “marinheiro comerciante”, que tendem a se associar, de modo a nos indicar a “extensão real do reino narrativo” (BENJAMIN, 1994, p. 199), isto é, das possibilidades dos arranjos realizados para se criar narrativas. O narrador sedentário recolhe a tradição de seu espaço histórico-geográfico e o narrador viajante dedica-se à coleta de saberes da alteridade, ou seja, de povos outros. A associação entre ambos os tipos de narradores é dialética e torna possível um narrador-síntese, a saber, aquele capaz de problematizar seu contexto cultural imediato ou biográfico a partir do confronto com outras possibilidades interpretativas da realidade. O confronto é também dialético e a engenhosidade e perenidade da narrativa artesanalmente tecida advêm do equilíbrio alcançado entre a externalidade – coisa narrada – e a subjetividade do narrador, que se interpenetram e se adaptam mutuamente, dando origem a uma (re)organização personalizada de tudo o que se escolhe para integrar a narrativa. Faulkner, embora estivesse arraigado biograficamente à tradição sulista, teve a oportunidade, como dissemos, de conhecer novas paragens e de olhar seu contexto natal a distância, de modo a questioná-lo em suas limitações e vícios.

Essa iniciativa dá origem, em seus textos, a personagem como Quentin Compson, de *The sound and the fury* (1929), que recriam os ímpetus questionadores do próprio autor.

Também para Benjamin (1994), a ascensão do gênero romance marca a morte da narrativa, agora conduzida por um indivíduo solitário, que já não possui mais conselhos exemplares a transmitir. Opõe-se, portanto, ao narrador (vinculado a uma tradição oral), que narra a partir do que vive, isto é, de sua experiência. Situa-se Faulkner, portanto, no que seria uma espécie de encruzilhada benjaminiana, ou seja, no ponto exato em que se estabelece a ruptura entre o narrador primevo e o romancista? Faulkner – pelo que faz seus personagens viverem e pela posição que assume ele mesmo na sociedade sulista, qual seja, a posição de um rebelde – é o romancista solitário que já não consegue partilhar conselhos impecáveis, somente sua própria perplexidade acerca do contexto esfacelado em que vive.

Por outro lado, guarda, como vestígio da figura do narrador benjaminiano, justamente as experiências vividas, as quais lhe possibilitaram confrontar o *modus vivendi* da sociedade americana cosmopolita e aquele da sociedade do Sul, sua terra natal. As viagens de Faulkner tornaram-lhe possível experimentar situações diversas daquelas delimitadas por seu rincão natal e é esse confronto que impulsiona seu projeto literário em direção ao estabelecimento de uma poética da denúncia da tradição. Mas Faulkner, ao compor – à maneira de Leskov, como lido por Benjamin – uma “narrativa magistral” (BENJAMIN, 1994, p. 203), não nos fornece explicações como igualmente não nos fornece julgamentos definitivos.

Ao problematizar os pontos fracos de sua sociedade, Faulkner representa o cronista benjaminiano porque, diferentemente do historiador, que deve se encarregar da explicação dos eventos que manipula, tem a liberdade de escapar-se à recomposição linear dos episódios ocorridos. O cronista – e o narrador, para Benjamin, corresponde a um cronista secularizado – assume uma tarefa que é caracteristicamente filosófica porquanto se dedica a uma interpretação própria, que não tem a obrigatoriedade de corresponder a uma recomposição fria do que ocorreu. Em Faulkner, o tecido histórico jamais é cartesianamente reconstituído, à maneira da recomposição que se espera do historiador: os episódios históricos enfrentados por sua geração – Guerra Mundial – e aqueles enfrentados pelas gerações anteriores – Guerra de Secessão – são antes explorados em sua ressonância no presente e, portanto, a tentativa de racionalização dessa ressonância por meio da linguagem somente pode se materializar, em Faulkner, por meio de uma escrita fragmentária, dada

a impossibilidade de se apreender e ordenar sistematicamente a profusão de sentimentos que acomete o sujeito real (escritor) e os sujeitos virtuais (personagens) que experimentam, no plano histórico, a desolação de um universo esfacelado em seus pilares.

A rememoração, chamada de “musa do romance” (BENJAMIN, 1994, p. 211), é a entidade a que se aferra o romancista em sua tentativa de significar os múltiplos “fatos difusos” (BENJAMIN, 1994, p. 211) com que lida. Afinal, continua ainda Benjamin, o romance é uma iniciativa criadora animada pelo propósito de se buscar o “sentido da vida” (p. 212) e essa é a mesma tarefa que cumprem os textos faulknerianos. Além do mais, se “a memória é a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1994, p. 210), como escreve Benjamin, o engenho narrativo faulkneriano ampara-se não somente no esforço levado a cabo pelo romancista, mas inclusive (e sobretudo) por seus personagens que, em obras como *Absalom, Absalom!* (1936), insistem na recuperação, a partir da coleta de comentários de múltiplas vozes, dos eventos do passado. Nesse sentido, personagens que incessantemente recorrem às lembranças da infância, as quais servem de lente para a leitura e (re)organização do presente – um exemplo é a personagem Rosa Coldfield, que tenta cerzir a crônica da família Sutpen –, são, na poética faulkneriana, personagens épicos devido ao trabalho devotado que desenvolvem a partir da ação e da intervenção da memória.

O discurso artístico, como argumenta Cassirer (1972), configura-se de modo a criar um mundo próprio e a tocar o núcleo do real. O espírito esforça-se por autodesdobrar-se, a fim de capturar lampejos da realidade ela mesma. Cada forma simbólica – ciência, arte ou mito *per se* – é uma agência de captura de uma realidade transcendente. A fragilidade inata à linguagem consiste em sua impossibilidade de capturar fidedignamente o real: o que se tenta expressar pela linguagem esforça-se por tocar o núcleo real e último das coisas, mas o que se consegue registrar são reminiscências desse toque. Jamais se consegue registrar as peculiaridades exatas da sensação que se teve ao se tocar a realidade e a linguagem tem de se conformar com essa sua limitação *sine qua non*.

A visão mítica não se consagra, à maneira do discurso teorético, à evidenciação das conexões existentes entre os inúmeros eventos da realidade. A teoria, de acordo com Cassirer (1972), preocupa-se com as “relações de pensamento” (p. 74), com a ordenação lógica das intuições apreendidas e valorizadas pelo sujeito. A reflexão fomentada pelo mito é livre e desprovida de conexões cartesianas porque abdica da tarefa de listar as causas e efeitos. O mito deve ser fruído em si, sem que se execute

uma iniciativa de fruição ou ordenação transcendentais. Daí a escrita de Faulkner ser, em sua formatação mítica, desprovida de anotações racionalizantes. A lógica da escrita predominantemente subvertida em sua prosa contribui para que as obras alcancem, à maneira do mito, a “máxima intensificação” (p. 75) de que fala Cassirer (1972), em detrimento do estabelecimento de uma ordenação visível, cartesiana.

Cassirer (1946) atualiza a leitura da concepção mítica de mundo ao avaliar em que medida a sociedade da primeira metade do século 20 deu à luz mitos políticos irracionais. O filósofo vincula as mudanças de um tecido social violentamente atingido pelas atrocidades das Guerras Mundiais – intervalo de 1914 a 1945 – ao retorno a uma forma mítica de percepção de mundo. O abalo causado pelas guerras resultou tão profundo que fomentou a supremacia de visões de mundo míticas, em detrimento de uma concepção guiada por um pensamento esclarecido, racional. Em síntese, uma vida social submetida à crise existencial rechaça, para Cassirer (1946), a racionalidade e implanta discursos pouco dados ao questionamento. A mesma crise existencial, parece-nos, pertence a um Sul americano que teve de agrupar os fragmentos de uma ideologia estilhaçada por um violento conflito travado entre irmãos. O apego à tradição, entendida como um mito autoritário, advém do desespero de uma sociedade que acabara por perder suas referências existenciais, que tivera suas crenças destroçadas pela humilhação da derrota.

Cassirer (1946) tem razão quando afirma que o mito caracteriza-se por sua função de unir emocionalmente os integrantes de uma comunidade e essa constatação nos auxilia na interpretação do *modus vivendi* do Sul dos Estados Unidos: desalentados pela derrota na Guerra Civil, os integrantes da comunidade recorrem à tradição para que se tente um retorno à antiga ordem ou para que, minimamente, os integrantes da comunidade não se dispersem.

Deve-se ressaltar ainda que a narrativa mítica embasa-se na transfiguração do medo porque o mito foi o primeiro pedagogo que ensinou o ser humano a refletir sobre a morte. A tradição, em Faulkner, ao tentar manter o sentido existencial da comunidade acaba se tornando um mito às avessas porque se vincula ironicamente à decadência, ao embotamento existencial e à destruição de seus correligionários. O mito, em Faulkner, convida-nos a refletir sobre a limitação da tradição e sua inclinação à destruição existencial do indivíduo, ou seja, à perpetração de sua morte subjetiva. Circunscrito, pois, ao perímetro da morte, o mito faulkneriano não abandona a discussão desse evento adverso supremo

que, por ser superior a qualquer resistência humana, indica o quão frágeis somos e o quão estúpidas costumam ser nossas ideologias mesquinhas.

Por fim, importa considerar a discussão proposta por Eliade, que, ao confirmar a intrincada relação existente entre literatura e mito, defende que o romance seria um prolongamento da narrativa mítica fundamental, considerando-se que esse gênero relata uma “série de eventos dramáticos ocorridos num passado mais ou menos fabuloso” (1972, p. 163). A literatura, podemos concluir, é nossa atual conexão com o mito e nos liberta das amarras ideológicas, temporais, espaciais, religiosas e familiares ao propor a recitação de um enredo que ultrapassa os limites do tempo histórico. A arte literária, da forma como a concebe Faulkner, é instrumento de rebeldia, arma com que lutamos na batalha contra Saturno, o implacável tempo destrutivo das esperanças humanas.

Referências

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. 1).

BLUMENBERG, H. *Trabajo sobre el mito*. Tradução de Pedro Madrigal. España: Editorial Paidós, 2003. 679 p. [Título original: *Arbeit am Mythos*].

CAMPBELL, H. M.; FOSTER, R. E. The Myth of Cosmic Pessimism. In: _____. *William Faulkner: A Critical Appraisal*. Norman: University of Oklahoma Press, 1951. p. 114-139.

CASSIRER, E. *A filosofia das formas simbólicas: segunda parte – o pensamento mítico*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. v. 2. 440 p. [Título original: *Philosophie der symbolischen Formen II: Das mythische Denken*].

CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972. 131 p. [Título original: *Sprache und Mythos – Ein Beitrag zum Problem der Götternamen*].

CASSIRER, E. *The Myth of the State*. New Haven: Yale University Press, 1946. 303 p.

COUPE, L. *Myth*. London; New York: Routledge, 1997. 136 p. [The New Critical Idiom].

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. 183 p. [Título original: Myth and reality].

GRANT, S.-M. Making History: Myth and the Construction of American Nationhood. In: HOSKING, G.; SCHÖPFLIN, G. (ed.). *Myths and Nationhood*. New York: Routledge, 1997. p. 88-106.

HOWE, I. The Southern Myth and William Faulkner. *American Quarterly*, Baltimore, v. 3, n. 4, p. 357-362, 1951. Disponível em: www.jstor.org/stable/3031466. Acesso em: 16 ago. 2017.

KERR, E. M. *Yoknapatawpha*: Faulkner's "Little Postage Stamp of Native Soil". New York: Fordham University Press, 1969.

LYDENBERG, J. Nature Myth in Faulkner's "The Bear". *American Literature*, Durham, v. 24, n. 1, p. 62-72, 1952. Disponível em: www.jstor.org/stable/2921991. Acesso em: 2 nov. 2017.

MARQUARD, O. In Praise of Polytheism (On Monomythical and Polymythical Thinking). In: _____. *Farewell to Matters of Principle: Philosophical Studies*. Translated by Robert M. Wallace. New York: Oxford University Press, 1989. cap. 5. p. 87-110.

O'DONNELL, G. M. Faulkner's Mythology. In: HOFFMAN, F.; VICKERY, O. W. (ed.). *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. New York; Burlingame: Harbinger Books, 1963. cap. 3. p. 82-93.

RUBIN JR., L. D. *Writers of the Modern South: The Faraway Country*. Seattle and London: University of Washington Press, 1966. 256 p.

RULAND, R.; BRADBURY, M. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. New York: Penguin Books, 1992. 456 p.

SCHREMPP, G. Introduction. In: SCHREMPP, G.; HANSEN, W. (ed.). *Myth: A New Symposium*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2002. p. 1-15.

SEGAL, R. A. *Myth: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2004. 164 p.

Recebido em: 30 de dezembro de 2017

Aprovado em: 12 de julho de 2018



Rastros de vanguarda em uma rua de mão única: caminhos possíveis em Walter Benjamin

Tracks of Avant-Guard in a One-Way Street: Possible Paths in Walter Benjamin

Nathália Ananda Silva de Lima

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
nataslima1@gmail.com

Resumo: Ao elencar e organizar uma vasta coleção de textos fragmentários, que versam desde reflexões sobre suportes para o literário até o cotidiano dos alemães, Walter Benjamin revela em “Rua de mão única” (1928) uma possibilidade de aproximar sua proposta de escritura às estéticas de vanguarda do início do século XX. Desse modo, a presença da técnica de montagem permite entrever o rastro de elementos surrealistas, dadaístas e cubistas na constituição da obra. Assim, para ilustrar como tais artifícios ressoam em Benjamin, este trabalho apresentará contextualizações históricas de Nicolau Sevcenko e Francesco Careri e o estudo sobre técnicas de montagem de Willi Bolle junto a fragmentos da obra do pensador alemão.

Palavras-chave: Walter Benjamin; vanguarda; Rua de mão única.

Abstract: By cataloguing and organizing a vast collection of fragmentary texts, which cover aspects from his reflection about supports to the literary text to the German quotidian, Walter Benjamin reveals, in “Rua de mão única” (1928), the possibility of approaching his proposal of writing to the Avant-guard aesthetics of the beginning of the 20th century. This way, the presence of the montage technique allows us to glimpse the tracks of surrealist, dadaist and cubist elements in the constitution of the work. Thus, to illustrate how such artifices resonate in Benjamin, this work presents the historical contextualization by Nicolau Sevcenko and Francesco Careri and the study about techniques of montage by Willi Bolle, together with fragments of the German thinker’s work.

Keywords: Walter Benjamin; avant-guard; one-way street.

1 Caminhos possíveis em uma rua de mão única

Este artigo pretende a apresentar alguns aspectos postulados pelo pensador alemão Walter Benjamin em seu conjunto de aforismos e fragmentos intitulado *Rua de mão única*. É evidente que grande parte dos escritos de Benjamin se situa no momento de efervescência das correntes vanguardistas do início do século XX e até versam sobre elas, como é o caso de “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” (1929). Porém, quando se pensa no caráter experimental de organização de *Rua de mão única*, acredita-se que o mesmo não se afilia a apenas uma vertente artística ou apenas uma tipologia textual.

Deste modo, para apresentar o diálogo entre *Rua de mão única* e as linhas vanguardistas, serão considerados apontamentos de Nicolau Sevcenko sobre as fases da modernização, presentes na obra *No loop da montanha russa – a corrida para o século XXI* (2009), assim como as reflexões de Francesco Careri em *Walkscapes* (2013) e de Willi Bolle em *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin* (2000) para ilustrar os princípios da montagem nessa obra literária de Benjamin.

2 Rua de mão única e as vanguardas

Em *A corrida para o século XXI – no loop da montanha russa* (2009), o historiador Nicolau Sevcenko nos apresenta uma analogia bastante representativa para as tendências do nosso tempo: o funcionamento da montanha russa. Utilizando-se de uma invenção criada em 1884, cuja finalidade era proporcionar diversão e “emoções baratas” à classe trabalhadora do século XIX, tal reflexão pictórica esboça três importantes fases do processo de modernização que dialogam com os movimentos de ascensão, queda e *loop* do brinquedo elétrico:

A primeira é a da ascensão contínua, metódica e persistente que, na medida mesma em que nos eleva, assegura nossas expectativas mais otimistas, nos enche de orgulho pela proeminência que atingimos e de menos cabo pelos nossos semelhantes, que vão se apequenando na exata proporção em que nos agigantamos. [...] A segunda é a fase em que num repente nos precipitamos numa queda vertiginosa, perdendo as referências do espaço, das circunstâncias que nos cercam e até o controle das faculdades conscientes. [...]

A terceira fase na nossa imagem da montanha-russa é a do loop, a síncope final e definitiva, o clímax da aceleração precipitada, sob cuja intensidade extrema relaxamos nosso impulso de reagir, entregando os pontos entorpecidos, aceitando resignadamente ser conduzidos até o fim pelo maquinismo titânico. (SEVCENKO, 2009, p. 14-16)

À medida que cada uma dessas fases se desdobra, desenha-se nitidamente uma curva com a aceleração tecnológica iniciada no século XVI com os adventos das grandes navegações, o desenvolvimento de meios de comunicação, sistemas bélicos e conhecimentos especializados. Enquanto o segundo momento aludido, refere-se ao contexto da Revolução Científico Tecnológica de 1870, no qual se tem um panorama marcado pela aplicação de determinados elementos: se há o emprego da eletricidade nos meios que lhe são passíveis de uso, há igualmente o “uso do petróleo e seus derivados” (SEVCENKO, 2009, p. 15) – o que configura um momento quase enxadrista se considerarmos que tal fonte de energia culminará na criação de motores capazes de “queimar” o que a técnica tem para oferecer. Por fim, a terceira fase corresponde ao momento de virada do século XX para o século XXI, conforme o autor nos propõe. Esse momento é significativo não só pelo número de inovações/itens tecnológicos que podem ser listados e catalogados, mas antes pela velocidade que estes entram e saem do mercado consumidor.

Assim, independente da fase em que a sociedade se situa, é certo que o modo de diálogo e impacto com as ações de cada época se fará presente no seio das expressões artísticas. Ainda, através do fragmento de Sevcenko elucidado acima, podemos fazer uma leitura mais objetiva, sem aludir a outros momentos históricos que não o século XX e tecer a comparação de que este século se encontra no limiar da primeira e da segunda fase do esquema proposto pelo historiador. Por essa via de raciocínio, pode-se situar também o pensador alemão Walter Benjamin, o qual, de certa forma, acompanhou a intensa alteração no padrão do comportamento das pessoas em virtude da aceleração dos ritmos e dos implementos tecnológicos das primeiras décadas do século XX.

Dessa forma, muitos intelectuais e artistas souberam arranjar a vivência dessas experiências para o universo artístico e promoveram, através das *avant-garde* europeias, mudanças na percepção sensorial das populações metropolitanas, principalmente. A valorização do olhar e da vida que se constrói de modo dinâmico passa a ter, então, maior valor

que os objetos e acontecimentos estáticos. No Cubismo, por exemplo, o efeito desse pano de fundo é facilmente percebido através de técnicas de corte, montagem, multiplicação de perspectivas e fragmentação da visão. Segundo Georges Braque, um dos fundadores dessa corrente junto a Picasso, “o objetivo não é reconstituir um fato da vida real, mas constituir um fato pictórico... trabalhar a partir da natureza significa ter de improvisar...”¹ De maneira análoga à proposta do cubista, percebe-se em Benjamin o gesto de apresentar seu pensamento através de “instantâneos” – os quais buscam oferecer a noção de perspectiva de um tempo histórico reconfigurado àquele eu que fala no presente² – e de aforismos, embora não se possa dizer que Benjamin é fundador do uso dessa estratégia textual.

Um exemplo desse tipo de composição é *Rua de mão única*: obra publicada por Benjamin em 1928, composta por 60 fragmentos aforísticos de temáticas diversas e recorrentes no trabalho do referido autor. Pode-se dizer que o conjunto de imagens, cenários, objetos urbanos e até mesmo da mobília de casas que compõe o percurso do escritor-caminhante nesse texto tão performático mimetiza a vida cotidiana e atribulada da metrópole, o que nos faz pensar a organização da obra como uma possível relação de escrita da cidade ou ainda como uma alegoria da ideia do dispositivo *Kaiserpanorama* seja para explicar aquela relação ou ainda para representar a maneira pela qual Benjamin propunha seu conceito de história.

Cabe salientar que o *Kaiserpanorama* se constitui de um artefato pelo qual se assiste a uma sequência de fotografias, que, são apresentadas através de um instrumento binocular com efeito tridimensional. É interessante notar o quanto Benjamin parece se apropriar desse mecanismo na própria feitura de *Rua de mão única*: a escolha pelos fragmentos, a constante reorganização dos mesmos ao serem submetidos para publicação, o uso de pequenos estilhaços da vida cotidiana como expressão autêntica da realidade. Esse processo de edição por parte do autor vai ao encontro da estratégia de montagem presente em muitas das correntes vanguardistas, as quais constituem uma herança cultural direta de Benjamin.

¹ Braque *apud* Sevcenko (2009, p. 72).

² Mais adiante falaremos sobre isso através da ilustração do fragmento *Kaiserpanorama*.

3 A montagem entre as vias do aforismo e do caminhar

Para Bolle, a montagem é um procedimento típico das vanguardas do início do século XX e está presente na dicção benjaminiana seja através dos conceitos de montagem do Dadaísmo, do Surrealismo, do teatro épico ou dos meios de comunicação em massa como o jornal e o cinema. O uso dos procedimentos de montagem em Benjamin assume, então, um teor construtivo e de fomentação de uma mitologia urbana:

Na época, o autor acompanhou intensamente o processo de evolução do Surrealismo: da experimentação inicial ligada ao mito e ao sonho, até a politização em direção ao comunismo. *Contramão* – um livro de iniciação à mitologia da Metrópole moderna – contém uma série experimental de imagens oníricas. (BOLLE, 2000, p.89)

Essa ressonância da vanguarda se evidencia no fragmento “Panorama imperial – viagem pela inflação alemã” onde Benjamin parece utilizar o Kaiserpanorama como uma alegoria para explicar o desenvolvimento da vida alemã no pós-guerra. Essa aproximação encontra respaldo na maneira como Benjamin monta a apresentação desse aspecto na obra: o panorama de Benjamin traz 14 “fotografias estereoscópicas” – que retratam a situação econômica, a relação contraditória entre o individual e o instinto das massas, aspectos sobre a personalidade alemã perdida bem como crítica ao modelo de vida burguês deliberadamente marcada pelo empobrecimento do diálogo – e são divididas em tópicos. Diferentemente do panorama de sua infância, a apreensão do panorama textual do presente de Benjamin necessita do deslocamento do olhar do sujeito – o que corrobora com a ideia de movimento presente na obra e na metrópole. É a partir do giro, do *andar a zozzo* pelas situações da vida na modernidade, que o quadro fragmentado e desenhado pelas reflexões do autor se complementa.

O “estilo” percebido em *Rua de mão única* representa, assim, uma assimilação das técnicas de montagem, a qual é interposta pelo olhar do sujeito que se vê atravessado pelos lugares, referências literárias, políticas, filosóficas e pessoais. Destaca-se, então, que a atividade cognitiva/intelectual pode ser entendida como um caminho percorrido, no qual várias vozes se prestam a compor o repertório de um indivíduo. Semelhantemente, pode-se dizer que o andar é capaz de transformar simbólica e fisicamente o espaço:

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado – e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo – é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. (CARERI, 2013, p. 14)

A possibilidade de vivenciar o espaço de modo polissensorial, onde o ambiente além de espaço é também meio de inserção da existência, é um fator de grande importância no contexto das vanguardas; principalmente porque aquele momento é significativo no que tange o crescimento das cidades, construções e intervenções urbanas, além do movimento e velocidade que passam a se imprimir. Contornando o cenário histórico e estético que propiciou o Cubismo, chega-se também à ideia de antiarte promovida por constantes caminhadas durante o início do século XX por grupos artísticos. Em 1921, o movimento dadá organiza em Paris uma série de “visitas-excursões” aos lugares banais da cidade. Reiterando Careri, é a primeira vez que a arte rejeita os lugares célebres para reconquistar o espaço urbano. Em 1924, os dadaístas parisienses organizam uma “errância” e descobrem no ato de caminhar um componente onírico e surreal, e definem esta experiência como uma deambulação. Tal deambulação constitui-se como uma escrita automática no espaço real e é capaz de revelar as zonas inconscientes e o suprimido da cidade:

O grupo decide partir de Paris para chegar de trem a Blois, uma pequena cidade escolhida ao acaso sobre um mapa, e de seguir a pé até Romorantin. Breton recorda esse “deambular a quatro” conversando e caminhando por vários dias consecutivos como uma “exploração pelos limites entre a vida consciente e a vida de sonho”. Ao regressar da viagem, escreveu a introdução de *Poisson soluble*, que se tornaria o Primeiro Manifesto do Surrealismo³. (CARERI, 2013, p. 78)

³ “A terra sob os meus pés não é senão um imenso jornal explicado. Às vezes, passa uma fotografia, é uma curiosidade qualquer, e das flores nasce uniformemente o odor, o bom odor de tinta de papel impresso”.

A viagem, brevemente elucidada acima, marca a passagem do dadaísmo para o surrealismo configurando-se como um percurso iniciático. Assim, a partir do viés surrealista empreendido nas caminhadas daquele período, conclui-se que o mesmo atravessa a infância do mundo e proporciona uma noção de espaço capaz de configurar o sujeito como um ser ativo e pulsante, um produtor de afetos e de relações. Tal caráter conjuga-se de modo claro com a inquietude típica de Walter Benjamin.

Assim, as sistematizações de Careri sobre o assunto nos permite afirmar que a atividade da escrita em Benjamin é transformada em lugar e filtrada pelo eu-caminhante ao apostar em um jogo dialético:

A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. A esta realidade, sem sabê-lo, está dedicado o *flâneur* [...] Paisagem, é nisto que se torna a cidade para o *flâneur*. Ou mais exatamente: a cidade para ele cinde-se nos seus polos dialéticos. Abre-se lhe como uma paisagem e o abarca como um aposento". (BENJAMIN, 2006)

Depreende-se, então, que as estratégias presentes na pintura surrealista também auxiliam no processo de montagem dos fragmentos tão constantemente reorganizados por seu autor. Tais estratégias podem ser percebidas na relação dos títulos dados aos fragmentos e o conteúdo desenvolvido no interior destes: os fragmentos evocam uma necessidade vigorosa de deslocamento do olhar para se representar e apreender o sentido.

Entretanto, a atitude benjaminiana de buscar uma via revolucionária para a saída do caos da circunstância presente, não se baseia apenas no olhar para o surrealismo, mas também em seus próprios estudos e teorizações. Na abertura de *A origem do drama barroco*, por exemplo, o pensador esclarece que é “característico do texto filosófico se confrontar sempre, de novo, com a questão da apresentação” (BENJAMIN, 2011, p. 49). Como dito anteriormente, esse apontamento sobre a questão da linguagem/ apresentação do pensamento filosófico é recorrente em diversos textos do autor e parece sugerir a busca por uma linguagem-simultânea; uma linguagem viável tanto para ser justo com o passado – não de modo a apreendê-lo em sua totalidade, já que em Benjamin vê-se muito mais uma postura de “salvar o passado” que resgatá-lo em sua totalidade – quanto para registrar o instante-já do presente, balizando assim uma construção de história.

Uma obra que se propõe na contramão e que se acessa mediante a diversas vias. Embora essa constatação possa apresentar um tom movediço, pode ser esclarecedora quando se pensa nos aforismos e fragmentos formulados por Walter Benjamin em *Rua de mão única*. Em um primeiro momento, o livro publicado provoca um estranhamento no leitor que se dispõe a acompanhar o percurso crítico e poético realizado pelo pensador berlinense, devido à escrita aparentemente descontínua e fragmentada presente nessa composição. É possível que o incômodo inicial se relacione ao conteúdo temático elencado por Benjamin nessa rua aberta no próprio corpo pela atriz e diretora de teatro Asja Lacis:⁴ na rua apresentada por ele há, além das reflexões sobre a inflação alemã durante a República de Weimar e análise sobre o estereótipo/comportamento do sujeito alemão mencionado anteriormente na passagem acerca do *Kaiserpanorama*, o cruzamento de sonhos e impressões infantis, a situação do escritor moderno e apontamentos que podem ser lidos como crítica/ resenha literária. Tais ocorrências no plano substancial da escrita vão se construindo junto às descrições de prédios, monumentos, praças e ruas, cartazes, reclames, e se abrem como o retrato metafórico do crescimento das cidades naquele contexto bem como uma nova maneira de expressão em virtude das circunstâncias de um período ligado ao poder dos fatos que pelas certezas, pois:

A construção da vida passa neste momento muito mais pela força dos fatos do que pelas convicções. Concretamente, de fatos que quase nunca e em lugar algum chegaram a transformar-se em fundamento de convicções. Em tais circunstâncias, a autêntica atividade literária não pode ter a pretensão de se desenvolver num âmbito estritamente literário – essa é antes a expressão habitual da sua esterilidade. Uma eficácia literária significativa só pode nascer de uma rigorosa alternância entre ação e escrita. Terá de cultivar e aperfeiçoar, no panfleto, na brochura, no artigo de jornal, no cartaz, aquelas formas despreziosas que se ajustam melhor à sua influência sobre comunidades ativas do que o ambicioso gesto universal do livro. Só esta linguagem imediata se mostra capaz de

⁴ Pode-se pensar que a epígrafe postulada por Benjamin na abertura do livro possui o gesto simbólico de representar uma placa de orientação, um dos *modus operandis* de se acessar a rua experienciada por ele: é através deste ícone político-afetivo que a virada de Benjamin para o pensamento marxista parece ficar mais evidente, tendo em vista seu relacionamento com Asja Lacis.

responder ativamente às solicitações do momento. (BENJAMIN, 2013, p. 9; grifos meus)

Aí, novamente, marca presença o conceito de montagem; porém através de um viés mais jornalístico que surrealista: a não linearidade do *lay-out* dos jornais, por exemplo, era algo que chamava a atenção de Benjamin provavelmente por apresentar a possibilidade de múltiplas perspectivas e dimensões: a questão da técnica presente no jornal conferia a este suporte a posição literária de maior prestígio exatamente por constituir um desafio para a cultura tradicional do livro. De acordo com Bolle (2000, p. 91), Benjamin evoca Mallarmé, primeiro poeta a incluir a tensão gráfica do meio publicitário na poesia, ou seja, um princípio de composição simultânea, constelacional em que a imagem geral só se faz – quando se faz – ao final do fragmento ou aforismo. Assim, ainda em relação à abertura do primeiro fragmento do livro aludido acima, ao operar com a ideia de que *a construção da vida passa* mais intensamente pelos acontecimentos, abre-se também um leque simbólico de fatos decorrentes do progresso inerente ao início do século XX e das inquietudes regularmente postas no pensamento filosófico do autor. Desse modo, não só o desenrolar das ações do sujeito imerso em um espaço real está suscetível a se deparar com incertezas, turbilhões e reelaborações de si e do momento histórico, mas também as expressões artísticas produzidas pelo indivíduo daquele instante. Em outras palavras, a expressão artística também deve dialogar com as novas possibilidades em termos da forma.

Para além dessa reflexão em relação ao lugar da escritura literária e seus suportes, é igualmente interessante notar as relações simbólicas postas no fragmento intitulado “Posto de gasolina”, como o ponto de partida para as meditações trabalhadas por Benjamin nessa obra – meditações essas postas também em *Passagens* quando o autor evoca a imagem da cidade como a realização do sonho humano pelo labirinto. Nota-se durante todo o trajeto da obra a persistência de um jogo dialético entre o espaço interior e exterior; a técnica e a experiência, o universo onírico e as questões políticas, por exemplo, conjugados em uma forma concisa, por vezes muito poéticas e inquietas, mas reveladoras de diversos conceitos caros à obra de Benjamin. Seriam essas “inquietações” a combustão necessária ao fazer literário/filosófico? Seria o posto de gasolina o lugar de transição para promover o movimento dos carros apenas? Ou seria esse estabelecimento uma chave de entrada

às críticas ao progresso, já que data também do início do século XX a presença desses pontos comerciais articulados à noção de capitalismo? Independentemente da resposta, já que o texto de 1928 se constitui como uma obra aberta, é provocante a ludicidade presente na possível escolha de Benjamin em abrir *Rua de mão única* exatamente com um espaço de transição apto a promover o trânsito: seja de ideias, seja do autêntico cotidiano ou ainda do funcionamento da engrenagem das opiniões.

Ao sair do “Posto de gasolina”, o leitor dá continuidade à *flânerie* e adentra a “Sala do café da manhã” acompanhando reflexões ligadas à tradição popular e os aspectos da oralidade as quais versam sobre o relato de sonhos em jejum e o quanto essa prática constitui uma traição a si mesmo, já que o indivíduo necessita de um distanciamento para não cair no risco da interpretação imediata. Aliás, essa atitude de distanciamento em relação ao narrado parece configurar outra chave de acesso ao escrito experimental de Benjamin, pois na rua em que o acompanhamos a certeza sobre os signos que aparecem, expandidos na forma do aforismo, é movediça.

Essa incerteza ou suposto caos dialoga também com a montagem em forma de choque mencionada por Bolle. Segundo ele, a *schockhafte Montage* caracteriza a técnica benjaminiana de “renunciar qualquer interpretação explícita, realçando as significações somente por uma montagem dos materiais em forma de choque” (BOLLE, 2000, p. 97). A função desse tipo de montagem seria confrontar a visão amena da metrópole com seus aspectos inquietantes, criando para a figura do *flâneur* a sensação de que a rua é sua moradia:

A rua se torna moradia para o flâneur, que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa como o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, as reluzentes placas esmaltadas das firmas são uma decoração tão boa ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivania onde apóia seu caderno de notas; bancas de jornal são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, ele contempla sua esfera doméstica. (BOLLE, 2000, p. 97)

Portanto, ao estarmos diante de “Número 113”, fragmento que apresenta três cômodos ou repartições – subterrâneo, vestíbulo e sala de jantar – não se pode afirmar diante de que tipo de construção estamos ou a quem pertence. O que interessa, de fato, é que tal espaço transforma-se

em um lugar bastante pessoal de Benjamin, apontando para uma relação de ambiência: nas três partes nos deparamos com relatos de sonhos que trazem a figura de Goethe, ou da casa deste escritor alemão, e alude ao momento histórico no qual Benjamin se situa. Curioso que justamente no ambiente da “Sala de jantar” apareça uma imagem onírica de tamanha sensibilidade:

Vi-me, num sonho, no gabinete de trabalho de Goethe. Não havia qualquer semelhança com o de Weimar. Reparei que era muito pequeno e tinha uma única janela. O lado mais estreito da mesa estava encostado à parede em frente. O poeta, em idade muito avançada, estava sentado a escrever. Eu deixei-me ficar ao lado, até que ele interrompeu o trabalho e me ofereceu uma pequena jarra, um vaso antigo. Eu a fiz girar entre as mãos. O calor na sala era insuportável. Goethe levantou-se e foi comigo para a sala ao lado, onde estava posta uma mesa comprida para todos os meus parentes. Mas parecia destinada a muitas mais pessoas do que estes. Devia estar posta também para os antepassados. Sentei-me ao lado de Goethe na cabeceira direita da mesa. Quando a refeição terminou, ele levantou-se com dificuldade, e eu, com um gesto, pedi permissão para ampará-lo. Ao tocar-lhe no cotovelo comecei a chorar de comoção. (BENJAMIN, 2013, p. 11)

Não haver qualquer semelhança entre o gabinete de trabalho de Goethe visitado no sonho e o gabinete da vida real é algo passível de ocorrer no universo onírico que trabalha com superposição de imagens. No entanto, se não consideramos todos os relatos sobre sonhos que aparecem em *Rua* como transcrições verdadeiras e não ficcionalizadas a partir dos processos de montagem utilizados por Benjamin, podemos dizer que assim como em outros momentos da obra, Benjamin possibilita ao leitor-flâneur perceber não só o espaço do real, mas também o espaço da representação, das possibilidades. Pode-se dizer que o espaço da possibilidade, ao ser construído através dos artificios da montagem – e por esse motivo remeter ao universo de limiares do sonho – de certa forma, mostra-se por fazer e pode iludir ao leitor de que o texto de Benjamin não possui uma lógica interna, o que se difere de o texto possuir a qualidade de ser revolucionário. A percepção de que a obra se constitui de modo intrigante parte do próprio Benjamin e é trazida à luz no seguinte trecho de correspondência entre ele e Scholem:

Os meus “aforismos” resultaram numa curiosa organização, ou construção: uma rua que permite descobrir uma perspectiva de uma profundidade tão imprevista – e uso o termo em sentido não metafórico! – como, por exemplo, a do célebre cenário de Palladio em Vincenza, “A rua”. (BENJAMIN, 2013, p. 123)

É evidente, então, que tal livro configura-se como uma virada no pensamento de Benjamin tanto em termos estéticos quanto ideológicos. Desse modo, a obra se configura como um exercício de experiência reflexiva e sensorial, pois coloca o leitor na posição de um indivíduo que também possui a oportunidade de apreender aqueles espaços visitados e/ou revisitados por Benjamin e, dessa forma, transformar o espaço das reflexões do outro em um lugar próprio.

4 Considerações finais

No início deste breve estudo, delineamos as considerações de Nicolau Sevcenko, Francesco Careri e Willi Bolle para, com isso, refletir sobre o contexto das vanguardas europeias no início do século XX, bem como os artifícios utilizados pelos artistas das correntes dadaísta e surrealista. Cabe, portanto, tornar clara essas aproximações. A metáfora utilizada por Sevcenko sobre as fases de modernização nos permite ilustrar o retrato de uma época e esboçar um panorama do tipo de mentalidade que passava a ser criado com o progresso. Em seguida, pinçamos fragmentos da obra *Rua de mão única* com o intuito de perceber como Walter Benjamin parece se apropriar do dispositivo denominado *Kaiserpanorama* como uma alegoria para refletir sobre o desenvolvimento da vida alemã no pós-guerra. Essa postura traduz uma ressonância das vanguardas na obra em questão e pode ser apreendida em virtude dos apontamentos de Willi Bolle que descreve inúmeras técnicas de montagem na obra de Benjamin, embora aqui tenhamos utilizado apenas aquelas que dialogam com os trechos específicos analisados. Ainda que o texto de Benjamin possa aparentar algum traço de incoerência ou falta de nexos, pode-se dizer que isso ocorre devido ao caráter fragmentário que o autor elenca para representar suas reflexões que mais se aproximam de uma escritura literária, ficando, desse modo, isento desse julgamento negativo. Em suma, o aparente caos do texto de Walter Benjamin, traz uma profunda e elaborada reflexão a respeito das condições de produção e de atuação do escritor-flâneur-crítico no ambiente da metrópole moderna.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: Infância berlinense: 1900*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 2000.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Tradução de Frederico Bonaldo. 1. ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

Recebido em: 30 de outubro de 2018

Aprovado em: 10 de dezembro de 2018