

• Walter • Benjamin

Estética • Política Literatura • Psicanálise

Ricardo Timm de Souza Bruna de Oliveira Bortolini
Manuela Sampaio de Mattos Oneide Perius
 Helano Ribeiro Francisco Fianco
Tiago dos Santos Rodrigues Janniny Gautério Kierniew
 Evandro Pontel Gabriela Nascimento Souza
(Orgs.)



O presente livro reúne em forma de artigos quarenta das relevantes apresentações realizadas oralmente durante o I Congresso Internacional Walter Benjamin – barbárie e memória ética, realizado na PUCRS, Porto Alegre, de 26 a 28 de setembro de 2018. Procurou-se aqui alinhar o material em torno a quatro eixos principais, com a finalidade de facilitar a consulta e abordagem: Política, Estética, Literatura e Psicanálise. A expectativa dos organizadores é que a presente publicação atinja o máximo de interessados, no Brasil e alhures, dada a crescente importância do pensamento de Walter Benjamin na urgência dos tempos que correm.



Walter Benjamin

Estética, Política, Literatura e Psicanálise



Filosofia & Interdisciplinaridade

- **Agnaldo Cuoco Portugal**, UNB, Brasil
- **Alexandre Franco Sá**, Universidade de Coimbra, Portugal
- **Christian Iber**, Alemanha
- **Claudio Gonçalves de Almeida**, PUCRS, Brasil
- **Cleide Calgareo**, UCS, Brasil
- **Danilo Marcondes Souza Filho**, PUCRJ, Brasil
- **Danilo Vaz C. R. M. Costa**, UNICAP/PE, Brasil
- **Delamar José Volpato Dutra**, UFSC, Brasil
- **Draiton Gonzaga de Souza**, PUCRS, Brasil
- **Eduardo Luft**, PUCRS, Brasil
- **Ernilo Jacob Stein**, PUCRS, Brasil
- **Felipe de Matos Muller**, UFSC, Brasil
- **Jean-François Kervégan**, Université Paris I, França
- **João F. Hobuss**, UFPEL, Brasil
- **José Pinheiro Pertille**, UFRGS, Brasil
- **Karl Heinz Efken**, UNICAP/PE, Brasil
- **Konrad Utz**, UFC, Brasil
- **Lauro Valentim Stoll Nardi**, UFRGS, Brasil
- **Marcia Andrea Bühring**, PUCRS, Brasil
- **Michael Quante**, Westfälische Wilhelms-Universität, Alemanha
- **Miguel Giusti**, PUCP, Peru
- **Norman Roland Madarasz**, PUCRS, Brasil
- **Nythamar H. F. de Oliveira Jr.**, PUCRS, Brasil
- **Reynner Franco**, Universidade de Salamanca, Espanha
- **Ricardo Timm de Souza**, PUCRS, Brasil
- **Robert Brandom**, University of Pittsburgh, EUA
- **Roberto Hofmeister Pich**, PUCRS, Brasil
- **Tarcílio Cotta**, UNIOESTE, Brasil
- **Thadeu Weber**, PUCRS, Brasil

Walter Benjamin

Estética, Política, Literatura, Psicanálise

Atas do I Congresso Internacional
Walter Benjamin: barbárie e memória ética

Organização:

Ricardo Timm de Souza
Manuela Sampaio de Mattos
Helano Ribeiro
Tiago dos Santos Rodrigues
Evandro Pontel
Bruna de Oliveira Bortolini
Oneide Perius
Francisco Fianco
Janniny Gautério Kierniew
Gabriela Nascimento Souza



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.behance.net/CaroleKummecke>

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Associação Brasileira de Editores Científicos

<http://www.abecbrasil.org.br>

Série Filosofia e Interdisciplinaridade — 104

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

SOUZA, Ricardo Timm de; et al (Orgs.)

Walter Benjamin: estética, política, literatura, psicanálise [recurso eletrônico] / Ricardo Timm de Souza et al (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019.

649 p.

ISBN - 978-85-5696-564-6

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Filosofia; 2. Walter Benjamin; 3. Estética; 4. Literatura; 5. Psicanálise; I. Título II. Série

CDD: 100

Índices para catálogo sistemático:

1. Filosofia 100

Sumário

Apresentação 13

Política

1 17

Das condições da linguagem à construção social do comportamento

Claudecir Dos Santos

2 35

Historiografias e Sexualidades Dissidentes: conexões entre Walter Benjamin e os estudos *queer*

Daniel Boianovsky Kveller

Luan Barros Cassal

3 49

Implicações políticas da produção acadêmica no hoje: algumas considerações a partir de Walter Benjamin

Daniel Rodrigues Fernandes

4 65

Poder soberano, estado de exceção e violência: as raízes da biopolítica agambeniana a partir do pensamento de Walter Benjamin

Guilherme de Brito Primo

5 81

Transmissão de testemunhos como profanação

Karine Shamash Szuchman

6.....93
**Conversa entre Paulo Freire e Walter Benjamin: ensaios sobre
educação e dialética**
Luís Giorgis Dias

7..... 105
O materialismo do detalhe em Walter Benjamin
Maria Rita Pinheiro de Oliveira

Estética

8..... 123
Uma Imagem do Real
Allende Renck

9.....137
Sobre três lições modernas: museu, progresso, ruína
Ana Chaves

10 153
**A experiência de narrar o desconhecido: a situação do narrador-
protagonista no romance O Irmão Alemão, de Chico Buarque**
Anderson Trindade Chaves

11..... 167
**A perda e o ganho pela reprodução da imagem fílmica:
aproximações entre a *aura* de Walter Benjamin e a *photogénie* de
Jean Epstein**
Bruno Carboni Gödecke

12 185
**Benjamin, entre o monstro e o vampiro: Politização da arte das
alegorias de escolas de samba no carnaval carioca de 2018**
Fátima Costa de Lima

13	205
Personalidades sem aura: imagens da arte na era de sua reprodutibilidade digital	
Ítalo Franco Costa	
Guilherme Susin Sirtoli	
Cláudia Mariza Mattos Brandão	
14	217
Possíveis usos do conceito de <i>alegoria</i> de Walter Benjamin para repensar o trabalho da direção de arte no cinema e o valor narrativo da imagem cenográfica	
Joana Kretzer Bradenburg	
Leandro Vieira Lunelli	
15.....	235
O fim da narração tradicional e os seus desdobramentos na modernidade em Walter Benjamin	
Mariana de Oliveira Neves	
16	251
Elementos estético-culturais benjaminianos sobre a fotografia: .. leituras críticas acerca de instantâneos vividos em sedutores catálogos de viagem	
Ney Alves de Arruda	
17.....	269
Benjamin e Puntel: reflexões ontológicas a partir do limiar e da expressabilidade	
Rafael Batista Dias	

Literatura

18	289
A narrativa como desvio: quando os restos tornam-se rastros de um por vir	
Brida Emanoele Spohn Cezar	
Luis Artur Costa	

19	303
A experiência da escrita a partir de um diálogo entre Conceição Evaristo e Walter Benjamin	
Bruna Moraes Battistelli	
Lílian Rodrigues da Cruz	
20	319
Gesto transforma(r)dor: escrita e memória a partir de livros de jornalistas sobre ditaduras militares na América Latina	
Cândida de Oliveira	
21	337
A patologia do tempo: possibilidades da obra benjaminiana na apreensão da crise de historicidade presente nas metáforas literárias da doença	
Cássio Guilherme Barbieri	
22	355
O narrador de <i>Uma realidade demasiado poderosa</i>: incursões entre Graciliano Ramos, Walter Benjamin e Theodor Adorno	
Francieli Borges	
23	369
Ficções para não esquecer: a imagem residual da ditadura militar no romance <i>Depois da rua Tutoia</i>, de Eduardo Reina	
Ívens Matozo Silva	
24	385
Aproximações entre Dyonélio Machado e Walter Benjamin	
Jonas Kunzler Moreira Dornelles	
25	403
Um lance de dados no tabuleiro da história: um estudo de Mallarmé a partir de conceitos benjaminianos	
Juliana Caetano da Cunha	

26.....	417
Luta enfadonha entre a vida e as abstrações da peste: considerações acerca das posições do narrador em <i>A Peste</i>, de Albert Camus	
Larissa Garay Neves	
27.....	437
“Afinidades eletivas”, crítica literária, crítica histórico-filosófica: o fundo ético do pensamento	
Luciano Gomes Brazil	
28.....	453
A língua como troféu de guerra: uma leitura benjaminiana sobre a literatura pós-colonial angolana	
Pietro Gabriel dos Santos Pacheco	
29.....	467
De escritor para narrador, de narrador para personagem	
Priscilla Pawlack	
30.....	481
Expressões da crítica ao direito em Walter Benjamin: Um estudo da conferência sobre Kafka de 1931	
Rafael Barros Vieira	
31.....	501
A insustentável leveza da narrativa: palavra de “infante”?	
Raquel Belisario da Silva	
32.....	519
O narrador no Romantismo, Indústria Cultural e Jornada do Herói: uma afinidade eletiva?	
Ricardo Cortez Lopes	
Nádila Albuquerque Luchini	
33.....	537
“Você vai voltar pra mim” e a potência testemunhal para abordarmos o autoritarismo ainda presente na sociedade brasileira	
Rodrigo Fernandes Teixeira	
Natália Centeno Rodrigues	

Psicanálise

- Texto de abertura 555**
"Relações Possíveis entre o pensamento de Walter Benjamin e a Psicanálise"
- 34563**
Primado do fragmentário sobre o sistemático: Walter Benjamin e a Psicanálise
Ana Lúcia Mandelli de Marsillac
Rafaela Pereira
- 35 577**
Um tempo para o "ainda não": psicanálise, infância e violências
Helena Pillar Kessler
Ana Maria Gageiro
- 36 591**
Uma caixa de costura no hospital: linhas e agulhas para bordar histórias
Janniny Gautério Kierniew
Cláudia Bechara Fröhlich
Simone Moschen
- 37603**
Ideologias muradas: polarização discursiva e empobrecimento político
Karina Sassi
Rose Gurski
- 38 615**
Figurações políticas com a técnica do despertar: psicanálise, Walter Benjamin e o movimento de ocupação de escolas no Brasil
Lisiane Molina Leffa
- 39 631**
A pesquisa e a intervenção psicanalíticas: transferência, imagem e apresentação na construção da escuta-flânerie
Luísa Puricelli Pires

Apresentação

Ocorreu na PUCRS, Porto Alegre, de 26 a 28 de setembro de 2018, o *I CONGRESSO INTERNACIONAL WALTER BENJAMIN – BARBÁRIE E MEMÓRIA ÉTICA*, promoção do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUCRS e apoio da Escola de Humanidades da PUCRS, da CAPES, do Instituto Goethe Porto Alegre e do Centro de Estudos Brasileiras e Alemães (CDEA). O evento revestiu-se de grande sucesso, contando com muitos conferencistas e participantes nacionais e internacionais de grande relevância.

O presente livro reúne em forma de artigos quarenta das apresentações realizadas oralmente durante o Congresso. Conquanto seja notório que, em se tratando do pensamento de Walter Benjamin, é sobremaneira difícil dividir a produção intelectual, tanto do pensador berlinense quanto de seus comentadores e críticos, em diferentes temáticas de demarcação, dada a interpenetração constante de assuntos na imensa obra do filósofo e ensaísta, procurou-se aqui alinhar o material em torno a quatro eixos principais, com a finalidade de facilitar a consulta e abordagem: *Política, Estética, Literatura e Psicanálise*.

A expectativa dos organizadores é que a presente publicação atinja o máximo de interessados, no Brasil e alhures, dada a crescente importância do pensamento de Walter Benjamin na urgência dos tempos que correm.

Porto Alegre, março de 2019.

Os organizadores.

Política

Das condições da linguagem à construção social do comportamento

Claudecir Dos Santos¹

Introdução

De acordo com Benjamin, embora a linguística tenha feito significativos progressos no tratamento às línguas, ela “acaba por tratar sempre apenas de línguas muito evoluídas, que têm atrás de si um considerável passado, de que nada sabemos”². Frente a isso, segundo o autor, “a única base de que podemos partir é a análise das condições de possibilidade da linguagem, das leis de evolução das línguas, das observações sobre o desenvolvimento da linguagem. [...]”³. A interpretação da interação entre esses aspectos é o objeto de estudo da Sociologia da Linguagem. É nesse objeto que, inicialmente, o presente trabalho se concentra, para em seguida destacar como o capitalismo, enquanto uma religião, “define” o prazer, a felicidade a satisfação..., chegando à construção social do comportamento.

Portanto, tendo como referências centrais os textos: *Problemas da Sociologia da Linguagem* (1935) e, *O Capitalismo*

¹ Doutor em Filosofia. Professor no Curso de Ciências Sociais e no PPGE – Mestrado em Educação – da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), Campus Chapecó.

Contato: claudedir.santos@uffs.edu.br

² BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992. p. 198.

³ BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992. p. 198.

Como Religião, texto esse que, segundo Michel Löwy, foi publicado em 1921, mas permaneceu inédito até 1985, o presente artigo resgata algumas problematizações benjaminianas acerca das condições de possibilidade da linguagem, para tentar compreender suas implicações/imbricações para com a construção social do comportamento na contemporaneidade.

Nesse sentido, no item 1, *Das Condições da Linguagem*, o artigo retoma as reflexões de Benjamin apresentadas no texto *Problemas da Sociologia da Linguagem*, com o intuito de dizer que a linguagem humana abre caminhos para que o mundo possa ser significado. E, nesses caminhos, o papel da Sociologia da Linguagem é servir como um recurso heurístico e interpretativo da análise das sociedades humanas. Esse duplo papel que a sociologia precisa desenvolver, porém, não alcançará êxito se não for conduzido por uma linguagem libertadora. Talvez por isso, ao discutir acerca dos *Problemas da Sociologia da Linguagem*, Benjamin destacou que, “a única base de que podemos partir é a análise das condições de possibilidade da linguagem”⁴.

Inspirado nessa “dica” benjaminina, no item 2, *Linguagem, Temporalidade e Comportamento*, o artigo se volta ao texto: *O Capitalismo Como Religião* para trazer à baila algumas provocações a respeito da construção social do comportamento na contemporaneidade. Em nosso entendimento, é *na e através da* linguagem que acontece a construção social do comportamento, mas como essa construção não é um fenômeno revelador de essências, por mais que a linguagem sofra controles, ela continua sendo a condição *sine qua non* para a transformação de realidades.

Nas considerações finais, o artigo sinaliza que, por ser socialmente orientada, nada impede que a linguagem proporcione e sirva à emancipação daqueles que dela fazem uso, entretanto, ao contrário dessa possibilidade, nas últimas décadas, de forma

⁴ BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 198.

implícita e explícita, multiplicam-se experiências reveladoras de um embrutecimento humano. Diante disso, considerando que a linguagem é condição da história, é com ela que devemos combater as experiências de aprisionamentos que se revelam como empecilhos às manifestações de um projeto humano histórico, democrático e, conscientemente livre.

1 Das condições da linguagem

As reflexões sobre os papéis que a linguagem humana desempenha nos processos de comunicação acompanharam Benjamin nas suas diversas produções. No texto de 1935 (Problemas da Sociologia da Linguagem), por exemplo, ele procura mostrar como a linguagem pode contribuir para que o homem se perceba nas relações que estabelece consigo mesmo, com seus semelhantes e com a natureza.

Ao discutir sobre os problemas da Sociologia da Linguagem, Benjamin a relacionou com outras disciplinas para destacar que é possível, em um estudo sobre a linguagem, perceber, problematizar e compreender a linguagem não apenas como um *instrumento* ou um *meio* de comunicação, mas como uma *manifestação*, ou seja, uma *revelação* da essência humana que auxilia na compreensão de *si* na medida em que o *si* se relaciona com o *outro*.

Ao longo de sua produção filosófica, literária e, em alguns instantes, teológica, Walter Benjamin “foi e voltou” em alguns assuntos. No que se refere à linguagem, é possível perceber esse “vai-e-vem” no assunto através das diferentes datas de publicações sobre o tema. Por exemplo: *Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem do homem* (1916); *A Tarefa do Tradutor* (1923); *Origem do drama trágico alemão* (publicado em 1928); *Doutrina das semelhanças* (1933); *Problemas da Sociologia da Linguagem* (escrito em 1935). Nesses textos, direta ou indiretamente, a linguagem é o objeto benjaminiano para responder uma pergunta:

quais as condições da linguagem para manifestar e revelar a condição política e social do homem?

O que não muda ao longo da trajetória investigativa de Benjamin é a convicção de que a linguagem é mais do que a instrumentalização a ela atribuída ao longo da história, talvez por isso, retome Goldstain para refletir acerca da pergunta anterior:

A partir do momento em que o homem usa a linguagem para estabelecer uma relação viva com ele próprio ou com os seus semelhantes, a linguagem já não é um instrumento, não é um meio; é uma manifestação, uma revelação de nossa essência mais íntima e do laço psicológico que nos liga a nós próprios e aos nossos semelhantes⁵.

Estas são as últimas palavras de Benjamin no texto sobre os problemas da sociologia da linguagem, mas, conforme ele mesmo acrescenta, “explícita ou tacitamente, um tal ponto de vista está no início de toda a sociologia da linguagem”⁶. Essa percepção levou Benjamin a entender que, “quando se aborda a sociologia da linguagem como um domínio-fronteira, consideramos inicialmente apenas uma região comum às ciências invocadas por um tal termo, a linguística e a sociologia”⁷. Entretanto, essa consideração não passa de um equívoco, pois a condição de domínio fronteira extrapola a linguística e a sociologia. Na compreensão de Benjamin, “se analisarmos o problema de mais perto, constatamos que ele se relaciona com uma série de outras disciplinas”⁸.

⁵ GOLDSTAIN, apud BENJAMIN, In: BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 229.

⁶ BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 229.

⁷ BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 197.

⁸ BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992, p. 197.

Entre as disciplinas que Benjamin aponta como indutoras da análise sociológica da linguagem estão a *psicologia animal*, *psicologia da infância*, a *etnologia* e a *psicopatologia*. Estas disciplinas oferecem materiais indispensáveis para um estudo sobre a origem e desenvolvimento das linguagens.

Para o filósofo, “a influência da comunidade linguística sob a linguagem dos indivíduos pertence, como problema central, à psicologia da infância”⁹. E, “sem os materiais fornecidos pela psicologia animal é impossível avançar na questão sempre inacabada das relações entre a linguagem e o pensamento”¹⁰. Ainda, “foi a etnologia que forneceu materiais para as recentes discussões sobre a linguagem da mão e a linguagem dos sons. Finalmente, a psicopatologia esclareceu questões que são importantes para a sociologia da linguagem”¹¹.

Os importantes elementos que a psicologia animal fornece para a análise do desenvolvimento da linguagem são insuficientes para que tais análises fiquem a eles limitadas. Sobre isso, Benjamin traz presente uma observação de um especialista inglês em chimpanzés. Estudando o comportamento desses animais, expresso pelo instinto, “o especialista pensava que o chimpanzé poderia falar se, além de seu grau de inteligência, fosse dotado de um instinto audiomotor de imitação como o que conhecemos nos papagaios”¹².

Benjamin recorre a Delacroix para fazer a contraposição a essa afirmação, uma vez que a compreensão do especialista inglês é questionada por Delacroix. Tal questionamento, porém, não é feito sem fundamentos. Delacroix faz uso da psicologia da linguagem

⁹ BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 197.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 197.

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 197.

¹² BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 221.

infantil para desenvolver sua crítica ao especialista em chimpanzés. Através dos estudos da psicologia animal e da psicologia da linguagem infantil, Benjamin percebe o quão significativas são as exposições de Delacroix para a sociologia da linguagem. Para este autor, afirma Benjamin,

A criança não aprende a falar a não ser porque vive num universo linguístico e porque ouve falar a toda hora. A aquisição da linguagem supõe um estímulo prolongado e constante. Tem por condição a sociedade humana. Além disso, a criança corresponde largamente a uma tal condição. Não aprende apenas a língua que fala, mas também qualquer outra que se fale na sua presença [...] aprende em sociedade e aprende só. Na experiência de Yerkes (o especialista em chimpanzés) faltam essas condições¹³.

A partir das observações de Benjamin, podemos dizer que as crianças brincam em um mundo significado humanamente. Esse mundo é um livro que as crianças preenchem com suas experiências, a partir das aproximações que elas fazem das coisas. As análises estabelecidas por Benjamin acerca da vida e comportamento das crianças demonstram suas intenções a respeito daquilo que pode ser entendido como uma de suas grandes convicções sobre o papel que a linguagem humana desempenha no processo de formação e desenvolvimento da humanidade. Benjamin concorda com Goldstein, quando este afirma que,

A partir do momento em que o homem usa a linguagem para estabelecer uma relação viva com ele próprio ou com os seus semelhantes, a linguagem já não é um instrumento, é uma manifestação, uma revelação da nossa essência mais íntima e do laço psicológico que nos liga a nós próprios e aos nossos semelhantes¹⁴.

¹³ BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 221.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 229.

As experiências com as quais os seres humanos se envolvem, desde a mais tenra idade, criando e recriando o mundo, permitem dizer que a linguagem humana se completa a partir das relações sociais, originadas com o processo de nomeação. Portanto, a linguagem humana é, também, uma construção social. Devido a isso, Benjamin conclui: “explícita ou implicitamente, um tal ponto de vista está no início de toda sociologia da linguagem”¹⁵.

A sociologia da linguagem agrega inúmeros objetos e fatos etnográficos ligados ao desenvolvimento da linguagem. Dessa forma, se por um lado a psicologia animal e infantil oferecem elementos indispensáveis para a percepção das orientações sociais que a linguagem sofre, por outro, a psicopatologia e a etnologia se interessam por questões de base biológica, neurológica, antropológica, filosófica e histórica que dão sustentação à linguagem. Por conta dessa realidade, Benjamin entende que “a sociologia não pode, metodologicamente falando, separar-se de nenhum dos seus objetos; em cada um deles estão interessadas uma série de disciplinas”¹⁶.

No que se refere à etnologia, por exemplo, Benjamin se utiliza de interpretações de diversos autores que estudam a linguagem gestual e dos sons para esclarecer por que esta disciplina, a etnologia, precisa ser observada em uma investigação sobre a linguagem. De todas as deliberações, porém, as de Nikolas Marr são as que Benjamin escolhe como as que melhor explicam a passagem de uma linguagem dos gestos e sons para uma linguagem articulada. As análises de Marr, segundo as percepções de Benjamin, são mais sóbrias.

De facto o homem primitivo, que não possuía nenhuma linguagem articulada, sentia-se feliz quando conseguia, de um

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 229.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 205.

modo ou de outro, designar ou mostrar um objecto, e para esse efeito dispunha de um instrumento particular adaptado a esse fim, a mão, essa mão que distingue tão completamente o homem dos outros animais [...] a mão, ou as mãos, foram a língua dos homens. Movimentos da mão, um jogo de gestos e, em certos casos, movimentos do corpo, esgotavam os meios da criação linguística¹⁷.

Quanto à linguagem sonora, ainda sob a ótica das pesquisas de Marr, Benjamin justifica que esta só pode ser entendida a partir do trabalho e suas relações sociais. Dessa forma,

O fundamento da criação da linguagem sonora só se poderia encontrar num qualquer processo de trabalho produtivo. Sem definir mais exatamente esse gênero de trabalho podemos já defender, de um modo muito geral, o princípio de que o próprio nascimento da linguagem articulada foi impossível antes da passagem da humanidade ao trabalho produtivo com a ajuda de instrumentos artificiais¹⁸.

Partindo desse pensamento, o trabalho e a transformação das forças de trabalho, ao caminharem lado a lado com as palavras, disponibilizam à linguagem elementos que não apenas contribuem para o desenvolvimento da linguagem de uma civilização ou de uma sociedade, como, também, se tornam referências para um estudo sobre a origem da linguagem humana e da linguagem das coisas.

A emergência dos problemas da sociologia da linguagem encontra, nesse cenário um campo de análise fecundo e privilegiado. Fecundo, porque é nesse cenário que ganham vida os dispositivos necessários para o desenvolvimento da linguagem. Privilegiado, porque a linguagem, por ser socialmente orientada,

¹⁷ MARR, apud BENJAMIN, In: BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 207.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 205.

carrega na sua essência as condições para a emancipação daqueles que dela fazem uso.

Portanto, as influências sociais que se implicam na orientação social da linguagem não permitem que delas se faça desprezo quando se quer esclarecer as condições e os limites da linguagem humana. Em síntese, Benjamin conduz sua reflexão para o entendimento de que a fala, componente essencial da linguagem humana, necessita do ouvido e, *aprendemos* a ouvir, seguindo orientações, mesmo aquelas que a natureza fornece para serem significadas a partir de percepções humanas.

Com essas ponderações, Benjamin endossa o seguinte pensamento: “o sentido do ouvido é, no homem, um sentido intelectual e social fundado num sentido puramente físico. O mais vasto domínio ao qual se refere o sentido do ouvido é representado no homem pelo mundo das relações sociais”¹⁹.

Frente a esse fenômeno, a sociologia desponta como um campo do saber que proporciona aos seres humanos uma compreensão privilegiada da realidade social. O papel da sociologia, então, é servir como um recurso heurístico e interpretativo da análise das sociedades humanas. Esse duplo papel que a sociologia precisa desenvolver, porém, não alcançará êxito se não for conduzido por uma linguagem libertadora.

A linguagem está presente em todas as mudanças e transformações que ocorrem nas sociedades. Sobre isso, apropriando-se de uma declaração de Lévy-Brul que afirma: “não existe percepção que não seja envolta num complexo místico, nem fenômeno que seja apenas um fenômeno, nem sinal que seja só um sinal”²⁰, daí que, uma palavra nunca será apenas uma palavra. O que se conclui, a partir dessa passagem, é que os problemas da sociologia da linguagem devem ser encarados como hipóteses

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 221.

²⁰BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 204.

interpretativas do nascimento e desenvolvimento das influências dinâmicas, internas e externas, que orientam e determinam as organizações e transformações sociais.

É por conta dessas conclusões que Benjamin defende no texto *Problemas da sociologia da linguagem*, que em uma análise da humanidade, história e linguagem não podem ser separadas, uma vez que uma é condição da outra. Tampouco se deve desconsiderar as disciplinas e dispositivos que possibilitam o desenvolvimento da linguagem. Essa ponderação, inspirada na obra de Henri Delacroix, *A linguagem e o pensamento*, obra essa que, segundo Benjamin, é uma espécie de enciclopédia da sociologia da linguagem, levou Benjamin a escrever que, ao tratar-se de problemas da sociologia da linguagem, “a única base de que podemos partir é a análise das condições de possibilidade da linguagem”²¹. Nossa intenção é problematizar essas condições para, a partir delas, ampliar e aprofundar reflexões sobre a construção social do comportamento na contemporaneidade, mas não faremos isso sem antes atentar para a relação entre linguagem, temporalidade e comportamento.

2 Linguagem, temporalidade e comportamento

A filosofia da linguagem de Benjamin é tributária de uma concepção de tempo que questiona a temporalidade mecânica do *tique-taque* do relógio. O tempo que Benjamin observa como produtivo à emancipação humana é aquele onde a experiência consegue ser transmitida²². Com a modernidade e o progresso

²¹ BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 198.

²² Benjamin descreve que nessa concepção de tempo, “sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma prolixa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114.

diminuíram as possibilidades para a vivência dessas experiências, porque a própria compreensão de tempo foi alterada.

Na ideia de tempo que sustenta as reflexões de Benjamin, está presente, de forma bastante clara, a compreensão do filósofo de que é na tradição que se encontra a fonte que energiza o saber e as realizações humanas. Na tradição, o saber tem originalidade e autenticidade, portanto, autoridade. É esta autoridade que lhe permite que o saber seja repassado de geração a geração. Para Benjamin, porém, nada do que a humanidade produz deve ser descartado, quando se deseja compreender a trajetória humana via tradição. Por essa razão, o conjunto das *ações humanas*, dos vencedores e vencidos da história, que determinam as *condições humanas* no mundo, precisa ser capturado na tradição e ressignificado no presente. Aqui, entra em cena a linguagem mágica benjaminiana, ou seja, a linguagem que vai além da mera comunicabilidade instrumental dos acontecimentos e das coisas para expressá-los a partir daquilo que eles foram ou são.

No entendimento de Benjamin, todas as manifestações humanas são manifestações da linguagem, e ela não se esgota naquilo que comunica, logo, o tempo para Benjamin também não é linear, ele está sempre aberto ao preenchimento, mas nunca será preenchido. É por isso que Benjamin faz a defesa de que, “o tempo da história é infinito em todas as direções e não preenchido em cada instante. O tempo é, para os acontecimentos empíricos, apenas uma forma, mas, o que é mais importante, uma forma não preenchida enquanto tal”²³.

Na tentativa de entendermos, porém, a relação entre linguagem, temporalidade e comportamento, é preciso considerar que vivemos o tempo capitalista, ou seja, o tempo do mercado, do negócio, do investimento..., aliás, um dos traços do comportamento social contemporâneo é afirmar a existência de

²³ BENJAMIN, Walter. Origem do drama trágico alemão. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 261.

um *investimento* em, praticamente, tudo. Assim, até mesmo para descrever o fim de uma relação entre pessoas, não faltam explicações que descrevem o *investimento emocional depositado* à relação que ora termina. Ou seja, é nesse tempo capitalista onde tudo é moeda de troca que a construção social do comportamento acontece. Não é possível ignorar essa realidade se quisermos entender o comportamento humano contemporâneo.

Mas como compreendê-la sendo parte dela? Há saídas? Sim, enquanto existir linguagem haverá algo a se fazer. Na e através da linguagem emergem possibilidades para não sermos absorvidos por esse tempo, mas não podemos nos iludir, pois, do berço ao túmulo, às condições da linguagem são limitadas frente às formas de escravidão a ela imposta. Walter Benjamin percebeu as consequências do uso da linguagem para fins de interesses de classes dominantes, através de vários exemplos que emergiram com a modernidade. Por conta do espaço que temos para aqui debatê-los em conjunto, por isso traremos apenas um exemplo: o capitalismo enquanto um movimento religioso.

Em um texto publicado em 1921 que, segundo Michel Löwy, permaneceu inédito até 1985, Benjamin comparou o capitalismo com a religião. De acordo com Löwy, o texto de Benjamin está “com toda evidência, inspirado por “A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo” de Max Weber. No entanto, o argumento de Benjamin vai além de Weber e, sobretudo, substitui sua abordagem “axiologicamente neutra” (*Wertfrei*) por um fulminante requisito anticapitalista”²⁴. O fragmento ‘O capitalismo como religião’ de Benjamin, na visão de Löwy, é um dos textos mais interessantes, mas também um dos mais *herméticos* que o autor escreveu.

No artigo que escreveu sobre o capitalismo como religião, Walter Benjamin discutiu sobre como o tempo é usado pelo deus

24 LÖWY, Michel. O capitalismo como religião. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1809200508.htm>. Acesso em agosto de 2018.

capital para tornar as pessoas religiosas e fiéis aos seus desígnios. Segundo Benjamin, esse movimento leva as pessoas a se culparem por seus destinos e, paralelo a isso, “comprarem” a ideia de que, “se não prestam”, ou “não são vencedores”, a responsabilidade pelo fracasso está nelas e em suas escolhas na vida. Essa condição que a religião capitalista impõe aos seus devotos promove um aumento da insegurança e da insatisfação, a ponto de fazer desses pressupostos condições indispensáveis para a manutenção do capitalismo.

Benjamin não apenas identifica o capitalismo como uma religião, como também destaca suas condições “privilegiadas” para dar início e legitimar processos de culpabilização. Segundo ele,

O capitalismo é provavelmente o primeiro caso de um culto não expiatório, mas sim culpabilizador [verschuldenden]. Nisto, este sistema religioso está sob a queda de um movimento monstruoso. Uma consciência de culpa [Schuldbewusstsein] monstruosa, que não se sabe expiada, agarra-se ao culto, não para expiar nele esta culpa, mas sim para fazê-la universal, martelá-la na consciência e, finalmente e sobretudo, para implicar o próprio Deus nesta culpa [Schuld], para que enfim ele mesmo se interesse pela expiação²⁵.

Nesse sentido, o capitalismo transformado em uma religião, estrutura uma outra concepção de tempo. Dessa forma, na temporalidade promulgada pelo capitalismo surge um novo Deus, mas diferentemente do Deus criador da linguagem, que “liberou no homem a linguagem que lhe havia servido, a ele, como *meio* da criação”²⁶, este, libera no homem a *culpa*. Na produção da culpa

²⁵ BENJAMIN, Walter. *Capitalismo como religião*. Tradução Jander de Melo Marques de Araújo. *Revista Garrafa*. Número 23: Janeiro-Abril – 2011. p. 02.

²⁶ sondern im menschen entließ Gott die Sprache, die ihm als Medien der Schöpfung gedient hatte. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften II-I*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und G.Scholem; herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1977, p. 149. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011. p. 62.

está arquitetada a reprodução de insatisfações. As insatisfações são úteis ao capitalismo, pois graças a elas os novos sacrifícios são instituídos na humanidade. Como a culpa foi liberada ao homem, ele sente-se responsabilizado pelos sacrifícios que precisa enfrentar, logo, não se revoltará contra o Deus do capitalismo (o capital), mas, ao invés disso, se culpabilizará pelos fracassos. É nesse momento que ele legitima o capitalismo como uma religião cultural, não dogmática, destituída de forças transcendentais, que não possui dias específicos para a prática do culto, ou seja, é uma religião que não estabelece dias de descanso e *dias-santos*, é uma religião que não dá tréguas.

Na mesma linguagem provocadora de culpabilização e interferência na construção social do comportamento, estão os dispositivos temporais para romper com a escravidão linguística. Com e através das várias formas de manifestação da linguagem é possível fazer resistência, sair do ordinário, alcançar o extraordinário e, se necessário, ser e/ou manter-se revolucionário. Nesse contexto, por mais que as manifestações humanas revelem uma linguagem escravizada, a Sociologia a Linguagem nos diz que é possível ser otimista quanto às condições da linguagem e a construção social do comportamento. É sempre possível transcender...

Em síntese, na compreensão benjaminiana, a temporalidade do capitalismo, por intercambiar passado, presente e futuro, carrega consigo o perigo da destruição, uma vez que as mediações humanas, ao invés de saldar as dívidas de um instante para com o outro, frequentemente promovem novos endividamentos. Mas, eis a boa notícia. É dentro desse contexto que a linguagem pode e precisa ser reivindicada como uma possibilidade de compreensão da realidade a partir do que ela é, na perspectiva do capital, e do que ela pode ser, para além do capital. A constituição social do comportamento não é um fenômeno revelador de essências, portanto, por mais que a linguagem sofra controles, ela continua sendo a condição *sine qua non* para a transformação de realidades.

3 Considerações finais

A linguagem é condição da história. Essa afirmação balizou as investigações do filósofo alemão Walter Benjamin acerca das condições da linguagem para manifestar e revelar as disposições política e social do homem. Por ser socialmente orientada, nada impede que a linguagem proporcione e sirva à emancipação daqueles que dela fazem uso, entretanto, ao contrário dessa possibilidade, nas últimas décadas, de forma implícita e explícita, multiplicam-se experiências reveladoras de um embrutecimento humano.

Entretanto, considerando que a linguagem humana abre caminhos para que o mundo possa ser significado, está ao alcance humano “fazer a história”, dando sentido às experiências socialmente vivenciadas. Ou seja, na interpretação de Benjamin, a linguagem deveria proporcionar aos seres humanos a libertação de todos os tipos de aprisionamentos que impedem a redenção revolucionária da humanidade, o sujeito histórico é aquele que melhor poderá vivenciar tal compreensão, mas, para que isso aconteça, esse sujeito deverá ser “construído”. Eis a tarefa da linguagem em nossos dias.

No que se refere à relação entre linguagem, temporalidade e comportamento, uma importante questão a ser analisada refere-se às formas de distribuição das utilidades geradoras de prazer, felicidade ou satisfação. Não parece que o capitalismo esteja interessado em proporcionar essas condições utilitaristas a todos os membros de uma sociedade. Sobre isso, vale apenas (o que não foi possível aqui) aprofundar as observações do economista indiano Amartya Sen sobre a *coloração religiosa* que passa a identificar o utilitarismo. De acordo com Sen, “na forma clássica do utilitarismo, como o desenvolvido particularmente por Jeremy Bentham, define-se a utilidade como prazer, felicidade ou satisfação

e, portanto, tudo gira em torno dessas realizações mentais”²⁷. Aliás, não atoa, em suas constantes atualizações, o capitalismo criou novas roupagem ao utilitarismo. Segundo Sen, “nas formas modernas do utilitarismo, a essência da “utilidade”, frequentemente é vista de outro modo: não como prazer, satisfação ou felicidade, mas como a satisfação de um desejo ou algum tipo de representação do comportamento de escolha de uma pessoa”²⁸.

É nesse cenário que acontece, contemporaneamente, a construção social do comportamento. A problematização e compreensão desse fenômeno podem ser realizadas a partir de variadas formas, a que escolhemos para nos auxiliar é a *Sociologia da Linguagem*. Em função das diferentes possibilidades para interpretação da realidade que ela oferece, acreditamos que essa disciplina, nos ajudará, inclusive, a entender as consequências das influências das *Fake News* nos rumos políticos e econômicos do Brasil. Mas esse assunto fica para o debate que esse evento está proporcionando.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Capitalismo como religião*. Tradução Jander de Melo Marques de Araújo. *Revista Garrafa*. Número 23: Janeiro-Abril – 2011.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

²⁷ SEN, Amartya. *Desenvolvimento como liberdade*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 75.

²⁸ SEN, Amartya. *Desenvolvimento como liberdade*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 75.

BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política*. Tradução: [Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita](#). Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

LÖWY, Michael. Le capitalisme comme religion: Walter Benjamin et Max Weber. *Raisons politiques* 2006/3 - N° 23. Disponível em: http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RAI&ID_NUMPUBLIE=RAI_023&ID_ARTICLE=RAI_023_0203. Acesso em Agosto de 2018.

SEN, Amartya. *Desenvolvimento como liberdade*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Historiografias e Sexualidades Dissidentes: conexões entre Walter Benjamin e os estudos *queer*¹

*Daniel Boianovsky Kveller*²

*Luan Barros Cassal*³

A história dos movimentos sociais é frequentemente transmitida pela militância, pelo Estado e pela academia como uma narrativa de progresso, liberação e integração. Em geral, essa narrativa começa com a descrição de um contexto de opressão e desigualdade, sem manifesta resistência. A seguir, passa-se a analisar como as pessoas gradualmente se tornam conscientes de que são oprimidas, como elas buscam por outras pessoas que também se sentem dessa maneira, até que se torna possível progredir a um segundo estágio: a organização de um movimento formal em torno de demandas mais ou menos determinadas, provavelmente por meio da afirmação de uma identidade coletiva. Alguns eventos podem ser destacados como pontos-de-partida ou como divisores de água: no caso do Movimento de Lésbicas, Gays,

¹ Este trabalho foi apresentado no I Congresso Internacional Walter Benjamin e segue um recorte baseado em um tema transversal ao percurso acadêmico dos autores, a pertinência e a influência do pensamento de Walter Benjamin nos debates contemporâneos sobre diversidade sexual e de gênero. Por se tratar de um aspecto pouquíssimo comentado no Brasil, tanto do ponto de vista da teoria *queer*, quanto dos estudos benjaminianos, buscamos compartilhar algumas ideias e reflexões para tentar incentivar esse diálogo que, a nosso ver, se faz cada vez mais necessário.

² Doutorando em Psicologia Social e Institucional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES). E-mail: dkveller@gmail.com

³ Doutorando em Psicologia, Universidade Federal Fluminense. (Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES). E-mail: luancassal@gmail.com

Bissexuais, Travestis e Transexuais (LGBT), campo de nossas pesquisas, podemos citar os levantes de *Stonewall* nos Estados Unidos, a resposta à epidemia da Aids nos anos 1980; e, especificamente no nosso contexto, o enfrentamento à repressão da Ditadura Civil-Militar brasileira nos anos 1970 e a expansão e estruturação de Organizações Não-Governamentais no período de redemocratização. Por fim, essa narrativa hegemônica ou *mainstream* resume êxitos prévios (casamento igualitário, leis anti-discriminação, reconhecimentos jurídicos da identidade de gênero) e objetivos ainda a serem perseguidos rumo a um futuro utópico (fim do preconceito e da violência, e garantia de autodeterminação de gênero a todas as pessoas, por exemplo).

No decorrer dos últimos anos, um grupo de pesquisadoras e pesquisadores começou a olhar criticamente tal maneira de expor e recontar a história do Movimento LGBT. Hoje conhecidos como parte da “virada temporal” nos estudos *queer*, eles apontam que essa historicização aparentemente “neutra” ou mesmo “natural” é, na verdade, efeito de um enquadramento normativo baseado na assunção contingente e discutível de que o tempo flui natural, ininterrupta e progressivamente em direção a um futuro cada vez melhor. Isso significa não apenas que as identidades são socialmente construídas em um processo de “exclusão constitutiva⁴” – o que a teoria *queer* vem repetindo há décadas – mas que a própria maneira pela qual contamos a história dessas identidades é arbitrariamente estabelecida, e, portanto, também pode ser segregacionista.

Walter Benjamin, pensador alemão de ampla produção no início do século XX, é uma referência frequente nesses estudos. Como sabemos, suas derradeiras *Teses sobre o conceito de História*⁵ denunciam os movimentos social-democratas alemães e

⁴ BUTLER, J. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. Nova Iorque: Routledge, 1993, p. 118.

⁵ BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de História”. In: BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 7-20.

um certo materialismo histórico; tanto pela passividade frente à ascensão do nazismo, quanto pela confiança inequívoca em um tempo evolutivo, que corrigiria espontaneamente as desigualdades e os desvios da história. Benjamin desconfia da vinda de dias melhores, e indica que as aparentes vitórias do progresso assim parecem por silenciar o rastro de destruição que continuam a alimentar. Além disso, aponta que o assombro com as atrocidades do tempo presente em nada auxiliam na sua análise ou transformação. Ao invés de aguardar por um futuro redentor, Benjamin desloca sua aposta: aproveitar, em cada instante, a possibilidade revolucionária para romper com a história do progresso e a narrativa dos vencedores.

Do ponto de vista dos estudos *queer*, o paradigma do progresso e da liberação não deve ser lido apenas como um modelo historiográfico hegemônico, mas como um dispositivo de normalização – no sentido que Foucault⁶ conferiu ao termo –; mais especificamente, como um dispositivo “crononormativo”⁷, visto que organiza a relação entre sexualidade, afeto e política conforme padrões *temporais* disciplinares.

Esse dispositivo tem importantes efeitos nos estudos e nos ativismos de gênero em pelo menos duas dimensões. Em primeiro lugar, como já dito, ele naturaliza a história dos movimentos sociais como narrativas positivadoras e evolutivas. Por esse ângulo, o ponto de partida é geralmente estipulado no século XX, com uma conjugação de processos de criminalização e patologização que tem sua forma mais extrema expressa no genocídio nazista em campos de concentração⁸. Mais adiante, designa-se a Revolta de *Stonewall*, em Nova York, como um primeiro momento de organização política que reivindica o orgulho, a tomada pública das ruas e a

⁶ FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. São Paulo: Edições Graal, 2011, p. 85.

⁷ FREEMAN, E. *Time binds: Queer temporalities, queer histories*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010, p. 39.

⁸ FRY, P.; MACRAE, E. *O que é homossexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

afirmação de identidades. Essas lutas se organizariam em fases evolutivas, de cada vez maior complexidade, capacidade organizativa e ampliação de metas; processo ilustrado pela metáfora das ondas do movimento feminista, também utilizada na historiografia do “movimento homossexual brasileiro”⁹.

Ora, as lutas do início do século XX na Europa contra a medicalização e a criminalização da homossexualidade ganharam tamanha força que sua movimentação só foi interrompida com o extermínio de fato, conforme contam Fry e MacRae¹⁰. O orgulho vem como posicionamento posterior aos campos de concentração, já em um novo momento de lutas nos Estados Unidos da América, articulado às lutas de movimentos negros e feministas. O orgulho é legado do massacre, o que foi possível constituir de suas ruínas; nesse sentido, esquecer a força de movimentos anteriores à Segunda Guerra Mundial periga apagar as condições para a luta conforme conhecemos.

Em segundo lugar, o paradigma do progresso e da liberação contribui na sedimentação de modelos normativos e lineares de trajetórias de vida. O projeto normativo heterossexual prevê casamento, reprodução, realizações profissionais e a constituição de uma família monogâmica nuclear. Para ter condições de seguir esse percurso, espera-se que lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e travestis passem por uma etapa “preparatória”, que consiste na assunção de uma identidade (a famigerada saída do armário), na autoaceitação (por vezes com auxílio especializado e obrigatório de psicoterapeutas, no caso do processo transexualizador) e na afirmação da identidade (orgulho LGBT). Aí sim, assumidos e resolvidos na vida pública, podem retornar para o percurso *standard* na vida privada, processo em parte já garantido por

⁹ FACCHINI, R. *Sopa de letrinhas?: movimento homossexual e a produção de identidades coletivas nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

¹⁰ FRY, P.; MACRAE, E. *O que é homossexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

legislações e decisões judiciais sobre casamentos e retificações de nome e de gênero.

O que vemos nessas duas dimensões é que história, narrativa e identidade relacionam-se entre si, de modo a sugerir implicitamente que a experiência LGBT mais desejável é aquela que *supera* o sofrimento, o estigma e a violência. Analogamente, sugere-se que o fazer político se dá de maneira concomitante a um processo de aceitação e afirmação, uma postura de orgulho em relação àquilo que se seria *na essência*.

Como engrenagens desse dispositivo crononormativo, histórias de vida e testemunhos pessoais ganham lugar privilegiado em estratégias contemporâneas de empoderamento e propaganda. Um exemplo interessante é a campanha estadunidense *It gets better* – em português, “vai ficar melhor” ou “vai melhorar” –, em que pessoas LGBT proeminentes e bem-sucedidas compartilham depoimentos para motivar adolescentes a assumir sua orientação sexual ou identidade de gênero, sair do armário e resistir ao sofrimento do assim chamado “bullying homofóbico”. A mensagem geral desses testemunhos é bastante direta: você pode ter uma orientação sexual ou identidade de gênero estranha ao modelo heteronormativo, você pode inclusive ser rejeitado em decorrência disso por sua família, colegas, conhecidos; entretanto, se você se esforçar e se identificar com o projeto de futuro alternativo contido na sigla LGBT, você poderá não apenas sobreviver, mas também ser bem-sucedido, deixando para trás as marcas do preconceito e da marginalização.

Primeiro problema: nessa campanha, a saída do armário é pensada de maneira elementar, como se este fosse, de fato, um móvel, e não uma complexa estrutura que regula regimes de visibilidade, enunciação e subjetivação, por meio de uma “epistemologia” própria¹¹. Segundo problema: a crença subjacente de que ser bem-sucedido, isto é, jogar o jogo capitalista, pode

¹¹ SEDGWICK, E. K. “A epistemologia do armário”. *cadernos pagu*, v.28, n.1, Campinas, 2007. p.19-54.

resolver, por si só, o problema da segregação, da LGBTfobia e do não-reconhecimento, um argumento criticado com veemência por Nancy Fraser¹² há duas décadas.

Além disso, é esperado que essas narrativas sejam motivacionais, que espalhem esperança. Elas não são, nesse sentido, simplesmente *representações* do passado, mas testemunhos *performativos*¹³ que constroem possibilidades de futuro. Elas *agem*, e agem precisamente pela reiteração da lógica da liberação e do progresso, pela re-afirmação de modos específicos do que significa “*get better*”, melhorar; e nesse caso, melhorar individualmente, como pessoas LGBT. Assim, podemos dizer que a campanha *It gets better* não produz apenas motivação, mas também um quadro em relação ao qual o sujeito deve se adaptar e se orientar para fazer o melhor de si, sem fracassos.

De acordo com Heather Love, essa lógica aparentemente simples esconde um paradoxo muito mais complexo: qualquer crítica transformativa ou sonho por um futuro melhor baseia-se necessariamente no estigma, no sofrimento e no preconceito. “Podemos transformar a vergonha em orgulho, mas não podemos fazer isso de uma vez por todas: a vergonha vive dentro do orgulho e o orgulho pode facilmente voltar a ser vergonha”¹⁴. Além disso, a identidade se cria justamente *através* da violência; reafirmar a identidade é um jeito de *lembrar* a violência, mesmo que se pretenda *negar* essa memória simultaneamente¹⁵. Argumentar o contrário, que a afirmação da identidade pode simplesmente *superar, solucionar ou afastar* os efeitos da LGBTfobia sem deixar rastros, é como acreditar que se pode apagar a própria história. No

¹² FRASER, N. “Heterosexism, misrecognition, and capitalism: A response to Judith Butler”. *Social Text*, n.52/53, 1997. p.279-289.

¹³ BUTLER, J. *Excitable speech: A politics of the performative*. Nova Iorque: Routledge, 1996.

¹⁴ LOVE, H. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge: Harvard University Press, 2007, p. 28.

¹⁵ C.f. BROWN, W. “Wounded attachments”. In: *Political Theory*, v.21, n.3, pp.390-410. 1993.

entanto, como nos ensinaram Freud¹⁶ e Derrida¹⁷, mas também, de certa forma, o próprio Benjamin¹⁸, quanto mais tentamos esquecer ou reprimir o passado, mais ele se torna presente, de maneiras especialmente tortuosas e sombrias.

Desta maneira, o modo como contamos a história – seja ela a história de um grande movimento social, ou as histórias singulares de cada sujeito – é uma questão importante não apenas para historiadores ou teóricos da literatura, mas também para todos aqueles interessados em pensar o estatuto político das identidades e os modos de subjetivação contemporâneos. Essas narrativas incorporam afeto, emoções e sentimentos, estabelecendo hierarquias e às vezes até mesmo patologizando alguns deles – tudo isso para definir o que significa “ficar melhor”. Baptista narra com desconfiança este esforço de progresso fundado em identidades: “Meu sangue não tem nome. A única coisa que ele tem, além daquilo que eu como e bebo, é o que me faz insistir em viver. Vida, para certas pessoas, é insistência”¹⁹.

Ao longo do século XX, psicólogos, psiquiatras e psicanalistas tentaram curar as sexualidades desviantes de acordo com padrões heteronormativos²⁰. Hoje em dia, modelos como a terapia afirmativa de Klecius Borges²¹ recomendam que a maneira mais saudável para pessoas LGBT viver é *assumindo* sua orientação sexual e *se orgulhando* dela, excluindo ou marginalizando de

¹⁶ FREUD, S. “Além do princípio do prazer”. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v.18, pp.17-78.

¹⁷ DERRIDA, J. *Archive fever: A Freudian impression*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

¹⁸ BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de História”. In: BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, pp. 7-20.

¹⁹ BAPTISTA, L. A. “Oração de um nenhum a nossa senhora dos desvalidos”. In: *Jornal do Grupo Tortura Nunca Mais*, ano25, n.78, dez. 2011. Disponível em: <http://www.torturanuncamais-rj.org.br/jornal/gtnm_78/artigo.html#Luis_Baptista>. Acessado em: 17 out. 2018.

²⁰ DRESCHER, J. “A history of homosexuality and organized psychoanalysis”. *Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry*, v.36, n.3, 2008. p.443-460.

²¹ BORGES, K. *Terapia afirmativa: uma introdução à psicologia e à psicoterapia dirigida a gays, lésbicas e bissexuais*. São Paulo: GLS, 2009.

antemão outras maneiras de experienciar a sexualidade que não são necessariamente prejudiciais, ainda que não sejam explicitamente afirmativas. Dessa forma, a ideia contemporânea de que não é mais necessário se esconder ou se envergonhar pode se transformar em um imperativo moral para aqueles que não querem, não podem, ou simplesmente não precisam *afirmar* suas identidades²². É preciso lembrar, além disso, que diferentes grupos têm diferentes possibilidades de “superar” o estigma, uma desigualdade que varia de acordo com diferentes momentos históricos, localizações, e relaciona-se de maneira interseccional com outras opressões em função de raça, classe, religiosidade, gênero, capacidade. Nesse sentido, o imperativo do orgulho e da superação pode indiretamente reforçar privilégios e opressões dentro do próprio movimento LGBT, um fenômeno pensado na teoria *queer* a partir do conceito de “homonormatividade”²³.

Ainda sobre a relação entre identidade e temporalidade, Jack Halberstam²⁴ indica que algumas experiências entendidas como marginais, se não ilegais (tais como de usuários de drogas injetáveis e pessoas que fazem sexo com desconhecidos em ambientes públicos com ou sem remuneração), são silenciadas e ignoradas justamente pelo modo como se apropriam do *instante* enquanto temporalidade da sobrevivência e do prazer. Afinal, esse é o oposto do projeto heteronormativo, que submete o *instante* ao projeto de longo prazo do casamento e da reprodução. Vale destacar que esses grupos marginalizados são indesejados como sujeitos e como *representações*: são ameaças não só à ordem social, mas também à imagem positiva da população LGBT. Ora, de fato são um perigo para quem quer ser progressivamente *tolerado*,

²² LOVE, H. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

²³ DUGGAN, L. *The twilight of equality?: Neoliberalism, cultural politics, and the attack on democracy*. Boston: Beacon Press, 2012.

²⁴ HALBERSTAM, J. *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. Nova Iorque: New York University Press, 2005.

incluído, respeitado. São vidas que não cabem, que precisam se adequar ou desaparecer da história oficial. É ironicamente lógico, portanto, que a ampliação e a garantia de direitos legais e/ou jurídicos para a população LGBT, em princípio, não se dirijam a estes modos de viver. Em um sistema capitalista, por que garantir direitos àqueles e àquelas que não tenham em vista um *projeto* de vida?

Nossa posição, por ora, não é de recusa categórica à política das identidades ou a um projeto progressivo de integração social. Acreditamos que essas estratégias têm ajudado a garantir direitos, autonomia e visibilidade ao movimento e à população LGBT, especialmente àqueles e àquelas em situação de maior vulnerabilidade. Ainda assim, perguntamos: será essa a única estratégia? Não há outro tipo de abordagem histórica e temporal a ser articulada e defendida? Seria o orgulho o único afeto politicamente relevante dentro da militância? Não há lições a serem aprendidas através da vergonha, do trauma, do fracasso e da melancolia? Não deveríamos sustentar outra relação com o passado que não seja simplesmente de “superação”, mas de compromisso com todos aqueles que antes caíram justamente em decorrência de sua abjeção?

Partindo de questões como essas, teóricos *queer* vêm dialogando com autores do século XX que abordaram a história, a historiografia e a memória de maneiras alternativas, tais como Freud, Foucault, Derrida e, claro, aquele que mais nos interessa neste momento, Walter Benjamin. A partir dessas conexões interdisciplinares, passaram a indicar que a história das sexualidades e gêneros dissidentes não fosse entendida como um conjunto de vozes marginalizadas a serem inseridas em narrativas pré-prontas de progresso e liberação, mas como um método de perturbar essas histórias e seus valores positivistas implícitos. Ao invés de rejeitar ou assimilar narrativas de abjeção, os estudos *queer* passaram a investigar como elas *sobrevivem*, explorando os

caminhos pelos quais continuam desafiando a história e estruturando experiências dissidentes no presente.

Essa ideia de sobrevivência não deve ser confundida com uma perspectiva evolucionista. Não se trata da sobrevivência do mais forte ou do mais adaptado, mas de uma sobrevivência fantasmática e sintomática; referente ao que é recalcado, silenciado ou reprimido; que perturba o *continuum* histórico e embaralha temporalidades justamente por sua condição traumática e abjeta²⁵. A sobrevivência diz respeito ao que fica, ao que cai e ao que insiste; àquilo que na obstinação em não desaparecer, torna visível e sensível a dimensão pública do umbral entre a vida e a morte, entre as vidas vivíveis e àquelas destinadas tão-somente à morte. Trata-se menos de uma sobrevivência “natural” do que de uma política da sobrevivência e do resto, sendo o resto aqui a própria materialização da precariedade²⁶.

Vale lembrar, nesse sentido, a leitura particular que faz Judith Butler das teses de Benjamin:

Lutar *a favor* do passado oprimido não é apenas ou simplesmente documentá-lo, muito menos dar a ele uma forma monumental. Antes, trata-se de uma certa decomposição da superfície amnésica do tempo, de modo que o que parece se mover na nossa direção, o que parece atravessar o portão, é uma memória porque age sobre o presente, uma memória fragmentária e dispersa.²⁷

Seguindo a direção apontada por Butler, resistir à escrita de uma história heteronormativa ou dos vencedores não implica meramente apontar uma história alternativa dos oprimidos, das vítimas ou das pessoas LGBT. Antes, trata-se de fazer uso dessas experiências abjetas e dissidentes para subverter e desafiar o que

²⁵ C.f. DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

²⁶ C.f. GIORGI, G. “Política de la supervivencia/Politics of survival”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n.10, p.249-260. 2017.

²⁷ BUTLER, J. *Caminhos Divergentes: Judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 110.

nós mesmos entendemos convencionalmente por história, história da sexualidade, história do movimento social, ou, simplesmente, pela nossa história.

Trata-se, em resumo, de pensar o que seria uma historiografia *queer*. Para nós, essa historiografia *queer* não deve recontar o passado do movimento LGBT “tal como ele foi”, preenchendo o “tempo vazio e homogêneo” do percurso heteronormativo com uma sequência histórica de fatos envolvendo a população LGBT. Tampouco se trata de *entender* o passado do movimento como se fosse algo inerte, concluído e separado do presente. Com inspiração nas teses de Benjamin, sugerimos que fazer uma historiografia *queer* corresponderia antes a um questionamento dos entendimentos convencionais do que é a história, a temporalidade e o arquivo, compondo não uma linha de acontecimentos que se seguem uns aos outros até chegar ao dia de hoje, mas um mosaico de fragmentos narrativos que se tocam de maneiras dissidentes, divergentes e dissonantes *através* do tempo.

Com efeito, traçar uma historiografia *queer* não se resume a discutir como melhorar capturar e representar a essência do passado, mas destacar como a narração histórica é por si mesma performativa, constituindo laços de prazer e desejo, mas também abjeção e o sofrimento. Significa destacar a importância política de narrativas que não correspondem ao imperativo do orgulho, que não se alinham ao progresso ou à integração, que não são motivacionais e diretas, mas repetitivas, anacrônicas, sintomáticas, fracassadas, melancólicas. Acima de tudo, fazer uma historiografia *queer* implica pensar como o passado *sobrevive*, como nós desejamos e tememos sua presença, como ele *define*, mas ao mesmo tempo *abre novas possibilidades* para existências transviadas, independente do nome que quisermos ou precisemos dar a elas em determinados momentos históricos.

Referências

- BAPTISTA, L. A. “Oração de um nenhum a nossa senhora dos desvalidos”. In: *Jornal do Grupo Tortura Nunca Mais*, ano25, n.78, dez. 2011. Disponível em: <http://www.torturanuncamais-rj.org.br/jornal/gtnm_78/artigo.html#Luis_Baptista>. Acessado em: 17 out. 2018.
- BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de História”. In: BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 7-20.
- BORGES, K. *Terapia afirmativa: uma introdução à psicologia e à psicoterapia dirigida a gays, lésbicas e bissexuais*. São Paulo: GLS, 2009.
- BROWN, W. “Wounded attachments”. In: *Political Theory*, v.21, n.3, pp.390-410. 1993.
- BUTLER, J. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. Nova Iorque: Routledge, 1993.
- BUTLER, J. *Excitable speech: A politics of the performative*. Nova Iorque: Routledge, 1996.
- BUTLER, J. *Caminhos Divergentes: Judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- DERRIDA, J. *Archive fever: A Freudian impression*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DRESCHER, J. “A history of homosexuality and organized psychoanalysis”. *Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry*, v.36, n.3, p.443-460. 2008.
- DUGGAN, L. *The twilight of equality?: Neoliberalism, cultural politics, and the attack on democracy*. Boston: Beacon Press, 2012.
- FACCHINI, R. *Sopa de letrinhas?: movimento homossexual e a produção de identidades coletivas nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. São Paulo: Edições Graal, 2011.
- FRASER, N. “Heterosexism, misrecognition, and capitalism: A response to Judith Butler”. *Social Text*, n.52/53, p.279-289. 1997.
- FREEMAN, E. *Time binds: Queer temporalities, queer histories*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010.
- FREUD, S. “Além do princípio do prazer”. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v.18, p.17-78.
- FRY, P.; MACRAE, E. *O que é homossexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GIORGI, G. “Política de la supervivência/Politics of survival”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n.10, p.249-260. 2017.
- HALBERSTAM, J. *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. Nova Iorque: New York University Press, 2005.
- LOVE, H. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- SEDGWICK, E. K. “A epistemologia do armário”. *Cadernos pagu*, v.28, n.1, Campinas, p.19-54. 2007.

Implicações políticas da produção acadêmica no hoje: algumas considerações a partir de Walter Benjamin

Daniel Rodrigues Fernandes¹

Um preâmbulo para situar uma produção no tempo: quando a discussão que aqui se pretende iniciar ensaiava-se pela primeira vez, estávamos vivenciando um momento em que a fragilidade do contexto da pesquisa brasileira escrachava-se. Um corte orçamentário previsto para o ano de 2019 para a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que punha em risco os programas de fomento desta agência, fez com que o Conselho Superior desta viesse a se manifestar acerca da possibilidade de suspensão de todas as bolsas de mestrado, doutorado e pós-doutorado, bem como dos programas voltados a formação de profissionais para a Educação Básica e programas de fomento a cooperação internacional². Se alguns leram tal comunicação como alarmista ou exagerada, fato é que não houveram respostas que indicassem qualquer alteração no orçamento previsto. De todo modo, esse elemento que dá mostras de um possível (não) futuro do campo da pesquisa acadêmica no país já pertence a um passado próximo. Desde então, se antes

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). Endereço eletrônico para contato: drf.daniel@gmail.com

² COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. *Ofício nº 245/2018-GAB/PR/CAPES*. Brasília, 1º de agosto de 2018. Disponível em: https://sei.capes.gov.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&codigo_verificado_r=0746852&codigo_crc=6755A444. Acessado em: 01 de agosto de 2018.

podíamos vaticinar frente ao descaso com a estrutura um “risco de incêndio”, agora (em novembro de 2018) já se entrevê o fulgor e se pode sentir no ar o cheiro de fumaça.

Escolho iniciar a entrada nesse debate pelas condições financeiras do pesquisar em âmbito acadêmico e pelo contexto de precarização das mesmas para lançar o olhar para as condições materiais nas quais a produção de saberes acadêmicos dá-se nos dias de hoje. Em meio a pervasividade da racionalidade neoliberal³ - regime que, para além de proposição de determinadas políticas econômicas, alça-se ao papel de organizador de estratégias de governamentalidade e provocador de modulações subjetivas que hegemonizam-se na contemporaneidade -, somos levados a freneticamente alimentar currículos dando provas de cumprimento de exigências de produtividade que, muitas vezes e de modo paradoxal, parecem lançar pesquisadores em um exercício repetitivo de escritas e submissões em que o pensar criticamente pode ficar relegado a um (possível!) segundo plano.

É vivência recorrente entre pesquisadores e estudiosos perceber um crescente número de publicações que não recebem atenção, e, mesmo que publicizadas, apenas fazem número e não vivificam-se ou produzem impacto no mundo através da leitura atenta de interessados. Publica-se, muitas vezes, para ninguém. Ou ainda; neste mundo de indicadores bibliométricos, publica-se não para ser lido, mas para ser citado. E, ainda assim, publica-se: precisa-se publicar. São as regras do jogo.

Outros pesquisadores⁴ já se ocuparam de relatar as atividades que compõem o ofício de um pesquisador dentro deste jogo, onde, mais que pesquisas, é necessário produzir interesse

3 DARDOT, P., LAVAL, C. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. Trad. Mariana Echalar. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

4 CASTIEL, L. D., SANZ-VALERO, J., VASCONCELLOS-SILVA, P. R. O artigo científico como mercadoria acadêmica. In: CASTIEL, L. D., SANZ-VALERO, J., VASCONCELLOS-SILVA, P. R. *Das Loucuras da Razão ao Sexo dos Anjos: biopolítica, hiperprevenção, produtividade científica* [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2011.

pelo objeto de pesquisa eleito e administrar uma carreira profissional em torno deste. Tais atividades envolvem a busca de financiamento para suas pesquisas, a gestão da relação entre diferentes grupos acadêmicos, a comunicação entre pares, o cuidado com a produção da comunicação e a busca de sucesso em publicar em revistas bem conceituadas (publicações que devem, para demonstrar seu alcance, influência e repercussão no campo estudado, gerar citações). Neste universo em que o artigo acadêmico é fetichizado e o processo de autoria se torna moeda de troca corrente e negociável no campo acadêmico, o pesquisador assume a função tanto de consumidor quanto de produtor de artigos. Aqueles que se dedicam à pesquisa, no intuito de fazer a gestão de suas carreiras (e, nisso, dar continuidade a seu fazer) precisam estar às voltas com índices bibliométricos cada vez mais exigentes em função do campo de concorrência e disputa. Questionamentos acerca da viabilidade de publicação e interesse para citação conformam comunicações de resultados de pesquisa, as próprias pesquisas e seus realizadores.

Produtores de artigos e competidores no estrangulado campo de visibilidade e sustentação de carreiras acadêmicas – eis os pesquisadores da sociedade neoliberal em que vivemos. Na exigência e no afã de dar provas da produção de um pensamento, esses pesquisadores se convertem em operários de uma máquina que consome, produz e vende verdades (e textos), mesmo quando tentam atacar essa lógica e criticá-la. Afinal, mesmo uma análise desse modo de operar tem interesse quando publicado em uma revista bem conceituada e podendo gerar citações de outros operadores insatisfeitos. Cabe ainda hoje aquilo que se diz ser uma máxima de Frederico II: “que raciocinem o quanto queiram, contanto que obedeçam”. Ou, em nosso caso, contanto que produzam e publiquem.

Operários do saber (esse saber coisa quantificável que os indicadores mensuram), a serviço não necessariamente do conhecimento, mas de sua “produção”. Seria esse, dado o contexto

em que se pesquisa no hoje, o destino desses que elegem o estudo como seu fazer? Seria, enfim, esse também o destino do mundo: quantificar e tornar passível de troca toda e qualquer mísera fagulha de vivência, seja ela trabalho, pensamento, comunicação?

Tempos brutos requerem estratégia. E a história, se tomada viva, como trama que tem algo a nos comunicar e com potencial de operar rasgos e desvios na linearidade desse progresso distópico⁵, pode nos ensinar algo.

Há oitenta e quatro anos atrás, em 27 de abril de 1934, Walter Benjamin realiza uma palestra no Instituto para o Estudo do Fascismo, em Paris. Em sua fala, discorre acerca do ofício daquele que escreve, bem como sua implicação com o andar político do mundo. Em meio a escalada do fascismo na Europa, Benjamin propõe-se a pensar o fazer do artista e coloca em questão a serviço de quem esse fazer se presta. Talvez, no Brasil de hoje, caiba acompanharmos suas reflexões.

A palestra de Benjamin, hoje vertida em texto⁶, trata de apresentar o problema da autonomia do poeta e questionar a serviço de quem o autor exerce sua atividade. Uma primeira leitura da questão poderia colocar esses dois pontos em conflito: o autor politicamente engajado, que colocaria sua escrita em favor de certa *tendência* – os interesses da classe trabalhadora, por exemplo –, abriria mão de sua autonomia. Segundo tal leitura, apenas um autor não engajado poderia, assim, ser realmente livre em sua produção. Tal questão, se nos detivéssemos nela e aprofundássemos mais, seria por si só já bastante espinhosa. Benjamin, no entanto, decide ocupar-se inicialmente de outro problema (talvez ainda mais espinhoso) antes de retomar esse primeiro: a relação entre a qualidade do trabalho do autor e seu atrelamento a um projeto de mundo (ou, no caso, a uma tendência que informe seu trabalho).

5 BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, W. *O Anjo da História*. Org. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 7-20.

6 BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: BENJAMIN, W. *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 85-99.

Tendência e qualidade – qual relação existe entre esses dois possíveis elementos de uma obra? Benjamin afirma que existem duas possibilidades de se tentar formular essa relação: ou bem o engajamento na tendência correta escusaria um trabalho de ter de apresentar outros critérios de qualidade que não a eleição da tendência em questão, ou tal engajamento carregaria em si os elementos que garantiriam a qualidade do trabalho em questão.

Benjamin toma por acertada a hipótese pela qual o engajamento traria consigo, necessariamente, os critérios de qualidade, e busca em sua argumentação comprovar tal afirmação. Para tanto, inverte a afirmação feita, dizendo que a qualidade não só vem da tendência, mas que em um entendimento mais fino do que seria a ideia dessa tendência (entendida tanto enquanto proposta literária como proposição política, portanto, como projeto de mundo), ela seria, por si, o critério de qualidade da produção. O que Benjamin opera aqui é uma mudança na maneira de se entender a relação entre política e técnica (no caso em questão, artística): afirmando que a questão política da produção é uma questão técnica, Benjamin lança a técnica ao campo político, com isso qualificando uma discussão acerca dos *meios de produção* da criação (o contrário do que tantos propagandistas do gerenciamento fazem em nossos dias, afirmando que política é mera questão de técnica, esvaziando tanto os termos política e técnica quanto o debate acerca da aposta e criação de outros mundos possíveis).

Seguindo a proposta de pensar a criação literária sob o prisma de sua produção, Benjamin prefere, ao invés de perguntar como a criação se situa diante das relações de produção, questionar como ela se situa *dentro* dessas relações.

É verdade que a discussão que Benjamin realiza refere-se a produções literárias. Mas sua discussão e sua proposta de enxergar o autor de textos enquanto um produtor, no sentido de um operário que produz, mediante seu trabalho e através de meios que permitam agregar valor a uma matéria, parece útil para pensar o ofício de pesquisador acadêmico. Retomando ao início de nossa

discussão, ao tomarmos as condições de produção do conhecimento acadêmico no mundo de hoje a figura do “operário produtor de artigos” se apresenta. Mas seria nela que nós, pesquisadores, nos enxergamos?

Benjamin, ainda em 1934, aponta que a figura do “intelectual” foi pensada na ignorância do lugar que a inteligência ocupa no processo produtivo. Este intelectual “apartado” das relações de produção, que certa esquerda deseja encarnar, não consegue mobilizar seu fazer no interesse de uma revolução (ou, nos termos aqui utilizados, na aposta e produção de um mundo outro, que não a máquina de moer carne e produzir cifras do mundo da governamentalidade neoliberal); ainda que suas *convicções* alinhem-se a uma tendência revolucionária, ele *posiciona-se* (e precisa, mesmo deseja, posicionar-se) nessa posição apartada daqueles que produzem. Esse intelectual, ainda que trabalhador, não quer reconhecer-se como tal.

Ora, quem é o intelectual que pode ler-se apartado? É aquele que, por meio da educação, apropriou-se de um meio de produção (e, embora para Benjamin aqui esse meio de produção trate-se do privilégio da educação, poderíamos acrescentar aqui as titulações, vínculos e reconhecimento institucional que permite a alguém ser reconhecido como pesquisador). Porém, ao invés de fazer uso desse meio em prol da revolução, ele solidariza-se com a posição dos detentores dos meios. Pode até ser simpático a um projeto político diverso, mas ainda enquanto “especialista”. Deste lugar, mesmo que assuma um discurso ou trate de uma matéria revolucionária, sua produção favorece a manutenção desses lugares postos e converte a realidade política na qual se baseia em objeto de consumo. O intelectual, o especialista, almeja manter-se o detentor de um saber (mesmo com a melhor das intenções), e da posição de detentor sustenta o projeto de mundo posto.

Talvez caiba lembrar dos gritos sarcásticos que saem da pena de Álvaro de Campos, quando vocifera contra prescritores de um mundo pequeno que não difere em qualidade da estagnação da

vida moderna: “Passai, tradicionalistas auto-convencidos, anarquistas deveras sinceros, socialistas a invocar a sua qualidade de trabalhadores para quererem deixar de trabalhar! Rotineiros da revolução, passai!”⁷⁸ Este intelectual apartado, posicionado como especialista e desejoso da detenção de seu saber, pode bem receber a alcunha desse “rotineiro da revolução” - figura que mais regozija-se do seu lugar daquele que pode acusar a ordem do mundo do que implica-se em mudá-la. Para seguir acusador, a esse rotineiro o mundo no contexto em que está dado é ainda e sempre necessário.

Lembremos que participa das atividades que tomam a rotina e a prática do pesquisador atual o gerar interesse para seu objeto de pesquisa, torná-lo “vendável”. Tal investimento, do ponto de vista da economia deste trabalho, implica na aposta de que o universo com o qual se trabalha permaneça o mesmo. No mundo de cifras, lucros e dividendos que nos circunda (e que constituímos e sustentamos), não faria sentido a quem capitaliza sobre o interesse em um objeto de estudo que este se desfaça (e podemos aqui, a título de exemplo do campo de interesse de nosso rotineiro da revolução, tomar qualquer temática que contemple o campo da busca por aquilo que convencionou-se chamar justiça social).

Se, dentro das relações de produção, este é o lugar que ocupa o intelectual especialista, toda outra é a implicação daquele que reconhece e elege se ocupar deste ofício desde a posição que assume no processo produtivo. Para esse, o lugar de detentor solitário de um

7 CAMPOS, A. (1917). *Ultimatum*. Arquivo Pessoa. Edição Obra Aberta CRL, 2018. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/456>. Acessado em: 02 de novembro de 2018.

8 Considerando o conselho benjaminiano acerca da transmissão (BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, W. *O Anjo da História*. Org. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 7-20.), em que mais que louvar a imagem eterna de um passado nos cabe fazer uma experiência deste passado que o vivifique e de onde pode-se tirar forças para produzir um novo presente - com isso um futuro outro que não o encetado pela linearidade de nosso “progresso” distópico -; recomenda-se a versão declamada por Maria Bethânia (BETHÂNIA, M. “Texto - Ultimatum”. In: BETHÂNIA, M. *Dentro do mar tem rio* (DVD). Dist. Biscoito Fino, 2017. (2m48s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aoMmfrDvriY>. Acessado em: 02 de novembro de 2018), reduzida e mais em sintonia (ou, dada a proposta deste ultimato, em discordância) a nosso contexto e tempo atual.

meio de produção (e a divisão de prestígio e relativo poder que isso gera) não tem motivos para ser mantida. Em verdade, tal manutenção é deletéria ao meio – este não apenas encontra-se limitado em relação a quem pode fazer uso, mas também em relação às suas possibilidades de funcionamento. Ao produtor que tem apreço por seu ofício, a libertação dos meios de produção passa não somente por torná-lo um meio comum, mas também por dignificá-lo ao expandir seus horizontes funcionais/produtivos.

Lembremos que, ao afirmar que a questão política da produção é uma questão técnica, Benjamin lança a técnica ao campo político. Ao fazer isso, ele não circunscreve o debate técnico aos especialistas (como sua crítica a essa figura bem nos mostra) enquanto “técnicos qualificados”. O que ele faz é lançar mão de um critério de qualidade material que diz respeito aos limites da própria técnica: pela operação dessa produção, as possibilidades técnicas se expandem? Benjamin⁹ retoma o conceito brechtiano de “mudança de função” (*Umfunktionierung*), que designa a transformação de formas e instrumentos de produção no sentido de uma inteligência mais progressista – e, portanto, mais interessada na libertação dos meios de produção e atuante na luta de classes. Em apontar a mudança de função como exigência aos intelectuais, Brecht apontaria que não basta alimentar os aparelhos de produção sem, nessa mesma operação, subverter seu funcionamento. Tal subversão aqui não seria a de um uso inapropriado de um meio que já possui seu modo correto de operar, mas a abertura de novas possibilidades técnicas que permitem (e em permitir, instiguem) a criação de novas relações de produção para além daquelas limitadas nas contradições das atuais.

Nas palavras de Benjamin, modificar um aparelho de produção “significaria derrubar novamente uma de suas barreiras , superar uma de suas contradições que aprisionam a produção da

9 BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: BENJAMIN, W. *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 85-99.

inteligência”¹⁰. Progredir tecnicamente – libertar, no campo dos possíveis, o fazer técnico – é abrir caminho para novas possibilidades políticas. Talvez tudo isso possa parecer um tanto abstrato; desse modo, no intuito de elucidar e permitir um melhor entendimento, valho-me de um exemplo retirado de um campo outro que não o artístico (ainda que determinar algo como não pertencente ao domínio da arte seja sempre algo controverso): o desenvolvimento das licenças abertas a partir da tentativa de manutenção de uma cultura *hacker*.

Primeiramente, seria interessante e inspirador que nos ocupássemos brevemente da definição de *hacker*. O *The Jargon File*, glossário *on-line* de jargões de programadores compilado desde 1975 e atualmente em sua versão 4.4.7, define o *hacker* como

1. Pessoa que se apraz em explorar os detalhes de sistemas programáveis e em descobrir como expandir suas capacidades, ao contrário da maioria dos usuários, que preferem aprender apenas o mínimo necessário. [...] pessoa que se deleita em ter um entendimento íntimo dos funcionamentos internos de um sistema, computadores e redes de computadores em particular.
[...]
7. Alguém que se diverte com o desafio intelectual de criativamente ultrapassar ou driblar limitações¹¹.

Podemos ver que o *hacker* aqui designado já seria alguém tomado pelo desejo de ampliação das capacidades técnicas de determinado meio, alguém que brinca com seu instrumento de trabalho para descobrir-lhe as possibilidades. O termo, na acepção aqui dada, foi usado para designar os partícipes de uma cultura que se originara por volta dos anos 60 entre acadêmicos do MIT (Massachusetts Institute of Technology). Interessados pelas

10 BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: BENJAMIN, W. *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017, pg. 93.

11 HACKER. In: THE Jargon File 4.4.7. Disponível em: <http://www.catb.org/~esr/jargon/html/H/hacker.html>. Acessado em: 02 de novembro de 2018. [A tradução livre é minha].

inovações que os computadores traziam, aventuravam-se a testar novos usos para essas máquinas. Nesse tempo dos primórdios da informática a concepção de posse de um programa não havia se estruturado, e aqueles que inventavam novos problemas e soluções para atingir objetivos vários (e também, em grande parte, por divertimento e para testar os limites do mundo que se abria com esse novo aparato) trocavam entre seus pares suas ideias e “jeitos” de operar com essas máquinas. Os problemas existentes eram tantos e tão interessantes que ninguém precisaria resolver o mesmo problema duas vezes. Frente a realidade produtiva que os computadores abriram, uma comunidade marcada por uma cultura de compartilhamento se desenhava.

Mas tal cultura não viria a permanecer sem obstáculos. Em dado momento, o “cercamento” via leis de patente e direitos de reprodução passam a incluir programas de computador (nos Estados Unidos da América, programas de computador passaram a ser elegíveis de estar sob os auspícios das leis de direito de reprodução em 1976, e a partir da década de 80, abre-se muito o leque de artefatos técnicos que podem ser patenteados, sendo que *softwares* integram esse leque na década de 90), e a livre circulação de soluções e ferramentas inventadas por prazer e para desafiar os limites da máquina é impedida pela lógica proprietária.

A cultura *hacker* de compartilhamento encontrava-se ameaçada. A mesma, porém, não sucumbiu, e isso graças exatamente ao modo de operar dentro desta mesma cultura. Se retomarmos a definição acima descrita, um *hacker* é justamente alguém que se ocupa de encontrar modos de ultrapassar ou driblar limitações. Pondo esse *ethos* em prática e tomando o universo de leis da mesma forma que tomava o contexto dos códigos que programava, em 1985 (um ano após vaticinar a morte dessa cultura de produção de soluções inventivas e compartilhamento em função do cercamento dos códigos), o *hacker* Richard Stallman funda a Free Software Foundation e lança o Manifesto GNU. Este manifesto foi escrito para pedir apoio ao desenvolvimento do

sistema operacional GNU, uma das estratégias para resistir e enfrentar o cerceamento e apropriação no campo do desenvolvimento de softwares. Em 89, ele lança a GNU GPL (*GNU General Public License* – Licença Pública Geral GNU)

uma licença que, ainda que criada a partir da lei de copyright, inverte os princípios de copyright tradicionais. Aos invés de dar ao proprietário o direito de restringir as cópias, o proprietário dá aos *usuários* o direito de copiar e compartilhar programas. E a GPL vai ainda mais longe, projetando-se nas versões futuras: ela se comporta como uma barreira de proteção [um firewall] legal contra a ameaça de futuros enclausuramentos proprietários. Versões futuras de um software distribuído licenciado sob a GNU GPL devem se manter sob a mesma licença, e, deste modo, também podem ser usadas, compartilhadas, modificadas e distribuídas por outros usuários (isso difere de colocar o programa em domínio público, uma vez que o material assim disposto pode ainda ser subsequentemente incorporado em uma nova obra que, por sua vez, pode ser posta sob copyright¹².

A perspectiva de tomar um meio (no caso, o regime jurídico das leis de proteção de direitos autorais e direitos de reprodução) e subvertê-lo, criar uma possibilidade nova que não só extrapole o uso “apropriado” deste instrumento, mas também a modificam para, no âmbito de sua operação, construir novas relações possíveis de produção. A maquinaria das licenças que limitavam o compartilhamento e as liberdades do usuário fora usada de modo a reconfigurar os termos do jogo, agora garantindo através de uma apropriação reversa a possibilidade desse compartilhamento e experimentação. Uma mudança de função (*Umfunktionierung*) que, posicionada na perspectiva de uma inteligência mais progressiva, liberta seus meios de produção (é interessante observar que, a partir do advento da GNU GPL, outras licenças inspiradas pela mesma concepção de combate a lógica proprietária

12 COLEMAN, E. G. *Coding Freedom: the ethics and aesthetics of hacking*. Princeton: Princeton University Press, 2012, pg. 70. A tradução livre é minha, e os grifos estão como no original.

de limitação de uso e compartilhamento foram desenvolvidas, como a *Creative Commons*, que possui amplo uso no campo artístico e de produção intelectual) e abre o caminho para novas possibilidades de mundo.

Novas possibilidades técnicas, novas possibilidades de mundo – talvez, uma contínua refundação da política. E, cabe perguntar, que poderia incomodar mais aqueles propagandistas do gerenciamento do que a possibilidade da política não ser um campo apreensível de uma vez por todas por seus instrumentos, mas a matéria vivente do produzir o mundo em que viver? A abertura de novas possibilidades (técnicas, políticas, de sensibilidade) sempre pode apontar na direção de que o mundo pode ser mais do que é, de que as coisas não estão dadas de uma vez por todas. Quando Benjamin¹³ avalia a qualidade de um trabalho (e, então, da “tendência” a qual esse subscreve) por seu efeito, ele aponta que a técnica não pode ser avaliada apenas por seu produto, mas pelo seu processo de produção: por aquilo que gera enquanto novos sujeitos, novas experiências, novos mundos. O meio técnico mostra-se meio para um fazer, possibilidade de experimentação, não senha de acesso aos escolhidos (os especialistas, aqueles que fazem uso desse meio de modo “apropriado”). A aparente contradição acerca da liberdade do autor e seu engajamento político do início da arguição no Instituto para o Estudo do Fascismo parece resolver-se (ou, melhor dizendo, parece desenvolver-se, deslocando seu polo tensor a outros problemas) quando tomamos em consideração esse critério de produção: a qualidade técnica de uma produção dando-se na expansão de novos possíveis técnicos (e, por que não, técnico-políticos?), em seu ganho de liberdade enquanto meio. Ora, é o uso engajado da tendência correta (aquele engajamento que aposta na criação de uma inteligência mais progressista) que cultiva maior liberdade não ao autor, mas ao seu meio de produção. Este engajamento libera a própria técnica de suas

13 BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: BENJAMIN, W. *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abelung. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 85-99.

restrições e limitações ao ultrapassar as contradições presentes nas relações de produção, criando, portanto, condições mais livres para o trabalho de seu operador.

Libertar os meios de uma finalidade específica parece ser exatamente o que Agamben define como política¹⁴. Este filósofo italiano utiliza-se de uma distinção feita por Marco Terêncio Varrão entre três diferentes gêneros da ação, a saber: o agir (*agire*), o fazer (*facere*) e o gesto (*res gesta*). Os dois primeiros termos são derivados da oposição aristotélica entre *práxis* e *poiesis*. A *poiesis* (o fazer) seria caracterizado como meio em vista de um fim, enquanto a *práxis* (agir) seria um fim sem meios. A novidade, em relação a Aristóteles, é a identificação que Varrão faz do gesto – meio que enquanto tal se subtrai ao âmbito da medialidade sem com isso se tornar um fim. Para Agamben, o gesto seria então a exibição de uma medialidade em si, o tornar visível um meio *enquanto meio*. Assim, seria pelo gesto (não tendo este uma finalidade dada de antemão) que se abriria à experiência humana a dimensão ética, campo de escolhas e experiências em cujas relações tramadas tece-se um mundo intimado por certa responsabilidade, mas sem a pretensão de um objetivo último dado de início. Só no campo de escolhas (mais ou menos) livres (isto é, não atreladas a limitações de valor final impostas de princípio) pode-se realmente falar de política.

O pesquisador produtor de artigos precisa, para possibilitar sua sobrevivência acadêmica, produzir e acoplar-se ao sistema que confere a sua produção o lugar de mercadoria. A tentativa de garantir condições materiais para o ofício de pensar atrela-o ao jogo da competição – aqui, sua produção responde ao fim específico de ser capitalizada. Podemos então, em verdade, falar em política? Não seríamos, por isso mesmo, aqui chamados a fazer política e apostar na mudança de função? Que limites (e que

¹⁴ AGAMBEN, G. *Meios sem fim: notas sobre a política* [livro eletrônico]. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

possíveis) teria o ofício de pesquisar se solto dos grilhões produtivistas (e pouco produtivos) aos quais se prende?

O objetivo deste escrito fora tão somente encetar a discussão à qual somos chamados enquanto acadêmicos (produtores de “saberes e verdades”) quando informados por uma concepção benjaminiana de responsabilidade de produção autoral: que diria de nosso trabalho enquanto acadêmicos ler nosso engajamento e a qualidade de nosso fazer pelo efeito de sua produção, e não por seus produtos bibliometrizados? Temos, por meio de nossas chamadas e nossos escritos, produzido novos sujeitos? Novos mundos? Novas experiências? Ou temos tomado de nossos temas, problemas e objetos apenas para alimentar a máquina de produção de artigos? Se não resistimos ao mundo (im)posto lançando mão dos meios que nos são dados em prol de um mundo outro, intentemos, ao menos, não nos arranjar comodamente em uma posição incômoda.

Como nosso trabalho acadêmico tem se colocado dentro das relações de produção? Como efetuar uma mudança de função dos meios acadêmicos?

Sabe qual o seu problema? [...] Você é o tipo que sempre lê as instruções. Qualquer coisa que alguém produza, qualquer tipo de tecnologia, vai ter algum propósito específico. Mas se é tecnologia nova isso vai abrir áreas que ninguém nunca concebeu antes. Você lê o manual, cara, e aí você não vai mais brincar com isso, não do mesmo jeito. E ainda fica todo estranho quando alguém usa isso pra fazer algo que você não imaginou¹⁵.

Referências

AGAMBEN, G. *Meios sem fim: notas sobre a política* [livro eletrônico]. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

15 GIBSON, W. The Winter Market. In: GIBSON, W. *Burning Chrome* [livro eletrônico]. [S.l.]: HarperCollins, 2014. A tradução livre é minha.

BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: BENJAMIN, W. *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 85-99.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, W. *O Anjo da História*. Org. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 7-20.

BETHÂNIA, M. “Texto – Ultimatum”. In: BETHÂNIA, M. *Dentro do mar tem rio* (DVD). Dist. Biscoito Fino, 2017. (2m48s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aoMmfrDvriY>. Acessado em: 02 de novembro de 2018.

CAMPOS, A. (1917). *Ultimatum*. Arquivo Pessoa. Edição Obra Aberta CRL, 2018. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/456>. Acessado em: 02 de novembro de 2018.

CASTIEL, L. D., SANZ-VALERO, J., VASCONCELLOS-SILVA, P. R. O artigo científico como mercadoria acadêmica. In: CASTIEL, L. D., SANZ-VALERO, J., VASCONCELLOS-SILVA, P. R. *Das Loucuras da Razão ao Sexo dos Anjos: biopolítica, hiperprevenção, produtividade científica* [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2011.

COLEMAN, E. G. *Coding Freedom: the ethics and aesthetics of hacking*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. *Ofício nº 245/2018-GAB/PR/CAPES*. Brasília, 1º de agosto de 2018. Disponível em: https://sei.capes.gov.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&codigo_verificador=0746852&codigo_crc=6755A444. Acessado em: 01 de agosto de 2018.

DARDOT, P., LAVAL, C. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. Trad. Mariana Echalar. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

GIBSON, W. The Winter Market. In: GIBSON, W. *Burning Chrome* [livro eletrônico]. [S.l.]: HarperCollins, 2014.

HACKER. In: THE Jargon File 4.4.7. Disponível em: <http://www.catb.org/~esr/jargon/html/H/hacker.html>. Acessado em: 02 de novembro de 2018.

Poder soberano, estado de exceção e violência: as raízes da biopolítica agambeniana a partir do pensamento de Walter Benjamin

Guilherme de Brito Primo¹

I

O tema da biopolítica, desde a reapropriação e requalificação do conceito realizada por Foucault, vem sendo debatido já há alguns anos, principalmente com o lançamento póstumo de dois de seus cursos que integram parte fundamental no entendimento do termo: *Segurança, território, população* e *O nascimento da biopolítica*, nos anos 90². Ainda que não tenha inaugurado o conceito, Foucault imprimira-lhe um novo alcance que, divergente das interpretações que o precederam, com elas parece relacionar-se a partir da necessidade crítica da qual surgiram, atribuída “no seu conjunto a uma insatisfação geral acerca do modo como a modernidade construiu a relação entre política, natureza e

1 Mestrando em Filosofia (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul). Bolsista CAPES. Endereço eletrônico: guilherme.primo@acad.pucrs.br

2 Sobre o tema da biopolítica em Michel Foucault, que aqui não abordaremos de forma específica, ver FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete, 42^a ed. Petrópolis: Vozes, 2014. FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, 3^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015. FOUCAULT, M. *Segurança, território e população: curso dado no Collège de France (1977-1978)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008. FOUCAULT, M. *O nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

história”³. Não que categorias como “soberania”, “democracia” ou “direito” tenham desaparecido; por certo continuam a penetrar e organizar o discurso político contemporâneo. No entanto, parecem elas mesmas requerer a exumação da lógica profunda que opera no seu interior, porquanto impossível escamotearmos suas debilidades e incapacidades interpretativas reais: tanto a lei e o direito, que jazem num corriqueiro discurso por sua redução, parecem penetrar e normatizar sempre espaços mais amplos da vida, ganhando terreno no plano nacional e internacional – é o caso da retórica dos direitos humanos que, antevendo já em sua formulação a relação entre vida e direito, refere-se aos indivíduos pelo seu simples estatuto de seres viventes.

A soberania, da mesma forma, não parece diluir-se, mas reforçar-se a partir de uma supranacionalidade jurídica que apela à união entre categorias jurídicas e valores éticos fundamentais, estendendo e intensificando-se sem, contudo, designar uma lógica binária ou “intencional” do poder, nas quais certa análise topológica adquire relevância. “Atenuada a distinção entre interno e externo e, portanto, também entre paz e guerra, que durante muito tempo caracterizou o poder soberano, este se encontra em contato direto com questões de vida e de morte que dizem respeito não mais a áreas determinadas, mas ao mundo em toda a sua extensão”⁴. Excedidas por algo além de sua linguagem habitual, tais categorias encontraram no léxico biopolítico o desvelar de sua relação cada vez mais intrínseca com a vida, descentrando, a partir da reapropriação foucaultiana, a análise do poder desde seus fundamentos, procurando caracterizá-lo, ao contrário, em seus efeitos capilares, em sua pretensão de verdade e sua vontade de saber.

Foucault nunca pretendia elaborar uma teoria geral do poder, ou até mesmo analisar o poder em si; antes entendera, a

3 ESPOSITO, R. *Bios: biopolítica e filosofia*. Tradução de Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 33.

4 ESPOSITO, R. *Bios: biopolítica e filosofia*. Tradução de Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 20.

partir da genealogia nietzschiana, que era preciso substituir o marco teórico da busca de sua origem “por um campo de forças desencadeado pela sucessão dos acontecimentos e pelo enfrentamento dos corpos”⁵. O que interessa, a partir daí, é fazer saltar, dos recantos da história, seus momentos de viragem, dobra ou inversão numa determinada direção, tendo por escopo analisar o investimento do corpo por relações de poder e sua socialização enquanto força de trabalho. A vida, enquanto objeto e sujeito da política, capturada em sua dupla dimensão – ora corpo-máquina de uma anatomo-política, ora corpo-espécie de uma mecânica do ser vivo ou biopolítica da população –, expressa, em sua inextricável ambiguidade, a efetivação de práticas de poder que não se dão apenas por consciência ou ideologia, mas através do investimento concreto do corpo como objeto/sujeito de um saber.

II

Contudo, o léxico biopolítico foucaultiano parece apresentar, conforme Roberto Esposito, uma abertura interpretativa que remete a uma ambiguidade contida na própria ideia de biopolítica: esta certamente refere-se a um dispositivo produtivo a partir do momento em que altera a realidade afetada; contudo, quais são os seus efeitos? A resposta de Foucault, nesse ponto, “parece abrir-se em direções divergentes, que apelam para outras duas noções, desde o início implicadas no conceito de *bíos*, mas situadas no extremo da sua extensão semântica, a de subjetivação e a de morte”⁶. Ambas, como forma e fundo da vida, mais do que duas possibilidades, são sua origem e seu destino. No entanto, sua divergência “parece não admitir mediações: ou uma ou outra. Ou a biopolítica produz subjetividade ou produz morte. Ou torna sujeito o próprio objeto ou o objetiva definitivamente. Ou é política da vida

5 ESPOSITO, R. *Bios: biopolítica e filosofia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 40.

6 ESPOSITO, R. *Bios: biopolítica e filosofia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 42.

ou sobre a vida”⁷, fechando-se sobre si mesma e arriscando-se a implodir a partir de sua aparente antinomia.

Para além de tratarmos da forma pela qual Esposito procura resolver a fratura exposta no seio da biopolítica, importa sublinharmos as leituras que, a partir de tal bifurcação, encampam o debate atual sobre o tema, principalmente na figura de dois dos maiores intérpretes de Foucault na atualidade: Antonio Negri e Giorgio Agamben. Negri, símbolo do operaísmo italiano dos anos 1950-1960, desenvolve seu pensamento a partir de uma “dupla genealogia”: em primeiro lugar, um estudo da transformação das formas modernas de soberania, guerra e produção, através de uma genealogia do *Império*, identificando na modernidade uma crise contínua, na qual a emancipação imanente da multidão é capturada por dispositivos de mediação que dominam e expropriam a força das dinâmicas emergentes, limitando a potencialidade humana “*a priori* pela imposição da autoridade e da ordem transcendentais”⁸. Se a modernidade começa, conforme Negri, a partir de um processo simultâneo de desenvolvimentos filosóficos que restituem ao plano da imanência aquilo que, na Idade Média, estava destinado aos céus, procurando devolver ao homem seu poder sobre o mundo e sobre a natureza, reconhecerá nos séculos do Iluminismo as tentativas de resolução de sua crise, cujo desafio básico foi “dominar a ideia de imanência sem reproduzir o dualismo absoluto da cultura medieval, construindo um maquinismo transcendental capaz de disciplinar uma multidão de sujeitos formalmente livres”⁹. Deste modo, já em Descartes estaríamos no começo da história do Iluminismo, ou “da ideologia burguesa”, cujas correntes empiricistas e idealistas tinham, em seu horizonte comum, um mesmo transcendentalismo que, nos séculos seguintes, atrairia quase todas as grandes correntes filosóficas para o seu projeto, relativizando as experiências do

7 ESPOSITO, R. *Bios: biopolítica e filosofia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 43.

8 HARDT, M; NEGRI, A. *Império*. Tradução de Berilo Vargas, 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 98.

9 HARDT, M; NEGRI, A. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 96.

imediatamente através da substituição do dualismo ontológico da cultura do *ancien régime* por uma espécie de “dualismo funcional” que, em seus mecanismos de mediação, impedem a relação direta entre homem, divindade e natureza, da multidão como produtora ética da vida e do mundo¹⁰.

Negri procura delinear sintomas de transição entre o antigo paradigma moderno, imperialista, e aquele que denomina como paradigma pós-moderno de soberania: O *Império*, espaço liso e sem fronteiras no qual externo e interno confundem-se, funcionando como dispositivo de “descentralização e desterritorialização do geral que incorpora gradualmente o mundo inteiro dentro de suas fronteiras abertas e em expansão”¹¹. Destarte, uma segunda genealogia realizada pelo autor corresponde aos movimentos de luta e resistência da *Multidão*, conceito de raízes spinozistas que, a partir de Negri, busca restituir à dimensão de imanência sua potencialidade como poder constituinte, na medida em que a vida, subsumida de forma total ao capital, realizado através do Império como paradigma de soberania pós-moderna, além de alvo do poder torna-se, também, seu campo de resistência, fazendo da biopolítica um instrumento de luta. Conforme Esposito, “para potencializar a si mesmo, o poder é obrigado a potencializar, ao mesmo tempo, o objeto sobre o qual se descarrega”¹². Assim é que suas ações devem pressupor e produzir as condições de liberdade dos sujeitos aos quais se dirigem, “Mas (...) se somos livres para o poder, podemos ser também contra ele. Estaremos não só em condições de secundá-lo e acrescentá-lo, mas também de resistir-lhe e se opor a ele”¹³.

10 HARDT, M; NEGRI, A. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 96.

11 HARDT, M; NEGRI, A. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 12.

12 ESPOSITO, R. *Bios: biopolítica e filosofia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 50.

13 ESPOSITO, R. *Bios: biopolítica e filosofia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 50.

III

Giorgio Agamben, entretanto, empresta outra interpretação à noção de biopoder. Nutrindo-se das análises de Foucault e Hannah Arendt, que puseram em foco a vida, ou *zoé*, como objeto da política a partir da Modernidade, explicitando a profunda, e importante, modificação das categorias políticas desde então, Agamben aponta, no entanto, para aquilo que considerou inexplorado pelos pensamentos dos dois autores, observando que, em *The human condition* (1958), Arendt, curiosamente, não estabelecera “nenhuma conexão com as penetrantes análises que precedentemente havia dedicado ao poder totalitário (das quais está ausente toda e qualquer perspectiva biopolítica)”¹⁴, e Foucault, por outro lado, jamais deslocara “a sua investigação para as áreas por excelência da biopolítica moderna: o campo de concentração e a estrutura dos grandes estados totalitários do Novecentos”¹⁵. Sua análise, então, procurará retomar as investigações dos dois autores, “enfrentando o núcleo comum no qual se cruzam as técnicas políticas e as formas de subjetivação”¹⁶, implicando, portanto, “analisar a relação entre biopolítica e soberania, o modo em que a vida nua está inscrita nos dispositivos do poder soberano. Como consequência disso, a politização da *zoé* deixa de ser uma novidade da Modernidade e sua cronologia coincide com a existência da soberania.”¹⁷.

Se, como bem coloca Esposito, a biopolítica, entendida em sua dinâmica produtiva a partir da subsunção do corpo, individual ou populacional, inscreve-se na vida tentando desenvolvê-la,

14 AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo, 2º ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995, p. 11-12.

15 AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995, p. 12.

16 CASTRO, E. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Tradução de Beatriz de Almeida Magalhães, 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 59.

17 CASTRO, E. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 59.

potencializá-la e maximizá-la, “como se explica que no ponto culminante da política da vida se tenha gerado uma potência mortífera levada a contradizer seu impulso produtivo?”¹⁸. Como os fenômenos do nazismo e das bombas nucleares, imergindo a vida em suas fábricas da morte, em sua *ratio* biopolítica na qual o corpo e a vida emergem como objeto e sujeito de suas ações, puderam marcar na história humana duas de suas mais sombrias páginas? Sendo assim, “por que a biopolítica ameaça continuamente de se tornar tanatopolítica?”¹⁹. As mesmas perguntas parecem inquietar Agamben: o autor, então, empreende uma análise da forma pela qual, através do poder soberano, direito e vida vinculam-se num mesmo dispositivo, identificando tanto na biocracia nazista quanto nas democracias contemporâneas um mesmo nexos: o estado de exceção, patamar indefinido entre direito e política que, através da decisão soberana, opera sobre a vida nua a partir de sua inclusão-exclusiva na ordem jurídica. Conforme Agamben, “diante do incessante avanço do que foi definido como uma ‘guerra civil mundial’, o estado de exceção tende cada vez mais a se apresentar como o paradigma de governo dominante na política contemporânea”²⁰. Seu significado imediatamente biopolítico, “como estrutura original em que o direito inclui em si o vivente por meio de sua própria suspensão aparece claramente na ‘military order’... que autoriza a indefinite detention e o processo perante ‘military commissions... dos não cidadãos suspeitos de envolvimento em atividades terroristas’²¹, promulgada pelo presidente dos Estados Unidos na esteira dos atentados do 11/9. A guerra contra o terror, levada a cabo desde então pelo Ocidente, em todas as suas consequências e ramificações, parece confirmar, na carne dos inocentes, sejam eles os imigrantes ou as vítimas

18 ESPOSITO, R. *Bios: biopolítica e filosofia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 51.

19 ESPOSITO, R. *Bios: biopolítica e filosofia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 52.

20 AGAMBEN, G. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poletti, 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 13.

21 AGAMBEN, G. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 14.

fatais de intervenções “humanitárias”, a violência biopolítica que, gerenciando os restos da história através de um dispositivo de exceção, explicita sua capacidade de produção de morte.

IV

Para desenvolver o nexos fundamental que vincula direito e vida através da decisão soberana, aproximando totalitarismo e democracia a partir de um elo crucial, Agamben busca no messianismo revolucionário de Walter Benjamin uma resposta. Num dos documentos filosóficos de maior potencial crítico e, ao mesmo tempo, revolucionário do século XX, Benjamin busca estabelecer, através de suas *Teses*, uma cisão entre a história em cujo presente a tradição dos oprimidos encontra sua redenção, e todas aquelas que sobrevivem nas reminiscências de um positivismo que “aparece assim, aos olhos de Benjamin, como o denominador comum das tendências que ele vai criticar: o historicismo conservador, o evolucionismo social-democrata, o marxismo vulgar”²². Estabelecendo uma crítica que há muito habitava o núcleo de seus escritos, com o objetivo de “aprofundar e radicalizar a oposição entre o marxismo e as filosofias burguesas da história”²³, aguçando seu potencial revolucionário e conteúdo crítico, Benjamin desenvolve uma crítica ao progresso que, visto do ponto de vista dos oprimidos, não representa uma acumulação gradual de conquistas, “mas sobretudo uma série interminável de derrotas catastróficas”²⁴.

22 LÖWY, M. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, (tradução das teses) Jeanne Marie Gagnebin, Maros Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 33.

23 LÖWY, M. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 30.

24 LÖWY, M. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 60.

Conforme sua *tese VII*, “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie”, de forma que a história “oficial” caracterizou-se, sempre, pela empatia com os vencedores: “aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó. Os despojos, como é de praxe, são também levados no cortejo. Geralmente lhes é dado o nome de patrimônio cultural”²⁵. Deste modo, a função do materialista histórico seria “escovar a história a contrapelo”, rompendo o tempo linear “e concatenado da história sem brechas, fazendo saltar a intensidade do instante, na perspectiva de captar o singular expresso nesse instante próprio”²⁶ que é o dos oprimidos, os restos da história, em cuja tradição não se pode pensar “sem ficar horrorizado”²⁷. Na tese seguinte, Benjamin procura delinear, a partir da tradição dos oprimidos, o “estado de exceção em que vivemos”²⁸ como a regra, influenciado pelas ideias de Carl Schmitt, principalmente por sua identificação entre soberania e estado de exceção, relação na qual o poder soberano é aquele que decide sobre suspensão do direito, sem que, desta forma, esteja atuando fora da lei: “o estado de exceção inscreve-se no contexto jurídico, mesmo que a sua efetivação implique a suspensão de toda ordem jurídica, o que acaba por articular a exceção e a ordem jurídica, via decisão soberana, na qual esta força soberana define a vida humana”²⁹.

Confrontando, a partir daí, a concepção de história progressista, guiada pela ideia de “evolução das sociedades no

25 BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história*. In: O anjo da história. Organização e tradução de João Barrento, 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 12.

26 PONTEL, E. *Estado de exceção: estudo em Giorgio Agamben*. Passo Fundo: IFIBE, 2014, p. 95.

27 BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história*. In: O anjo da história. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 13.

28 BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história*. In: O anjo da história. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 13.

29 PONTEL, E. *Estado de exceção: estudo em Giorgio Agamben*. Passo Fundo: IFIBE, 2014, p. 99.

sentido de mais democracia, liberdade e paz”³⁰, contra aquela “que ele afirma ser seu desejo, situada do ponto de vista da tradição dos oprimidos, para a qual a norma, a regra da história é, ao contrário, a opressão, a barbárie, a violência dos vencedores”³¹, Benjamin procura situar o fascismo como fisionomia última da barbárie “recorrente” dos poderosos. Se há, portanto, um elo fundamental entre a sociedade capitalista da época e o fascismo, tal nexos reside na ideia de progresso técnico e industrial que, “em última análise, não era possível senão no século XX”³².

V

Quando, em *Para a crítica da violência*, publicado em 1921, Benjamin refere-se à mera vida (*bloß Leben*³³) como “essa parte da vida que suporta o nexos entre violência e direito, à vida que está em relação com a violência soberana”³⁴, problematizando sua dimensão de sacralidade, parece apontar na direção que, posteriormente, retomará nas teses *Sobre o conceito de história*: a

30 LÖWY, M. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 83.

31 LÖWY, M. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 84.

32 LÖWY, M. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 85.

33 “O juízo divino atinge privilegiados, levitas, atinge sem preveni-los, golpeia sem ameaçá-los, e não hesita diante da aniquilação. Mas, ao mesmo tempo, ao aniquilar, o juízo divino expia a culpa, e não se pode deixar de ver uma profunda conexão entre o caráter não-sangrento e o caráter de expiação purificatória dessa violência. Pois o sangue é o símbolo da mera vida. O desencadeamento da violência do direito remete – o que não se pode mostrar aqui de maneira mais detalhada – à culpa inerente à mera vida natural, culpa que entrega o vivente, de maneira inocente e infeliz, à expiação com a qual ele ‘expia’ sua culpa – livrando também o culpado, não de sua culpa, mas do direito. Pois com a mera vida termina o domínio do direito sobre o vivente. A violência é violência sangrenta exercida, em favor próprio, contra a mera vida; a violência divina e pura se exerce contra toda a vida, em favor do vivente. A primeira exige sacrifícios, a segunda os aceita”. BENJAMIN, W. *Para a crítica da violência*. In: *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves, 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades & Editora 34, 2013, p. 151-152.

34 CASTRO, E. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 64.

oscilação entre a violência que mantêm e a que conserva o direito “acaba, por si mesma, através da repressão das contraviolências inimigas, enfraquecendo indiretamente, no decorrer do tempo, a violência instauradora do direito, por ela representada”³⁵. É um ciclo que dura até o emergir e a vitória de violências antes reprimidas pelo direito instaurador, fundando assim tanto um novo direito quanto um novo declínio: “é na ruptura desse círculo atado magicamente nas formas míticas do direito, na destituição do direito e de todas as violências das quais ele depende, e que dependem dele, em última instância, então, na destituição da violência do Estado, que se funda uma nova era histórica”³⁶.

Conforme Agamben, a exposição, sem reservas, do nexos que une violência e direito “faz da *Crítica* benjaminiana a premissa necessária, e ainda hoje insuperada, de todo estudo sobre a soberania. Na análise de Benjamin, este nexos se mostra como uma oscilação dialética entre violência que põe o direito e violência que o conserva”³⁷. Daí a necessidade de uma terceira figura, denominada por Benjamin de violência divina, que, segundo Agamben, constitui o problema central da *Crítica*. “Benjamin não sugere, na verdade, nenhum critério positivo para a sua identificação e nega, aliás, que seja até mesmo possível reconhecê-la no caso concreto. O certo é somente que ela não põe nem conserva o direito, mas o de-põe” (*entsetzt*)”³⁸. De acordo com Agamben,

em 1920, enquanto trabalhava na redação da *Crítica*, com toda probabilidade, Benjamin ainda não havia lido aquela *Politische Theologie*, cuja definição da soberania citaria cinco anos depois no livro sobre o drama barroco; a violência soberana e o estado de exceção que ela instaura não aparecem, portanto, no ensaio, e

35 BENJAMIN, W. *Para a crítica da violência*. In: Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921). São Paulo: Duas Cidades & Editora 34, 2013, p. 155.

36 BENJAMIN, W. *Para a crítica da violência*. In: Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921). São Paulo: Duas Cidades & Editora 34, 2013, p. 155.

37 AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995, p. 68.

38 AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995, p. 68.

não é fácil dizer onde eles poderiam colocar-se com relação à violência que põe o direito e aquela que o conserva. A raiz da ambiguidade da violência divina deve, talvez, ser buscada justamente nesta ausência³⁹.

Agamben procura evidenciar, desta forma, que a violência que é exercida no estado de exceção não conserva nem põe o direito, “mas o conserva suspendendo-o e o põe excetuando-se”⁴⁰. Isto porque a violência soberana não se reduz a uma das duas formas de violência (que põe ou conserva o direito), mas também não é confundida com a violência divina: se a violência soberana é aquela que mantém a possibilidade de decidir, numa zona de indistinção, entre lei e natureza, externo e interno, direito e violência, na mesma medida em que pode confundi-los, “a violência que Benjamin define divina, situa-se, em vez disso, em uma zona na qual não é mais possível distinguir entre exceção e regra. Ela está, para a violência soberana, na mesma razão em que, na oitava tese, o estado de exceção efetivo está para aquele virtual”⁴¹. A violência divina não é, desta perspectiva, passível de ser colocada ao lado das outras formas de violência, porquanto “não põe nem conserva o direito, mas o de-põe. Ela mostra a conexão entre as duas violências – e, com maior razão, aquela entre violência e direito – como o único conteúdo real do direito”⁴².

Deste modo, seguindo Benjamin, poderíamos compreender a violência instauradora do direito como tendo uma função dupla, ou seja, no momento mesmo em que almeja como fim – usando a violência como meio –, aquilo que é instaurado como direito, não abdica da violência, mas, antes, a constitui enquanto violência instauradora do direito porque “estabelece não um fim livre e

39 AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995, p. 69.

40 AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995, p. 69.

41 AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995, p. 69.

42 AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995, p. 69-70.

independente da violência (*Gewalt*), mas um fim necessário e intimamente vinculado a ela, e o instaura enquanto direito sob o nome de poder (*Macht*). A instauração do direito é instauração de poder e, enquanto tal, um ato de manifestação imediata da violência”⁴³. Por este motivo, conforme Agamben, “não é por acaso que Benjamin, ao invés de definir a violência divina, num desdobramento aparentemente brusco prefira concentrar-se sobre o portador do nexo entre violência e direito, que ele chama de ‘vida nua’ (*bloß Leben*)”⁴⁴. A análise desta figura estabelece, conforme o autor, um nexo essencial entre a vida nua e a violência jurídica.

VI

A partir desses indícios, a biopolítica agambeniana concentrará seus esforços em compreender o nexo que liga direito e vida, norma e exceção, interno e externo, procurando situar sua problematização justamente no ponto de indefinição sobre o qual se apoia o poder soberano, patamar indefinido entre democracia e absolutismo, expondo o liame irredutível que vincula as democracias contemporâneas, em sua institucionalização do estado de exceção como paradigma de governo, e os fascismos e biocracias de outrora. Para Agamben, a instituição do poder soberano é “simultânea à definição do corpo político em termos biopolíticos desde tempos imemoriais, e o Estado moderno apenas retomaria o vínculo oculto existente no Ocidente entre poder político e vida nua”⁴⁵, numa relação de inclusão-exclusiva que opera a partir do estado de exceção. Deste modo, conforme André

43 BENJAMIN, W. *Para a crítica da violência*. In: Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921). São Paulo: Duas Cidades & Editora 34, 2013, p. 148.

44 AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995, p. 70.

45 DUARTE, A. *De Michel Foucault a Giorgio Agamben: a trajetória do conceito de biopolítica*. In: SOUZA, R; OLIVEIRA, N. (Orgs.). *Fenomenologia hoje: bioética, biotecnologia, biopolítica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008, p. 74-75.

Duarte, “distintamente de Foucault, portanto, Agamben refere a biopolítica não apenas à modernidade, mas à própria tradição do pensamento político do Ocidente, argumentando que a instituição do poder soberano é correlata à definição do corpo político em termos biopolíticos”⁴⁶.

Diferentemente de Antonio Negri ou Roberto Esposito – o primeiro buscando “inverter” o biopoder do Império numa biopolítica afirmativa da Multidão, e o segundo procurando empreender uma análise da categoria de imunidade enquanto conceito chave que procura retirar o biopoder de sua bifurcação lexical, evidenciando uma proteção negativa da vida –, Agamben, inspirado pelos aportes benjaminianos, ressaltará o vínculo fundamental que conecta vida e direito através da decisão soberana, cujos efeitos atuais – prisão e tortura de suspeitos de terrorismo, supressão de garantias constitucionais, etc. – revelam a nudez absoluta à qual todos estão expostos enquanto potenciais vidas matáveis.

Referências

AGAMBEN, G. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti, 2ª edição. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo, 2ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento, 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. *Para a crítica da violência*. In: Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921). Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves, 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades & Editora 34, 2013, pp. 121-156.

46 DUARTE, A. *De Michel Foucault a Giorgio Agamben: a trajetória do conceito de biopolítica*. In: Fenomenologia hoje: bioética, biotecnologia, biopolítica. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008, p. 75.

- CASTRO, E. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Tradução de Beatriz de Almeida Magalhães. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- DUARTE, A. *De Michel Foucault a Giorgio Agamben: a trajetória do conceito de biopolítica*. In: Fenomenologia hoje III: bioética, biotecnologia, biopolítica. SOUZA, Ricardo Timm de; OLIVEIRA, Nythamar Fernandes de. (Orgs). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.
- ESPOSITO, R. *Bios – Biopolítica e filosofia*. Tradução de Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete, 42ª edição. Petrópolis: Vozes, 2014.
- _____. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- _____. *Segurança, território e população: curso dado no Collège de France (1977-1978)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *O nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- HARDT, M.; NEGRI, A. *Império*. Tradução de Berilo Vargas, 4ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LÖWY, M. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, (tradução das teses) Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- PONTEL, E. *Estado de exceção: um estudo em Giorgio Agamben*. Passo Fundo: IFIBE, 2014.

Transmissão de testemunhos como profanação

Karine Shamash Szuchman¹

1 Incêndio da história e memoricídio no Brasil

No dia 02 de setembro de 2018 observamos atônitos o Museu Nacional do Rio de Janeiro em chamas. Assistimos o fogo consumir 20 milhões de peças, 200 anos de história. Como disse a jornalista e escritora Eliana Alves Cruz, “o crânio de Luzia - o fóssil humano mais antigo das américas - sobreviveu a 12 mil anos de história, mas não sobreviveu ao Brasil”². Um episódio dramático que, se naquele instante nos paralisou por algumas horas, agora nos movimenta a, no mínimo, discutir sobre.

A memória sempre foi um problema para o Brasil. O país que sofre de amnésia voluntária profunda, de um esquecimento proposital de sua história, não consegue mais esconder as marcas deixadas por uma cultura que não valoriza o passado. Por esse motivo, também tem muitas dificuldades para caminhar para o futuro³.

¹ Mestra em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: karineszuchman@gmail.com

² CRUZ E.A. "O crânio de Luzia sobreviveu a 12 mil anos de história, mas não sobreviveu ao Brasil". *The Intercept Brasil*, (2018). <https://theintercept.com/2018/09/03/cranio-luzia-museu-nacional-incendio/> Acessado em 03 de setembro de 2018.

³ CRUZ E.A. "O crânio de Luzia sobreviveu a 12 mil anos de história, mas não sobreviveu ao Brasil". *The Intercept Brasil*, (2018). <https://theintercept.com/2018/09/03/cranio-luzia-museu-nacional-incendio/> Acessado em 03 de setembro de 2018.

Escolho pincelar essa cena como ilustração da problemática que aqui será discutida no presente trabalho: a transmissão da memória coletiva do nosso país, sublinho, frente à tentativa de apagamento que o Estado promove (seja como agente direto, ativo, seja indiretamente, por sua omissão, por exemplo). Tal episódio carrega um simbolismo imenso, pois evidencia o *memoricídio* que ocorre no Brasil. A memória do nosso país é assassinada não somente quando as obras do museu viram cinzas, mas também quando a escravidão é contada como uma história que acaba na Lei Áurea; quando nossas ditaduras são “páginas viradas”, ou ainda quando a cultura indígena é arrastada de seu território para dar lugar a hidrelétricas, usinas, e quaisquer outras construções da Modernidade.

Quando se trata de episódios violentos da nossa história, das páginas manchadas de sangue, os espaços de memória parecem serem inexistentes ou então são forçados a destruição. Para Márcio Seligmann-Silva, há uma política de aniquilamento da memória que, por conseguinte, acaba por aniquilar os fatos em si: “a falta de uma topografia da memória do mal em nossas cidades e em nossas mentes é patente”⁴.

Em meio a esse contexto, nos perguntamos como resistir ao assassinato da memória em curso no Brasil e assegurar a transmissão de nossa história? Como pensar uma ética de transmissão que possa furar a narrativa homogênea, dita verdadeira e única, e acrescentar outros tons, outras vozes? Como construir topografias de memórias do mal frente a um Estado que apaga, nega ou captura as tentativas de sobrevivência das histórias encharcadas de violência?

O presente trabalho propõe pensar a construção de testemunhos como um caminho ético, estético e político para a transmissão da memória coletiva, na costura de imagens e gestos

⁴ SELIGMANN-SILVA, M. O local do testemunho. In: *Tempo e Argumento: Revista do Programa de Pós-graduação em História*, Florianópolis, vol.2, n.1, jan./jun.2010. pp.3-20.

como elementos fundamentais para profanar a lógica hegemônica da verdade única.

2 O desafio de narrar a contrapelo

Ainda que estejamos situados em um contexto histórico um tanto distante daquele em que Walter Benjamin viveu, podemos aproximar algumas das problemáticas por ele desenvolvidas. Se recorreremos ao filósofo alemão, é por sua figura como historiador do presente, como aquele que vê a história enquanto objeto de construção do tempo-de-agora, marcando uma forte contraposição ao historicismo: a escrita da História como tempo estanque e imóvel.

Sob as vestes do materialismo histórico, Benjamin busca desviar-se de uma leitura da história como progresso, ou ainda, em suas palavras, dispõe-se a escovar a história a contrapelo⁵. A compreensão do passado, pois, é proposta em oposição à representação de uma linearidade contínua do tempo histórico. De tal maneira, a leitura que fazemos não pretende fetichizar o pensamento benjaminiano e torná-lo mais uma mercadoria cultural a ser consumida, o que ele mesmo critica. Almejamos seguir a pista por ele deixada no que diz respeito a uma relação política e subversiva com a cultura.

Importante lembrar que Benjamin é conhecido também como um marxista (ainda que não ortodoxo) e, portanto, crítico ao sistema capitalista. Em meados do século XX, na Europa, onde o filósofo vivia, o desenvolvimento do capitalismo começa a gerar uma aceleração ímpar da técnica. Com o aumento da reprodução e exposição das obras de arte, Benjamin irá apontar uma perda de autenticidade das obras, ou ainda, uma perda da aura. O filósofo alemão sugere reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois polos: o valor de culto da obra e o valor de exposição. Entre

⁵ C.f. BENJAMIN, W. Sobre o Conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.222-234.

os vários períodos históricos em que foi possível pontuar uma transposição desses polos, naquele momento, com a expansão das técnicas de reprodução, com a perda da aura e o abalo da tradição, ocorre também uma passagem de um polo a outro⁶.

A reprodutibilidade técnica que Benjamin conheceu em meados do século XX alastrou-se mundo afora transformando a relação homem-máquina. Hoje, em meados do século XXI, com o aumento do acesso à informação, com a tecnologia de longo alcance, seguimos experimentando esses efeitos e observando as transformações nas nossas relações, não somente com as máquinas, mas entre os próprios seres humanos. Com o avanço dos recursos tecnológicos, nunca estivemos submetidos à tamanha exposição. Nas redes sociais curtimos, comentamos e compartilhamos aceleradamente, mas podemos dizer que conseguimos comunicar nossas experiências?

No capitalismo contemporâneo há um estímulo ao excesso, intimamente ligado ao consumismo, à extravagância das relações materiais que nele se formam. A produção capitalista, constituída pelas trocas de mercadoria e dinheiro, permite às pessoas construir "relações entre coisas", onde os objetos assumem um valor máximo em suas vidas. Vivemos hoje numa época de *espetacularização da imagem* – termo usado por Guy Debord⁷ –, onde tudo aquilo que vemos a nossa volta está exposto numa prateleira, com preço e data, pronto para ser comprado por cidadãos ávidos pelo consumo. Encontramos vidros de felicidade, pílulas do prazer e vitaminas de bem-estar: tudo se torna mercadoria, tudo se torna objeto de consumo, colocado na vitrine e pronto para ser vendido.

⁶ C.f. BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.165-196.

⁷ C.f. DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad. Estrela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

À medida que as relações de trabalho vão se modificando, também a maneira que nos relacionamos com o tempo vai sendo transformada. Já que não podemos dominá-lo, o tomamos como nosso inimigo, procurando armas que visem a sua captura, mesmo que momentânea. Sentimo-nos obrigados a responder a essa urgência criada por nós mesmos e permanecemos em constante busca pelo pote de ouro no final do arco-íris. Consumimos textos, revistas, filmes, alimentos, tudo aceleradamente, ansiosos por mostrar o que fizemos e sem sentir o que fazemos; a preocupação gira em torno da novidade que virá e tornará obsoleto aquilo que temos diante de nós.

Se o oráculo do século XXI é considerado o *Google* – basta um clique hoje, na internet, para acessar os desenhos do alce nas cavernas –, podemos facilmente concluir que o valor de culto cedeu há muito para o valor de exposição. Quando a obra de arte passa a ser criada já com o objetivo de ser reproduzida, toda função social da arte se transforma. À produção artística não basta mais existir, precisa dar um passo além da criação, é preciso que a arte seja vista. É imprescindível sair da cripta que o ritual impõe, romper com os segredos do culto e ir em direção à cultura. Entretanto, uma travessia do privado ao público nunca está isenta de uma responsabilidade social e política.

Essa saída da caverna e a restituição da arte ao uso dos homens não está livre de um preço, em verdade, um valor de mercadoria, já que só é realizada entremeada pelo capitalismo. A possibilidade de profanar, portanto, é capturada. O "capitalismo como religião" – expressão benjaminiana retomada por Giorgio Agamben – estreita as possibilidades de profanação, na medida em que impossibilita ao consumidor o uso dos objetos. As mercadorias que as pessoas a todo momento buscam possuir são entregues ao consumo ou à exibição espetacular. Dessa forma, "a religião

capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável”⁸.

Sem pretender retornar ao valor de culto e, ao mesmo tempo, sem seguir o fluxo do valor de exposição, o desafio que vai se delineando é de como alargar o alcance da produção artística sem perder a autenticidade da obra. Como pensar numa profanação que não seja pura e simplesmente uma reprodução? Como desativar o velho uso e criar um novo? Como então resgatar o caráter único das coisas? Se queremos aumentar a *exponibilidade* das obras, das imagens e até mesmo das informações, não basta somente nos preocuparmos com novas técnicas de reprodução enquanto tapamos os olhos para os efeitos gerados a partir de sua recepção. Como uma imagem, uma informação, toca quem a recebe? Como transmitir sem reproduzir? Quando curtir e compartilhar são instantâneos, como alargar o tempo, fazer durar a experiência?

3 Construção de testemunhos

Na era da reprodutibilidade técnica, Benjamin nos ensina que nem toda repetição é arte. Não basta reproduzir – isso a técnica faz muito bem – para contar ou, ainda, para tornar transmissível um conteúdo. Para Shoshana Felman, o “dom de contar” como Benjamin diz, liga-se ao “dom de ouvir”, uma capacidade que advém da compreensão da escuta silenciosa⁹.

Aquilo no qual o sujeito não consegue construir uma narrativa, comunicando assim seu silêncio, muitas vezes relaciona-se intimamente a uma experiência traumática, uma vez que o trauma provoca uma ferida na língua e na memória¹⁰. Portanto,

⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino Jose Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p.71.

⁹ C.f. FELMAN, S. *O Inconsciente Jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. Trad. Ariani Bueno Sudatti. São Paulo: Edipro, 2014.

¹⁰ SELIGMANN-SILVA, M. A História como Trauma. In: NESTROVSKI, Artur (org). *Catástrofe e Representação: Ensaios*. São Paulo: Ed. Escuta, 2000. p. 73-98.

para que os sujeitos possam comunicar essas experiências é preciso fazer uma travessia do silêncio mudo a um silêncio narrativo. Travessia essa que não é realizada solitariamente: é imprescindível a presença de um outro que, ademais de acompanhante, faz-se também testemunha – como a possibilidade de articulação de um lugar terceiro, fora da díade algoz-vítima, alguém que não viveu diretamente. Configura-se uma testemunha na possibilidade de levar adiante a narração do outro¹¹, buscando estabelecer uma transmissão simbólica.

Se para constituir uma testemunha é necessário um testemunho¹², não seria o inverso também verdadeiro? Tornamos testemunhas na medida em que constituímos um testemunho? Talvez seja possível pensar em um processo concomitante: o testemunho como uma construção que ocorre à medida que se abre uma recepção, um espaço de escuta e reconhecimento da verdade do sujeito. Uma coconstrução, portanto, entre aquele que tem algo a dizer e aquele que pode escutar.

Podemos dizer que o testemunho está mais na esfera da experiência, tal como Benjamin a descreveu. Diferente do documento, ou ainda, do depoimento, que podem ser colocados na ordem da vivência. Neste último, o acento está nos fatos que ocorreram, enquanto que no testemunho o acento está em como a narração é feita, sublinhando as lacunas, os atos falhos e os balbucios. Por isso cada testemunho é único. Arriscaria dizer que cada testemunho possui uma autenticidade, aproximando da ideia de aura a que Benjamin identifica ter sido perdida na arte que é pura e simplesmente reprodução.

Ao mesmo tempo que é singular, o testemunho pode ser uma narrativa coletiva na medida em que consegue ser compartilhado. Jacques Derrida argumenta sobre a importância de

¹¹ C.f. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 24, 2006.

¹² SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, 20(1), 2008. p.65-82.

partir da singularidade inicial, que há em todo testemunho, para sublinhar seu alcance universal. Há um instante singular, único, que carrega consigo essa impossibilidade de ser substituído, que suporta essa exemplaridade. Cito ele: “O singular deve ser universalizável, eis a condição testemunhal”¹³.

Portanto, o âmago do testemunho versa sobre a transmissão de uma experiência pessoal que, de um lado, possibilita ao sujeito abrir uma fresta no enclausuramento das cenas traumáticas, indicando uma passagem que permite retirá-lo da paralisia e da mudez. De outro lado, sua construção dá-se concomitante ao seu compartilhamento, a uma saída da redoma privada, enlaçando experiência pessoal com história e memória coletivas. Como duas linhas, singular e universal cruzam-se para atar o nó testemunhal.

Quando falamos então em dar um lugar de reconhecimento para as memórias coletivas do nosso país, em escutar as histórias de violência, proponho uma via outra, para além daquela que vai colher depoimentos e catalogar objetos. Construir testemunhos exige presença de ao menos duas pessoas, um encontro entre quem fala e quem escuta. Tomando de empréstimo a expressão benjaminiana “narrar a história a contrapelo”, seria também nossa tarefa ética a escuta de testemunhos a contrapelo? Escutar o silêncio, os não ditos, as gagueiras e balbucios. Mais do que atestar a verdade dos fatos, tal escuta oferece um lugar de legitimidade e reconhecimento ao sofrimento das vítimas. Diante da barbárie, nos deparamos com a responsabilidade de transmitir uma memória ética.

4 Profanação: gestos de resistência

Este caminho, desde a escuta dos ruídos do silêncio até o reconhecimento da experiência do sujeito como verdadeira, requer também uma disposição para *descriptografar* a si próprio: abrir segredos ocultos de nosso passado enterrado. Aproximar-se do

¹³ DERRIDA, J. *Demorar*. Trad. Flávia Trocoli & Carla Rodrigues. Santa Catarina: Editora UFSC, 2015, p.50.

sujeito para escutá-lo é também aproximar as histórias, até que, com linhas diferentes, por traçados diferentes, possamos costurar o mesmo tecido, o tecido social.

Na palavra *alétheia*, utilizada pelos gregos para referir-se à verdade, encontramos uma pista valiosa: carrega consigo o sentido de desvelamento (*a*-negação e *lethe*-esquecimento), de tirar o véu¹⁴. No encontro com os gregos, algumas interrogações se produzem: seria a busca pela verdade uma busca pelo conhecimento do que está oculto? *Descriptografar* seria sinônimo de desvelar? Bastaria abrir a conserva para restituir a linguagem cortada? Ou, ainda, abrir a caverna para restituir a arte sagrada ao uso dos homens?

Nessa abertura sempre há o risco de uma captura, aquilo que nos impede de fazer um uso durável. Mais do que desvelar os segredos e mostrar os corpos ocultos, é urgente profaná-los. Se para abrir a cripta basta cavar, para desmontá-la – desativar seu velho uso – é preciso mais, é essencial criar novos usos, profaná-la.

Em sua reflexão sobre a profanação, o filósofo contemporâneo Giorgio Agamben compreende essa noção justamente nessa separação entre o divino e o humano: “puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso dos homens”¹⁵. O desafio, entretanto, é não simplesmente abolir a dimensão sagrada, mas fazer dela um novo uso, brincar com ela. Tal como as crianças fazem em um jogo, é preciso brincar com os objetos, emancipá-los da sua finalidade e conferir-lhes uma nova dimensão do uso: uma colher de pau que vira uma varinha, um balde que é usado como tambor ou uma vassoura onde cabem duas pessoas e pode servir de carruagem. Entretempos, o autor

¹⁴ Utiliza-se a ideia de verdade originária desenvolvida por Heidegger, conforme referida por Palombini. PALOMBINI, A. L. *Fundamentos para uma crítica da epistemologia da psicanálise*. 1996. 106 folhas. Dissertação de mestrado em Filosofia - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1996.

¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino Jose Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p.65.

ressalta que "a criação de um novo só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante"¹⁶.

Agamben cita o limiar como corte que separa a esfera humana da esfera divina. Através do rito - à exemplo, o sacrifício - seria possível alcançar essa última. Acrescenta o autor que esta é uma passagem aberta para os dois sentidos e, portanto, é possível também restituir à esfera profana aquilo que foi separado através do rito. Uma das formas mais simples seria através do contato: no momento em que a carne (oferecida aos deuses como sagrada) é tocada por um humano, ela é restituída ao uso dos homens. Dessa forma, da passagem divina à humana, bastaria um contágio profano, cito ele: "um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado"¹⁷. O sacrifício, assim, seria o momento em que a vítima atravessa esse limiar.

Na fenda que se abre entre quem viveu e quem escuta, nesse limiar, oferecemos uma aproximação corporal. Ampliar os sentidos para além da visão. Deixar-se contagiar. Basta tocar para tornar humano. Não é ver, cheirar, sentir o gosto ou mesmo ouvir; esses sentidos chegam depois. Primeiro vem o tato. E para tocar é preciso estar perto. Como então aproximar-se e provocar toques que atravessem limiares? Como criar gestos que podem humanizar, contagiar? Gestos que abram passagem entre diferentes esferas, engendrando um entre, essa zona de indeterminação como um espaço que, em sua heterogeneidade mesma pode produzir um comum.

Em sua mais recente exposição, Georges Didi-Huberman enfatiza a dimensão política dos gestos que se inscrevem na história. Como rastros que permanecem, "os gestos se transmitem, os gestos sobrevivem apesar de nós mesmos e apesar de tudo"¹⁸. O

¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino Jose Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p.75.

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino Jose Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p.66.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *Sublevaciones*. Buenos Aires: MUNTREF Centro de Arte Contemporáneo, 2017. Catálogo de exposição, p.94 (tradução livre).

filósofo propõe pensar gestos que possam derrubar uma submissão, como signos de esperança e resistência – sublevar-se.

Conforme o autor, somente depois de reconhecermos o que está ameaçado de desaparecer, somos capazes de reconhecer o que pode restar. Resta aquilo que é próprio de uma cultura, os gestos. Gestos de resistência que resistem à passagem do tempo, gestos que sobrevivem. Nesse exercício, encontramos os gestos dos trabalhadores do museu nacional que adentraram as chamadas para tentar resgatar um pouco da nossa história.

Nesse jogo em que se disputam narrativas pela história e memória do nosso país, dar passagem ao passado traumático de uma história coletiva requer uma transmissão guiada por imagens e linguagens que não são redondas, objetivas e limpas de qualquer rasura. Desta feita, justifica-se a aposta em gestos como testemunhos na transmissão de memórias e histórias de um passado ainda presente.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino Jose Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.165-196.
- BENJAMIN, W. Sobre o Conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.222-234.
- CRUZ E.A. "O crânio de Luzia sobreviveu a 12 mil anos de história, mas não sobreviveu ao Brasil". *The Intercept Brasil*, (2018). <https://theintercept.com/2018/09/03/cranio-luzia-museu-nacional-incendio/> Acessado em 03 de setembro de 2018.

DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad. Estrela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, J. *Demorar*. Trad. Flávia Trocoli & Carla Rodrigues. Santa Catarina: Editora UFSC, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sublevaciones*. Buenos Aires: MUNTREF Centro de Arte Contemporáneo, 2017. Catálogo de exposição.

FELMAN, S. *O Inconsciente Jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. Trad. Ariani Bueno Sudatti. São Paulo: Edipro, 2014.

GAGNEBIN, J.M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 24, 2006.

GAGNEBIN, J.M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PALOMBINI, A. L. *Fundamentos para uma crítica da epistemologia da psicanálise*. 1996. 106 folhas. Dissertação de mestrado em Filosofia - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1996.

SELIGMANN-SILVA, M. A História como Trauma. In: NESTROVSKI, Artur (org). *Catástrofe e Representação: Ensaios*. São Paulo: Ed. Escuta, p. 73-98, 2000.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, 20(1), p.65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. O local do testemunho. In: *Tempo e Argumento: Revista do Programa de Pós-graduação em História*, Florianópolis, vol.2, n.1, pp.3-20, jan./jun.2010.

6

Conversa entre Paulo Freire e Walter Benjamin: ensaios sobre educação e dialética

Luís Giorgis Dias¹

Introdução

No ano de 2017, tive vivências muito próximas desses autores: de um lado, um ingresso no mestrado me amparando na elaboração teórica de Benjamin sobre as Narrativas e, de outro, uma experiência como educador num curso de Aperfeiçoamento em Educação Popular em Saúde que tinha Paulo Freire e seu método como “Sul” a ser seguido. Encontramo-nos em tempos diferentes: no primeiro semestre com Freire, no segundo com Benjamin.

O que acaba por me instigar a este escrito é uma intuição, em um sentido apontado por Deleuze em Bergson²: um deslocamento em relação ao meu entendimento sobre materialismo histórico e dialético, saindo de um ponto estático (um entendimento “acabado” sobre isso) para entrar em um plano de duração. Meu encontro com Benjamin e seu conceito de *Dialektik im Stillstand* (que nesse trabalho vamos nos referir como “dialética parada”; às vezes referida como dialética em suspensão) me colocou a repensar a dialética materialista da forma como eu a entendia, fazendo-me questionar o movimento de “síntese” de um processo dialético. A partir desse movimento, decido retornar a Paulo Freire movido por algumas

¹ Mestrando em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Endereço para contato: luisgiorgis.dias@gmail.com

²C.f DELEUZE, G. A intuição como método: (as cinco regras do método). In: DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tradução de Luís B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 7-26.

lembranças de suas reflexões sobre dialética e, também, por lembrar de alguns marxistas ortodoxos criticando o mesmo por não ser “revolucionário o suficiente” – um ponto que cruza com a própria história de Benjamin com o comunismo e que diz respeito à relação de ambos com a religião.

O que resulta aqui é um ensaio, no sentido que Larossa³ propõe: uma divagação, com liberdade para impurezas e sem a pretensão de um fechamento –ainda que seguindo alguns ritos acadêmicos em seu formato e referenciais⁴.

Não pretendo sobrepor as ideias de um autor sobre o outro, mas pensar um diálogo entre eles e que críticas/propostas eles apresentam à dialética materialista, que está marcadamente presente na forma de pensar de ambos autores para, então, pensarmos sobre educação e formação.

Paulo freire e a Pedagogia do Oprimido

Meu retorno a Paulo Freire acontece relendo seu consagrado ensaio: “Pedagogia do Oprimido”. Retomo essa obra buscando rememorar mais de sua metodologia. Trarei algumas passagens que Paulo apresenta e que trazem fundamentos para seu método, bem como sua concepção de dialogia, através de dois elementos que parecem importantes na sua obra: a importância da problematização e a crítica à relação educador e educando. Ao longo desse resgate do pensamento de Freire farei questão de trazer citações diretas, para sinalizar ao leitor pontos que considero chave dentro do próprio livro.

Por onde passa a construção da importância da problematização freireana? Na introdução elaborada pelo autor iniciamos com uma pista: temos uma crítica importante, à qual ele

³ C.f LAROSSA, J. O ensaio e a escrita acadêmica. *Educação & Realidade*. Tradução de Malvina do Amaral Dorneles. Porto Alegre, v. 28, n. 2, 2003. p. 101-115.

⁴Larossa discorre sobre ensaios usando Adorno, intelectual muito próximo de Benjamin.

dirige também ao campo da esquerda, através do que ele denomina como “sectarismo”. A postura sectária seria sempre castradora do movimento de libertação por ter a ver com um fechamento dentro das próprias convicções e verdades. Para ele, tanto o sectário de direita quanto o de esquerda apresentam uma “dialética domesticada”⁵ e que tenderia ao fatalismo: o primeiro, por pretender domesticar o presente para que o mesmo se repita através de um futuro domesticado; o segundo, por tratar o amanhã como algo pré-dado e já conhecido de antemão⁶.

A concepção de Freire é parte do entendimento do ser humano a partir de sua incompletude, a realidade como devir e a educação permanente como duração (referindo-se à Bergson). É a partir dessas críticas que ele elabora o conceito de “educação bancária”. Para falar dessa forma de educação utiliza seu contraponto, que seria a educação problematizadora – enquanto a educação bancária trata o sujeito de forma passiva, como um receptáculo vazio a receber informações prontas/fechadas e o conhecimento como algo enrijecido de acordo com seu acúmulo, a educação problematizadora entende que os homens “estão sendo” e, portanto, estão em constante ressignificação de si e do mundo⁷, dando às próprias informações um caráter aberto.

A forma vertical de educação, a educação bancária, onde há alguém que sabe que explica aos que não sabem⁸, teria em suas bases o que ele chama de “sloganização” referindo-se ao processo

⁵ FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983. p. 22-23.

⁶ No prefácio escrito por Ernani Maria Fiori, apresenta-se a ideia de educação permanente baseada no esforço do ser humano de buscar a totalização, a qual sinaliza o professor que nunca é acabada, apontando para uma noção de totalidade que não se conclui. FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983. p. 7.

⁷ FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983. p. 82-83.

⁸ O autor faz uma breve crítica à Lukács e também aos movimentos/partidos que tratam a relação partido-massa de forma vertical, onde os “entendidos” explicam e direcionam os “não entendidos” independente de sua participação direta nesse processo de conscientização. Não nega, porém, a importância de que se pense criticamente sua ação no mundo. FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983. p.42-43.

de lançar informações prontas e “legítimas” para as pessoas. Tal postura seria reproduzida tanto por aqueles que não têm interesse em romper com relações de autoridade como também por aqueles que enxergam que o outro precisa ser salvo de sua situação ignorante (postura que ele associa ao dirigismo e populismo). No fundo, ambas representariam a supressão da dialética ao entenderem o lugar do educando como de ser passivo⁹.

Mas como evitarmos essa posição bancária e anti-dialógica? Além de proposições como a amorosidade e o “fazer com”, a proposta do autor é trabalhar com as “situações-limite”. Em seu movimento humano de Ser Mais¹⁰, o homem depara-se com situações em que esse movimento fica impedido. Em alguns momentos, tais situações adquirem tamanha força que o levam à resignação. Ocorre que para a metodologia proposta, essas situações seriam “a margem real onde começam todas as possibilidades”.¹¹ Seria nesse limiar entre o possível e o impossível que estaria o inédito viável. Na superação das situações limites estaria o fôlego da criação humana e da libertação, movimento este que não tem um fim delimitado¹².

Sua proposta é a de que essas situações sejam transformadas em problemas. A transformação dessas situações em problemas viria através de um trabalho conjunto entre o “técnico” e a população, onde se salienta que o papel do “técnico” seria o de devolver o universo de possibilidades levantados pelas pessoas na

⁹ FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983, p. 56-57.

¹⁰ Trata-se de uma categoria importante no pensamento de Freire e de seu entendimento ontológico sobre o humano. A partir dela há a compreensão de que os seres humanos estarão sempre marcados pelo inacabamento, indicando a partir disso que a humanidade teria a vocação para a uma busca contínua e permanente de completude, buscando essa realização em relação com outros seres humanos e a própria natureza. Para Freire, viver esse movimento reconhecendo-o também nos outros seria o processo de humanização. Cf. FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983.

¹¹ FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983, p. 106.

¹² FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983, p. 106-107.

forma de perguntas e não de dissertações¹³. Percebe-se que de situação limite em situação limite, é a problematização que sustenta o movimento e impede que ele estanque em fatalismos ou resignação.

Outra pista que o autor nos dá sobre seu pensar dialético é o que ele chama de superação da contradição educador-educando para sua unidade na forma de “educador-educando com educando-educador”¹⁴. Podemos entender essa proposição como um desdobramento da ideia de um refazer de si e do mundo permanentes: se eu sou incompleto, como posso me ver como detentor de um saber fechado e intransponível?¹⁵

Estabelecer-se como educador-educando seria uma forma de libertação constante (a própria libertação não cessa; uma relação de homem libertando-se) e a superação de uma relação dialética ao estilo senhor-escravo. Nessa relação proposta não existe uma resolução ou um fim, mas um tensionamento permanente onde ambos os polos se veem em modificação constante, que não cessaria com uma conclusão final¹⁶.

Destas passagens aqui selecionadas, creio que seja possível vislumbrarmos uma forma de pensar em Paulo Freire que propõe uma dialética onde o conflito não cesse e onde seus desdobramentos não sejam um fim, mas, sim, motor na busca de Ser Mais, caracterizando uma ideia de totalidade em aberto, uma vez que mutante e passível de ser modificada.

A dialética parada de Walter Benjamin

Penso que para realizarmos esse diálogo entre os autores, é interessante explorarmos um pouco a ideia de “*Dialektik im*

¹³ FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983. p.120.

¹⁴ FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983. p.78.

¹⁵ FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983. p.67.

¹⁶ FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983. p. 36-37.

Stillstand” que Benjamin desenvolve ao longo do seu pensamento. Para apresentar o que seria a “dialética parada”, é importante uma breve retomada das ideias de Benjamin a respeito da história.

A noção de história em Walter Benjamin perpassa por uma dura crítica às noções de progresso e de linearidade na história como um encadeamento lógico de eventos. Para o autor, não existe um progresso na história que é fruto de acúmulos passados que nos guiam a um futuro melhor. Tampouco o passado é algo estanque que se fixou em eras atrás e se encontra monolítico através de explicações organizadas. A perspectiva benjaminiana de história adota uma posição de vê-la como intensa atualização, de forma que passado e futuro mesclam-se ativamente com o presente; há aí uma aposta radical na ideia do homem e da história como inacabados¹⁷.

Ao romper com a ideia de *continuum* da história, Benjamin propõe que a construção da mesma se dê no “Jetztzeit” um “tempo do agora”¹⁸ para fugirmos dos “ventos do paraíso que empurram ao progresso”¹⁹; ou, mais claramente, para que consigamos escapar desse contínuo da história, dessa rapidez cronológica que nos leva a seguir as linhas do passado em direção a um futuro prescrito, se faz necessária uma paragem²⁰.

¹⁷ Cf. BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v.1). Cf. BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução de Irene Baron. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2006. Cf. MITROVICH, C. A "destruição construtiva" da história. *Revista Urutágua: revista acadêmica multidisciplinar*, Maringá, v. 7, n. 2, p.1-13, s.d. Quadrimestral. Disponível em: <<http://www.urutagua.uem.br/007/07mitrovitch.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2018. Cf. SANTI, A. Educação, Filosofia, Imagem: O Caleidoscópio do tempo de agora. *Revista Virtual En_Fil - Encontros com a Filosofia*, v. 4, 2014. p. 1-10,

¹⁸ BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v.1). p.249.

¹⁹ BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v.1). p.246.

²⁰ Que podemos ver também como uma crítica à velocidade do mundo capitalístico ascendia na época.

Cf. BOTELHO, L. Diálogos entre Benjamin e Brecht: o caso da peça Um homem é um homem. *Revista Limiar*, São Paulo, v. 3, n. 6, jan. 2016, p.249-287.

O que viabilizaria essa paragem seria o “choque”. Esse choque seria como um relâmpago, um momento onde os escombros do passado se evidenciam em pleno presente, produzindo uma sensação de assombro, um estranhamento semelhante ao explorado na psicanálise. Essa interrupção no *continuum* da história, o momento em que o anjo vislumbra os rastros de destruição do progresso, esse seria o momento no qual haveria a viabilidade da produção crítica sobre a realidade, através do confronto com seus próprios fantasmas. Para o autor, seria essa a força revolucionária e onde residiria uma das grandes potências domovimento revolucionário, pois o despertar seria, também, um momento de ação e mudança²¹.

Essa vivência do choque, que “puxa” o historiador/sujeito para o “tempo do agora”, o colocaria em um “presente grávido” de tensionamentos; um mergulho em “constelação tensa”, onde a dialética se torna “parada” e não se fecha, mas produz rupturas²². O autor sinaliza nas passagens que é no presente, “na própria atualidade”²³, que a realidade social se condensa e onde passado e presente se polarizam e transformam-se, nunca repetindo-se da mesma maneira e sempre se modificando.

Missac²⁴ sinaliza que essa forma de pensar traria uma perspectiva dialética que tensiona a ideia da existência de uma síntese, justamente por fazer críticas ao progresso. Quanto a isso, Benjamin cita em suas Passagens sua intenção de demonstrar um materialismo que aniquilou em si a ideia de progresso.

²¹BOTELHO, L. Diálogos entre Benjamin e Brecht: o caso da peça Um homem é um homem. *Revista Limiar*, São Paulo, v. 3, n. 6, jan. 2016, p.249-287. p.283.

²² Cf. BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre a literatura e a história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v.1).

C.f. BOTELHO, L. Diálogos entre Benjamin e Brecht: o caso da peça Um homem é um homem. *Revista Limiar*, São Paulo, v. 3, n. 6, jan. 2016, p.249-287.

²³BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre a literatura e a história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v.1).. p.512.

²⁴C.f. MISSAC, P. O gesto de Josué. In: *Passagem de Walter Benjamin*. Tradução de Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998. Cap. 4. p. 107-180.

Precisamente aqui o materialismo histórico e dialético tem todos os motivos para se diferenciar rigorosamente dos hábitos de pensamento burgueses. Seu conceito fundamental não é o progresso, e sim a atualização²⁵.

Ponderações por entre Benjamin e Freire

Feitos alguns resgates teóricos breves sobre os autores, podemos ir agora para algumas considerações em cima dos escritos investigados. Existem algumas aproximações entre os autores que eu gostaria de enfatizar nesse escrito. Vou tratá-las abaixo em separado.

Aposta na duração e numa história em aberto: Creio estar presente na obra de ambos autores algo que lembra um *plano de forças*, tal qual como trabalhado pela análise institucional. Parece haver uma aposta radical de ambos autores em mundo que está em constante transformação. No que pese a herança marxista de Paulo Freire, não parece haver da parte dele um entendimento de uma realidade puramente determinada pela infraestrutura na medida em que afirma não admitir que as coisas “são assim”, mas que “estão sendo”. Enquanto em Benjamin essa dimensão pode ser vislumbrada por um olhar crítico para a ideologia do Progresso, Freire associa a educação permanente ao campo da *duração* ea realidade e o ser humano como devir. A ideia benjaminiana de um presente grávido de possibilidades e a ideia freireana de um inédito viável, a partir da noção de uma totalidade em aberto, carregam essa potência de um vir a ser que pode dar passagem à mudança.

Há da parte dos dois autores uma descrença em um futuro premeditado e à estagnação da história e do sujeito, apesar de aceitarem que é possível entregar-se à mesma. Fica pulsante em suas reflexões que a construção do futuro se dá em um tempo do

²⁵ BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução de Irene Baron. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2006. p. 512.

agora benjaminiano, no qual Freire destaca a importância da aproximação do outro no processo de busca por Ser Mais. Essas perspectivas acabam gerando um tensionamento com a ideia de totalidade como algo fechado. A totalidade estaria em aberto, sempre à disposição para ser reconfigurada na busca pela libertação e pelo exercício crítico. Contribuem ambos para pensarmos a educação na medida em que ligam o exercício crítico à produção de rupturas em um real que aparece como imutável. Essa ruptura, essa paragem, seria esse o momento onde seria possível dimensionar o “inédito viável”, um “presente grávido” de possibilidades.

Educador-educando e a dialética parada: Paulo Freire aposta na unidade dialética “educador-educando” como uma forma de sustentarmos a educação permanente, uma vez que abdica de qualquer noção de um saber “completo” e parte da ideia de que sempre há algo a aprender em relação aos outros e ao mundo. Já a “paragem” de Benjamin implica em acessar o tempo do agora, que polariza passado e futuro no presente. Em ambos os casos, penso ser possível vislumbrar a “dialética parada” proposta por Benjamin: são situações em que opostos entram em tensão permanente a partir de sua polarização. Ambos os movimentos parecem não se propor a uma superação no sentido de progresso, mas sim de fazer com que o tensionamento produza outras possibilidades de ser sem que se perca a própria tensão.

Inédito Viável, Assombro e situações-limite: Parece existir uma preocupação desses autores que atua no sentido de produzir deslocamentos nos sujeitos, sinalizando a importância de habitar o tempo do agora. Para Benjamin, o assombro é fundamental para que se possa abrir condições de vislumbrar as constelações de tensões presentes na totalidade; poderíamos pensar aqui que é nessa dimensão que se encontra o “inédito viável”. Talvez em sua obra uma das formas mais exploradas para produzir choques/assombros seja a arte, em especial a imagem. Já para Paulo Freire, o enfrentamento e identificação das situações-limite

seria o campo ideal para a problematização, ainda que descreva em sua obra a riqueza da utilização de imagens nesse processo.

Benjamin sugere um olhar ao que é menor para então transitar ao maior, e suas estratégias de investigação dão instrumentos teóricos para que possamos enfrentar a ideologia do progresso e a interpretação linear da história. Já a contribuição metodológica que Paulo Freire nos oferece é a de que as situações-limite sejam identificadas e construídas de forma coletiva. Em seu método, a dimensão “menor” ganha corpo em sua perspectiva de trabalhar sempre a partir de realidades locais, seja de um sujeito particular, seja de toda uma comunidade.

Considerações Finais

Dado o caráter de ensaio, fazemos aqui algumas considerações finais a respeito do que conseguimos trabalhar nesse escrito. Gostaríamos, de qualquer modo, de já pontuar que elas de forma alguma encerram de vez essa possibilidade de discussão entre os autores. A intenção desse escrito não era a de sobrepor ou mesmo igualar o pensamento de ambos os autores, mas sim de tentar vislumbrar um terreno fértil onde ambos pudessem conversar a partir de seus lugares tanto como críticos de uma dialética marxista “ortodoxa” como também pelos seus interesses em processos de ruptura com o assujeitamento e a naturalização da própria história.

Creemos que seja possível esboçar a partir desse trabalho conversas possíveis para pensarmos pistas metodológicas a respeito de um processo formativo que tenha em sua base a produção de deslocamentos através de “chocantes convites” para habitar o presente. Nesse sentido, poderíamos pensar que o fim em um processo de formação não seria exatamente uma síntese enquanto seu fechamento e conclusão, mas sim a abertura de outros possíveis e outras relações consigo e com o mundo ao redor. Mais do que o resultado, possivelmente a preocupação desses

autores seja justamente a de sustentar um movimento incessante de transformações.

Referências

- BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre a literatura e a história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v.1).
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Tradução de Irene Baron. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2006. BOTELHO, L. Diálogos entre Benjamin e Brecht: o caso da peça Um homem é um homem. **Revista Limiar**, São Paulo, v. 3, n. 6, jan. 2016, p.249-287.
- DELEUZE, G. A intuição como método: (as cinco regras do método). In: DELEUZE, G. **Bergsonismo**. Tradução de Luís B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 7-26.
- FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983.
- LAROSSA, J. O ensaio e a escrita acadêmica. Tradução de Malvina do Amaral Dorneles. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 28, n. 2, 2003. p.101-115.
- MISSAC, P. O gesto de Josué. In:**Passagem de Walter Benjamin**. Tradução de Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998. Cap. 4. p. 107-180.
- MITROVICH, C. A "destruição construtiva" da história. **Revista Urutágua: revista acadêmica multidisciplinar**, Maringá, v. 7, n. 2, p.1-13, s.d. Quadrimestral. Disponível em: <<http://www.urutagua.uem.br/007/07mitrovitch.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2018.
- SANTI, A. Educação, Filosofia, Imagem: O Caleidoscópio do tempo de agora. **Revista Virtual En_Fil - Encontros com a Filosofia**, v. 4, 2014. p. 1-10.

O materialismo do detalhe em Walter Benjamin

*Maria Rita Pinheiro de Oliveira*¹

1 Introdução

Em seu famoso ensaio de 1940, “Sobre o Conceito da História”, Walter Benjamin escreveu dezoito Teses, nas quais busca uma nova compreensão da história, por meio de um olhar crítico acerca da historiografia tradicional. A concepção tradicional da história, formulada no começo do século XVIII, tenta estabelecer uma relação de causalidade entre os fatos do passado, a partir de uma correlação lógica que evidencia uma sequência sucessiva de acontecimentos entendidos como parte de um processo contínuo e linear. Dessa forma, tal conceito apresentava o sistema capitalista que vinha se desenvolvendo desde então como uma consequência natural da evolução da história da humanidade, de modo a preservar sua ideologia, tornando-a incontestável.

Em sua Tese VIII, Benjamin nos mostra, com clareza, qual o intuito de seu trabalho. Conforme coloca:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o verdadeiro “estado de exceção” (“*Ausnahmezustand*”) em que vivemos é a regra. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esse ensinamento. Perceberemos, assim, que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; e com isso nossa posição ficará melhor na luta contra o fascismo. Este se beneficia

¹ Mestranda em Filosofia pela UFMG - Bolsista FAPEMIG. Email para contato: mritapoliveira@gmail.com

da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. – O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, *não é um assombro filosófico*. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história em que se origina é insustentável².

Assim, nossa hipótese se revela nessa passagem, qual seja, a de que este novo conceito de história, capaz de reconfigurar o presente a partir de uma reconstrução do passado, seria constituído por meio de uma prática verdadeira, ou prática revolucionária, correspondente à tarefa do historiador. A partir do recolhimento de materiais seria possível encontrar vestígios que possibilitassem uma nova narrativa histórica, calcada nos detalhes das pequenas barbáries cotidianas, decorrentes do desenvolvimento do progresso técnico. De modo que, o que se torna fundamental, levando em consideração essa perspectiva, é o rearranjo dos objetos em diferentes constelações, o que possibilitaria novas interpretações do real, chegando a uma verdadeira compreensão da realidade social.

2 Crítica à ideia de progresso e racionalidade instrumental

Tendo em vista o propósito de buscar uma nova maneira de se fazer história, a partir de uma prática verdadeira, a ideia de progresso positivista, ideia que traz consigo a concepção de história teleológica, com um sentido já pré-definido do futuro, torna-se também problemática para nós. Benjamin será um dos primeiros pensadores a questionar essa noção de progresso, de forma

² BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradutor: Sérgio Paulo Rouanet. 8ed revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.245.

enfática: "A catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe. A catástrofe é o contínuo da história"³.

Benjamin entende que "O progresso foi (...) a base de toda a compreensão da história"⁴, de modo que uma crítica precisa a ele seria necessária a fim de se alcançar esse novo entendimento sobre a história, a que se propõe o autor. O progresso, em seu sentido positivista, sobre o qual recai a crítica benjaminiana, é entendido como o desenvolvimento contínuo do capital, das técnicas de produção da sociedade capitalista, que possui uma finalidade em si, abdicando-se de um sentido objetivo maior. Por isso,, esse acúmulo de conhecimentos técnicos é o que o anjo da história, alegoria de sua Tese IX, observa: não passa de um evento singular, que reúne uma coleção de tragédias, no qual a história dos vencedores prevaleceu sob a condição da destruição de tudo o que foi oprimido por eles. Dito de outra forma, um evento catastrófico para todos aqueles que foram vencidos em nome de um progresso técnico.

Nesse contexto, cabe elucidar a crítica marxiana ao conceito de trabalho, que, no modo de produção capitalista é alienado do indivíduo, uma vez que lhe é exteriorizado, por não deterem os meios de produção. Assim sendo, há uma falsa ilusão na concepção de trabalho como fonte de riqueza, já que os frutos desse somente pertenceriam ao capitalista, de onde recai uma relação de contínua dependência entre trabalhador e proprietário. Essa concepção vulgar de trabalho, que nada mais seria que uma crescente dominação do homem em relação à natureza, de onde viria todo o desenvolvimento do progresso técnico, estaria, portanto, atrelada a um enorme retrocesso social, tendo em vista

³ BENJAMIN *apud* LÖWY, M. *A filosofia da história de Walter Benjamin*. Estudos Avançados, São Paulo, v.16 no.45, mai/ago, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So103-40142002000200013#not1. Acesso em: 17 jul. 2017.

⁴ MAESTRO, S. C. *Materialismo e Messianismo nas Teses "Sobre o Conceito da História" de Walter Benjamin*. 90f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). – Escola de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2015. Disponível em: http://www2.unifesp.br/ciencias_sociais/dissertacoes-defendidas-versao-final/samuel-carlos-maestro. Acesso em: 17 jul. 2017. p.10.

que, quanto maior fosse a exploração da natureza, maior seria a exploração do proletariado. Dito de outro modo, o progresso advindo da forma de trabalho capitalista estaria indissociado da decadência da vida da classe oprimida, ignorando o verdadeiro progresso social⁵. Dessa forma, a apologia à ideia de progresso representaria a continuidade de práticas “falsas”, contribuindo para a manutenção de um estado de exceção permanente em nossa sociedade.

Logo, à medida em que a ideologia do progresso permanece válida dentro de um conceito de história universal, o resultado seria o determinismo histórico. Isto porque a teoria estaria sobreposta à prática, uma vez que ela postula, de antemão, os acontecimentos que viriam constituir a história dos homens, seguindo a ideia de pensá-los em forma sequencial, atendendo a uma linearidade causal entre os fatos. Assim, a história humana e as ações sociais e individuais que a compõe estariam condicionadas a seguir essa premissa, o que inibiria qualquer outra prática que não estivesse em conformidade com ela, encobrindo o que seria a prática verdadeira, ou prática revolucionária.

Isso posto, a crítica a tal concepção deveria se voltar ao estudo do passado para entender cada objeto em sua singularidade, não mais “submetidos aos imperativos de um encadeamento lógico exterior”⁶, tarefa que caberia ao historiador, de modo que sua pesquisa se deteria assim “no estudo do fenômeno não para dar a ele uma explicação ingenuamente positivista, mas, pelo contrário, para dar a ele sua dimensão de objeto ‘bruto’, único e irreduzível”⁷. Como argumenta Benjamin em sua Tese XIII: “A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da

⁵ Cf. BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradutor: Sérgio Paulo Rouanet. 8ed revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

⁶ GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.10.

⁷ GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.10.

idéia do progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha⁸. Ou seja, seria preciso levar em conta a especificidade de cada momento histórico, contrariando a ideia de um suposto desenvolvimento dos objetos no tempo.

3 Reconfiguração do passado a partir de elementos do presente

Em função de sua crítica, Benjamin irá propor uma nova forma de narrativa, sensível às peculiaridades dos tempos históricos, revendo-os ao arpejo do modo tradicional de se fazer ciência. Sua proposta será de uma narrativa histórica crítica, como explica em sua Tese XIV, que se segue:

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de "agoras". Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de "agoras", que ele fez explodir do continuum da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx⁹.

Essa ideia de uma construção da história teria que ser “capaz de fixar-se numa imagem do passado, e dar-lhe novo sentido no presente (...) que busca não apenas a compreensão fria dos relatos, mas também dar-lhes um sentido em que seja possível

⁸ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradutor: Sérgio Paulo Rouanet. 8ed revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.248-249.

⁹ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradutor: Sérgio Paulo Rouanet. 8ed revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.249.

veiculá-los à experiência prática do presente”¹⁰. Nas palavras de Benjamin, seria como “escovar a história a contrapelo”.

Em vez de pretendermos reconstituir o passado tal como ele pretensamente teria sido, nos damos conta de que exercitamos nosso poder de rememoração a partir do presente. Se tem algum sentido falarmos na “totalidade” do tempo histórico, cabe-nos estar bem atentos para o fato de que essa compreensão – sempre provisória – será fundada pela intensidade da experiência vivida no tempo-de-agora (*Jetztzeit*). Nossa vida, sustenta o filósofo, é um músculo que tem força suficiente para contrair o tempo histórico em sua totalidade. O tempo, no conhecimento histórico, é reconhecido como incompleto, inacabado. Os lutadores do passado, aqueles que nos precederam na rebeldia, nos enviam sinais, que precisamos captar, para alimentarmos a débil força messiânica que nos foi concedida. A dimensão de continuidade na história (hegemonia conservadora) tem prevalecido e continua prevalecendo sobre a ruptura¹¹.

É contra essa continuidade que ele irá lutar e, partindo dessa crítica, fazer a construção de uma nova narrativa. A nova narrativa que ele nos apresenta é

(...) constituída por inúmeros momentos interconectados por uma constelação de experiências, que faz transbordar os nexos temporais. Esta constante tensão nas obras de Benjamin é o ponto de partida para no final avaliarmos como o seu método da história pode ser entendido em termos práticos, e também como os agentes da história conseguem “saltar”, através do tempo, para redimir determinadas experiências do passado no momento que estas correm o perigo de se tornar apenas dados históricos

¹⁰ MAESTRO, S. C. *Materialismo e Messianismo nas Teses “Sobre o Conceito da História” de Walter Benjamin*. gof. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). – Escola de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2015. Disponível em: http://www2.unifesp.br/ciencias_sociais/dissertacoes-defendidas-versao-final/samuel-carlos-maestro. Acesso em: 17 jul. 2017. p.12.

¹¹ Cf. KONDER, L. *Benjamin e o marxismo*. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v.5 no.2, jul/dez, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000200002. Acesso em: 18 jul. 2017.

subordinados à realidade indistinta do progresso. Por outro lado, a nova concepção de história tem um sentido prático crucial, pois a teoria da história tradicional, ao manter uma linearidade constante, acaba por perpetuar na prática também a história dos vencedores, dos dominadores. Benjamin quer recuperar, portanto, a história dos derrotados, visível somente em virtude de uma adequada concepção crítica da história¹².

Assim sendo, entendemos que a prática verdadeira para Benjamin seria aquela capaz de libertar os sujeitos de sua resignação resultante da ideia ilusória de um progresso contínuo da humanidade, ao longo dos séculos. Ela consistiria em, como define Gagnebin¹³ “uma prática de coleta de informação, de separação e de exposição dos elementos, prática muito mais aparentada àquela do colecionador [...] os objetos dessa coleta [...] são apresentados na sua unicidade e na sua extremidade como as peças de um museu”. A tarefa do historiador, portanto, seria a de dar “saltos” ao passado - saltos esses possíveis apenas pela sua concepção messiânica da história - de onde extraíram objetos relacionados a sociedade, objetos esses que constituiriam as ruínas, os vestígios de um passado devastador.

Desse modo,

(...) o historiador materialista “salta” em direção ao passado para recuperar não as coisas que lhe possam trazer empatia, mas que, com o horror diante da barbárie, o impelem à redenção. Só o faz, contudo, se for capaz de compreender que a história está sendo construída. Ele deve buscar construir (ou “montar”) a História de acordo com as imagens “dialéticas” que lhe aparecem por intermédio das ruínas deixadas pela devastação do progresso¹⁴.

¹² MAESTRO, S. C. *Materialismo e Messianismo nas Teses “Sobre o Conceito da História” de Walter Benjamin*. 90f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). – Escola de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2015. Disponível em: http://www2.unifesp.br/ciencias_sociais/dissertacoes-defendidas-versao-final/samuel-carlos-maestro. Acesso em: 17 jul. 2017. p.15.

¹³ GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.9-10.

¹⁴ MAESTRO, S. C. *Materialismo e Messianismo nas Teses “Sobre o Conceito da História” de Walter Benjamin*. 90f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). – Escola de Letras, Filosofia e Ciências

Benjamin concebe esse modo de revisitar o passado como o único capaz de trazer mudanças ao status quo, alterando as relações de poder existentes na sociedade. Para ele, a perspectiva revolucionária que está à luz dessa nova narrativa, antes encoberta pelo historicismo, pode se fazer presente uma vez que se olhe para o passado em busca de reconstruí-lo, a partir dos elementos encontrados em sua singularidade e especificidade e na relação que eles apresentam com o todo. Dessa forma, a história e temporalidade estariam “concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo *no objeto*, e não extensiva do objeto *no tempo*, colocado como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição”¹⁵. A do historiador, de revistar o passado, as práticas revolucionárias se dariam da mesma forma, qual seja, partindo de uma ressignificação do tempo nos objetos, que permita decifrá-los e arrancá-los de seu lugar fantasmagórico, colocando-os reconciliados com a realidade.

4 Materialismo histórico como método

Benjamin irá fundamentar sua crítica ao historicismo e ao progresso no materialismo histórico marxiano, materialismo voltado ao detalhe, que, conjugado ao messianismo judaico, serão contrapostos ao método positivista, alvo da crítica benjaminiana. Vale ressaltar que sua concepção de materialismo histórico é crítica também ao marxismo ortodoxo, evolucionista, já que, como nos explica Löwy¹⁶: “Benjamin não concebe a revolução como o

Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2015. Disponível em: http://www2.unifesp.br/ciencias_sociais/dissertacoes-defendidas-versao-final/samuel-carlos-maestro. Acesso em: 17 jul. 2017. p.40.

¹⁵ GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 11.

¹⁶ Cf. LÖWY, M. *A filosofia da história de Walter Benjamin*. Estudos Avançados, São Paulo, v.16 no.45, mai/ago, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So103-4014200200013#not11. Acesso em: 17 jul. 2017.

resultado "natural" ou "inevitável" do progresso econômico e técnico (ou da "contradição entre forças e relações de produção"), mas como a *interrupção* de uma evolução histórica que conduz à catástrofe”. Assim, sua atenção voltava-se aos prenúncios dos efeitos decorrentes do desenvolvimento das técnicas e da economia capitalista, que teriam um resultado desastroso para a humanidade.

Crítico, desta forma, ao otimismo, tanto burguês, quanto da esquerda social democrata, no progresso, será adepto a uma teoria pessimista, o “que não se trata de um sentimento contemplativo, mas de um *pessimismo ativo, organizado, prático*, inteiramente dedicado ao objetivo de impedir, por todos os meios possíveis, a chegada do *pior*”¹⁷. O autor nos apresentará, como alternativa, uma nova maneira de se pensar a teoria, que busca recusar “a postura daqueles que se encastelam no plano da teoria e aponta insistentemente para a fecundidade teórica da própria prática ou, ao menos, da prática revolucionária”¹⁸.

De modo que

O marxismo, então, não era e não podia ser uma construção teórica que proporcionaria a quem a adotasse um elenco de respostas prontas, “corretas”, para todas as questões. Benjamin o entendia como um poderoso estímulo ao mergulho na ação, na convicção de que esse mergulho é que lhe permitiria descobrir novas dimensões significativas na realidade que estava empenhado em transformar¹⁹.

¹⁷ Cf. LÖWY, M. *A filosofia da história de Walter Benjamin*. Estudos Avançados, São Paulo, v.16 no.45, mai/ago, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000200013#not11. Acesso em: 17 jul. 2017.

¹⁸ KONDER, L. *Benjamin e o marxismo*. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v.5 no.2, jul/dez, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000200002. Acesso em: 18 jul. 2017. p.165.

¹⁹ KONDER, L. *Benjamin e o marxismo*. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v.5 no.2, jul/dez, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000200002. Acesso em: 18 jul. 2017. p.166.

Ao considerar a práxis como estipulada, determinada, por um sentido posto pela teoria (como faz o marxismo ortodoxo e a teoria tradicional), ela torna-se mera consequência teórica, perdendo sua relevância no processo de emancipação do sujeito. Assim, Benjamin pontua que é preciso criticar essa ideia, de uma história já posta, revendo a relação entre teoria e prática, de modo a entendê-la dialeticamente. Pois, dito de outro modo, “Se a história fosse um processo linear evolutivo, subordinado aos ditames de um tempo homogêneo e vazio, os sujeitos humanos não teriam como intervir nele. Nossos projetos seriam vãos, inócuos. Benjamin repelia o determinismo rígido e a resignação dele decorrente”²⁰.

O conceito de messianismo judaico terá então essa função para Benjamin, qual seja, de ser a ruptura no processo de continuidade histórica. Como aponta Löwy,

(...) o messianismo se tornou um vetor central de refundação do materialismo histórico – para poupá-lo do destino de autômato que teve nas mãos do marxismo vulgar (socialdemocrata ou stalinista). Em Benjamin existe uma espécie de *correspondência* (no sentido baudelaireano da palavra) entre a irrupção messiânica e a revolução como interrupção da continuidade histórica – a continuidade da dominação. No messianismo como Benjamin o entende (ou melhor, inventa), a questão não é alcançar a salvação de um indivíduo excepcional, de um profeta enviado pelos deuses: o “Messias” é coletivo, já que a cada geração foi dada “uma fraca força messiânica”, que deve ser exercida da melhor maneira possível²¹.

²⁰ KONDER, L. *Benjamin e o marxismo*. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v.5 no.2, jul/dez, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000200002. Acesso em: 18 jul. 2017. p.169.

²¹ Cf. LÖWY, M. *Sete teses sobre Walter Benjamin e a teoria crítica*. 28 out. 2011. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2011/10/28/sete-teses-sobre-walter-benjamin-e-a-teoria-critica/>. Acesso em: 18 jul. 2017.

Löwy ainda analisa duas tendências presentes no messianismo judeu “que estão, a um só tempo, intimamente ligadas e são contraditórias: uma corrente restauradora voltada para o restabelecimento de um estado ideal do passado e uma corrente utópica, que aspira a um futuro radicalmente novo, a um estado de coisas que jamais existiu”²². Juntas representam a ideia benjaminiana de reconstrução do passado que altera nossa visão de futuro. Ao refazer o passado, novas possibilidades são abertas para o tempo que virá, tempo este não mais pré-determinado por uma concepção teórica, mas passível de acontecimentos até mesmo revolucionários, que não configuravam no horizonte apresentado pelo historicismo.

Conclusão

Tendo em vista a importância colocada por Benjamin em se resgatar a prática verdadeira para sairmos do falso estado de exceção em que nos encontramos, são vários os indícios que permeiam sua obra que nos fazem entendê-la como análoga àquela do historiador, qual seja, a de rever o passado, tendo em vista resignificar o presente, trazendo um novo futuro. Conforme nos indica em um de seus ensaios, o colecionador poderia exercer esta tarefa, na medida em que dispõe os objetos de seu interesse sob uma nova constelação, pensada em função de sua própria subjetividade, de suas experiências vividas, de modo que “(...) o objeto seja desligado de todas as funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Essa relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude”²³. Assim, esse

²² Cf. LÖWY, M. *Sete teses sobre Walter Benjamin e a teoria crítica*. 28 out. 2011. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2011/10/28/sete-teses-sobre-walter-benjamin-e-a-teoria-critica/>. Acesso em: 18 jul. 2017.

²³ BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradutores: Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. 1ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.239.

novo rearranjo dos objetos pelo colecionador, altera seus significados e modo como eram vistos e compreendidos até então, sob a ótica burguesa da utilidade: “(...) o verdadeiro colecionador retira o objeto de suas relações funcionais (...) [com] um olhar incomparável sobre o objeto, um olhar que vê mais e enxerga diferentes coisas do que o olhar do proprietário profano (...)”²⁴.

Além de dar um novo lugar aos objetos, considerando toda sua particularidade, o passado de cada um deles também é visto com importância, de modo relevante, pelo colecionador: “proprietários anteriores, preço de aquisição, valor etc. Tudo isso, os dados objetivos, assim como os outros, forma (...) uma enciclopédia mágica, uma ordem no mundo, cujo esboço é o *destino* de seu objeto. (...) [os colecionadores] tornam-se intérpretes do destino”²⁵. Isto é, apresentam uma nova possibilidade de futuro ao alterarem o sentido das coisas conforme lhes fora apresentado pela tradição cultural, como uma prática revolucionária.

O tipo *positivo* oposto ao colecionador que, ao mesmo tempo, representa seu aperfeiçoamento à medida que realiza a libertação das coisas da servidão de serem úteis, deve ser apresentado segundo esta formulação de Marx: "A propriedade privada tornou-nos tão tolos e inertes que um objeto é nosso apenas quando o possuímos, portanto, quando existe para nós como capital ou quando é ... utilizado por nós." Karl Marx, *Der historische Materialismus: Die Frühschriften*, ed. org. por Landshut e Mayer, Leipzig, 1923, vol. I, p. 299 ("*Nationalökonomie und Philosophie*")²⁶.

²⁴ BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradutores: Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. 1ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.241.

²⁵ BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradutores: Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. 1ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.241.

²⁶ BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradutores: Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. 1ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.243.

Nota-se também que em “Rua de Mão Única”, Benjamin coloca uma nova perspectiva de se ver a cidade e entender o ambiente urbano, sempre atento à crítica da cultura capitalista, das barbáries dela decorrentes, infligidas pelo progresso e fetichismo da mercadoria, que submete o trabalho humano ao controle das atividades das coisas. Benjamin pontua que o tempo da mercadoria, que dita as relações da vida social burguesa, é marcado pelo princípio da obsolescência, da necessidade constante pelo “novo”, de modo a criar artifícios para um consumo constante e permanente. A nova escrita da cidade, proposta por Benjamin, será contrária àquela da publicidade, em que “a escrita voltada não ao saber, mas ao possuir”²⁷. Ele irá se ater

(...) a sobreposição de ‘agoras’ (evidenciando o quanto o presente é repleto de passado e de marcas anunciatórias e o quanto os ‘ocorridos’ se manifestam como fonte de conhecimento), a percepção dialética da mercadoria (avaliada não como novidade, mas como ruína que carrega marcas da historicidade), o emprego de ‘modos de ver’ desnaturalizados (que permitem a visão para além da mera utilidade, auxiliando no despertar histórico) e a forma de apresentação textual fragmentária e documental (que favorece as associações criativas e enfatiza a ideia de História como conjunto de ‘agora’ sempre relacionáveis e passíveis de atualização)²⁸.

Dito isso, é por meio de seu método materialista atento ao detalhe, à singularidade dos objetos em suas diferentes constelações, que Benjamin nos indica as formas do que se constituiriam como uma prática verdadeira, aquela capaz de alterar a realidade social, desvelando as verdadeiras barbáries

²⁷CAIMI, C. L.; GOMES, M. S. G. *A cidade-texto e a crítica-poética: notas sobre Rua de mão única*. Edição PUC-SP: Revista Fronteira, nº 10, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/14289>. Acesso em: 06 ago. 2017. p.239.

²⁸ GOMES, M. S. *Notas sobre um texto em contramão: Rua de Mão Única*. 48f. Trabalho de Conclusão de Curso: Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/70672>. Acesso em: 06 ago. 2017. p.34.

cotidianas, encobertas pelo historicismo tradicional, que ao deixarem a teoria sobreposta à prática, paralisaria os indivíduos para a ação verdadeira, espontânea, e, portanto, revolucionária.

Benjamin resgata, a partir de seu conceito de história, a importância da prática política no processo de emancipação do sujeito das condicionalidades históricas que o reprimem. A viagem ao tempo passado, apresentando uma leitura a contrapelo da história, contada pelos que viveram a opressão dos vencedores, traria consigo a libertação de suas ruínas que foram sedimentadas. Isto possibilitaria a passagem para um futuro desconhecido, no qual a teoria poderia estar reconciliada com a prática, tornando possível a liberdade do sujeito de suas relações de opressão.

Referências

- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradutor: Sérgio Paulo Rouanet. 8ed revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradutores: Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. 1ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.499-531 e 693-713
- BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. Tradutor: João Barrento. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAIMI, C. L.; GOMES, M. S. G. *A cidade-texto e a crítica-poética: notas sobre Rua de mão única*. Edição PUC-SP: Revista Fronteira, nº 10, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/14289>. Acesso em: 06 ago. 2017.
- GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GOMES, M. S. *Notas sobre um texto em contramão: Rua de Mão Única*. 48f. Trabalho de Conclusão de Curso: Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/70672>. Acesso em: 06 ago. 2017.

KONDER, L. *Benjamin e o marxismo*. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v.5 no.2, jul/dez, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000200002. Acesso em: 18 jul. 2017.

LÖWY, M. *Sete teses sobre Walter Benjamin e a teoria crítica*. 28 out. 2011. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2011/10/28/sete-teses-sobre-walter-benjamin-e-a-teoria-critica/>. Acesso em: 18 jul. 2017.

LÖWY, M. *A filosofia da história de Walter Benjamin*. Estudos Avançados, São Paulo, v.16 no.45, mai/ago, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So103-40142002000200013#not11. Acesso em: 17 jul. 2017

MAESTRO, S. C. *Materialismo e Messianismo nas Teses “Sobre o Conceito da História” de Walter Benjamin*. 90f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). – Escola de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2015. Disponível em: http://www2.unifesp.br/ciencias_sociais/dissertacoes-defendidas-versao-final/samuel-carlos-maestro. Acesso em: 17 jul. 2017.

MATOS, O. *A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo*. São Paulo: Moderna, 2006.

MATOS, O. *Reflexões sobre o amor e a mercadoria*. Revista USP- Universidade de São Paulo, no.13, 1980. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37897>. Acesso em: 07 ago. 2017.

MARX, K. *Manuscritos Econômicos e Filosóficos*. Tradutor: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

Estética

Uma Imagem do Real

Allende Renck¹

O dia é 14 de março de 2018, a vereadora Marielle Franco retorna do bairro da Lapa para sua casa no Rio de Janeiro após mais uma noite de militância e de discussão sobre o movimento feminista e periférico. Marielle nunca chegou em casa. Antes disso o carro em que se encontrava foi perseguido e alvejado com sete tiros de armas de fogo. Das quatro pessoas no carro, duas morreram, dois nomes: Marielle e Anderson. As testemunhas tentaram, em vão, dizer o que havia ocorrido... não o puderam fazer. Mas quem poderia? Quem pode contar o conto de uma execução? O que significa ver o indescritível e tentar passar, pela linguagem, esse visto?

Quando, em 1919, Freud tomou para si a responsabilidade de desenvolver o conceito de *Unheimliche* – *Estranho* ou *Inquietante*, aqui usarei o termo *Estranho* – a premissa que o permitiu extrapolar as suas ideias clínicas foi a obra ficcional de E. T. A. Hoffman. Frente a obra de Hoffman, Freud pensava ter compreendido o caráter único do Estranhamento. No ensaio, o psicanalista faz um trajeto sobre o uso do termo *Unheimliche* indo de uma conversa com a estética para definições de dicionário até chegar nos casos de análise e tenta disso retirar um extrato que pudesse, então, ser extrapolado para fins clínicos. É interessante pensar a análise que o conceito de *Unheimliche* toma no ensaio

¹ Mestrando PPGlIT – UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina). E-mail: allende.renck@gmail.com

freudiano, pois apesar de se esforçar para abordar o tema de forma exaustiva o analista ainda encontra pequenas – porém importantes – exceções aos seus apontamentos. Dentro do estudo freudiano havia algo como que um pré-requisito para o *Estranhamento*² e esse pré-requisito era a proposta de realidade – ou, em termos mais propícios para o assunto que intento tratar: verossimilhança. Por esse motivo, afirma Freud, em algumas obras de ficção – mais notadamente contos de fadas e fábulas – o *Estranhamento* não estava presente, pois não havia uma premissa proposta na história de realidade, o conto de fadas era fantástico por excelência e havia, para o *Estranhamento* factual, uma necessidade de proposição de *realidade verossímil*.

A primeira definição concisa que Freud nos dá do *Unheimliche* em seu texto é de que este seria aquela espécie de coisa assustadora que remonta – e aqui está um termo importante – ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar³. Em outro momento, após a análise do conto de E. T. A. Hoffman, Freud sugere que haveria para o *Estranhamento* uma necessidade de um tipo de repetição que acione o inconsciente. Neste momento exato do texto, Freud acabara de fazer uma relação direta entre o *Estranhamento* e a percepção de um duplo – *Doppelgänger*. Ele finaliza seu pensamento dizendo que as considerações feitas levam a crer que o *Unheimliche* é aquilo que retorna uma compulsão de repetição interior⁴. Dessa forma, o inquietante estaria mesmo ligado diretamente com a *repetição*, mas não qualquer repetição e sim com a *repetição que carrega um traço do sujeito, um traço de memória*.

Quarenta e três anos depois que essas reflexões são publicadas por Freud no volume 5 da revista *Imago*, Jacques Lacan

² No original: *Unheimlichkeit*.

³ FREUD, Sigmund. *O inquietante* in *Obras Completas vol. 14*. Trad. Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2010. pg. 331.

⁴ FREUD, Sigmund. *O inquietante* in *Obras Completas vol. 14*. Trad. Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2010. pg. 356.

começa o seu décimo seminário, intitulado *A angústia*, no qual o psicanalista francês tenta pensar o conceito de *Angústia* freudiano numa leitura que converse com as apresentadas nos nove seminários anteriores nos quais Lacan relê e reapresenta a psicanálise freudiana como uma ciência estrutural – partindo do estruturalismo e de influências como Levi-Strauss e Saussure. A terceira aula desse seminário lacaniano é a que mais me interessa aqui, pois é um momento em que Lacan apresenta a importância do conceito de *Estranhamento* para se compreender a *Angústia*. Para Lacan, o *Estranhamento* é a imagem da falta⁵. Essa falta, no entanto, por ser imagem, é aquela que vem do espelho⁶, é uma falta no sujeito, considerando que o sujeito é sempre, já, uma falta, essa é uma falta na falta. Dessa forma, podemos pensar que o *Unheimliche* freudiano, o *Estranhamento*, é um retorno repetido do que falta no (presente do) sujeito.

Não é outro o assunto do livro *O retorno do real* de Hal Foster se não a percepção de como essa teoria psicanalítica pode funcionar para uma ativação do pensamento crítico sobre a obra de arte. No capítulo que dá nome ao livro, Foster teoriza sobre a capacidade traumática da obra de arte a partir de uma conversa entre a teoria lacaniana do simbólico, do imaginário e do real, o conceito de *Abjeto* de Julia Kristeva e a extrapolação obscena do *informe* de Georges Bataille – no grotesco da arte contemporânea, Foster diz:

Essa virada para o grotesco é pronunciada nas imagens de conto de fadas e de desastres, algumas das quais mostram horríveis deformações congênicas e aberrações da natureza (uma jovem com focinho de porco, uma boneca com a cabeça de um velho asqueroso). Aqui, como acontece em tantos filmes de terror e histórias de ninar, o terror significa, antes de mais nada, terror

⁵ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. pg. 52.

⁶ Lacan teoriza o *estádio do espelho* como o estado de formação do Eu – na infância – pelo Outro, na imagem em um texto publicado em seus *Escritos* intitulado *O estádio do espelho*.

da maternidade, do corpo materno tornado estranho, repulsivo até, na repressão. Esse corpo é também o local primário do *abjeto*, uma categoria do (não) ser, definida por Julia Kristeva como nem sujeito nem objeto, e sim antes de ser o primeiro (antes da total separação da mãe) ou depois de se tornar objeto (como um cadáver entregue ao estado de objeto). Essas condições extremas são sugeridas por algumas cenas de desastre, repletas de significantes de sangue menstrual e descarga sexual, vômito e merda, decadência e morte. Tais imagens evocam o corpo virado pelo avesso, o sujeito literalmente tornado abjeto, descartado. Mas também evocam o fora virado para dentro, o sujeito-como-quadro invadido pelo olhar-objeto [...]. Nesse ponto, algumas imagens vão mais além do abjeto, que está quase sempre ligado a substâncias e significados, não só na direção do *informe*, condição descrita por Bataille em que a forma significante se dissolve porque perdeu-se a distinção fundamental entre figura e fundo, o eu e o outro, mas também na direção do *obsceno*, em que o olhar-objeto é apresentado como se não houvesse uma cena para encená-lo, uma moldura da representação para contê-lo, nenhum anteparo⁷.

A obra de arte, em seu poder *traumático-informe-obsceno* é um acontecimento que pode furar o anteparo simbólico, até mesmo desintegrá-lo, de forma a dar acesso ao real. Não é à toa que em seu mais recente livro, *Maus Dias Novos*, Foster reescreve esse mesmo capítulo. É uma forma de demonstrar a atualidade de sua afirmação e preparar o terreno para a discussão que se segue ao longo do livro, que é um desenvolvimento dessa mesma ideia no contemporâneo. Em *Maus dias novos*, Hal Foster nos apresenta um novo argumento na discussão do mimético e do representativo em um capítulo central à leitura da obra intitulado *Mimético*. No capítulo, Foster parte de uma leitura de Hugo Ball para ressurgir com a ideia de uma *exacerbação mimética*. Ball teria dito em seu diário do movimento dadaísta de Zurique, *Voo fora do tempo*, que “O Dadaísta sofre ... das dissonâncias [de seu tempo] até o ponto

⁷ FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017, pg. 143-144.

de auto-desintegração”⁸. Essa auto-desintregração é a própria potência da *exacerbação mimética*: o corroer das próprias estruturas. Foster usa da obra dos artistas Robert Gober, Jon Kessler e Isa Genzken para introduzir o conceito na arte contemporânea, pois pensa que, apesar das diferenças de abordagens que os artistas assumem, há uma semelhança e essa semelhança é a forma, caustica, com a qual esses artistas lidam com o real. Foster nos conta que

Amiúde em *Voo Fora do Tempo* Ball alude a uma tática de "exagero", que ele descreve não como niilista, mas como imunológica: se o dadaísta "sofre das dissonâncias até o ponto de auto-desintegração", ele o faz para "lutar contra a agonia e os espasmos de morte de sua era". Seu modelo não é o anarquista absoluto, mas "o psicólogo perfeito que tem o poder de chocar ou acalmar com o mesmo tópico"; como "instrumento do bizarro"⁹, o dadaísta também "ameaça e acalma ao mesmo tempo", acrescenta Ball. "A ameaça produz uma defesa". Aqui, sua linguagem imunológica toma um giro apotropaico, e seu diário fica repleto de metáforas medusianas. Em março de 1916, depois que Richard Huelsenbeck compôs seus primeiros poemas primitivistas, Ball escreveu: "O terror ilimitado da cabeça da Gorgona sorri sobre a fantástica destruição". Contudo, chamar a adaptação mimética de imunológica ou apotropaica não dizê-la sublimatória: o olhar da Medusa não se transforma no escudo de Atena; o dadaísta responde "medo, terror e agonia" com mais do mesmo. Para Ball, esta mistura inebriante é melhor capturada nas máscaras indisciplinadas feitas por Marcel Janco para os saraus do Cabaret; nelas "o horror do nosso tempo, o fundo paralisante dos acontecimentos, torna-se visível"¹⁰.

É, portanto, dentro desse procedimento caustico da *exacerbação mimética* reintroduzido no debate artístico por Foster

⁸ FOSTER, Hal. *Bad New Days*. New York: Verso Books, 2015, pg. 93 [tradução Minha].

⁹ A palavra que Foster usa em seu texto é *Outlandish* que difere de *Uncanny* mas possui uma semelhança semântica, da mesma forma que bizarro e inquietante em português.

¹⁰ FOSTER, Hal. *Bad New Days*. New York: Verso Books, 2015, pg. 91-92-93 [tradução minha].

através de Hugo Ball que podemos pensar uma nova representação. Algo que representa as estruturas do real e não tenta pintar uma cena com fidelidade figurativa realista verossímil.

Mas não é apenas em Hugo Ball que Foster bebe para repensar o mimético de uma forma potente. Em um texto de 1933, *A doutrina das semelhanças*, Walter Benjamin avançava seu pensamento sobre a *faculdade mimética* – termo este também utilizado por Foster; com este conceito Benjamin traçava a possível relação – talvez mágica em suas palavras – entre a clarividência e a linguagem. Para o filósofo, a maior das potências contida na *faculdade mimética* era o que ele nomeava como “semelhança não-sensível”, que se significava na visão de que

a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um *médium* em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetraram tão completamente, que ela se converteu no *médium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas¹¹.

Essa propriedade mágica da linguagem que se encontra na faculdade mimética é uma outra forma de se pensar a *exacerbação mimética* de Hugo Ball, ou seja: O poder de colocar a linguagem em jogo de forma a mostrar o invisível – a semelhança não-sensível – de forma a visibilizar o inimaginável; tocar o real. É esse poder da linguagem que Foster compreende na obra de arte contemporânea – também como uma forma de linguagem.

“No dia 2 de outubro de 1992, o pavilhão 9 da Casa de Detenção Carandiru foi cenário de um dos episódios mais sangrentos da história penitenciária mundial”¹² diz a abertura de uma matéria sobre a violenta tragédia. Cento e onze detentos

¹¹ BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. pg 121-122.

¹² CAMARGO, Henrique. *Como foi o massacre do Carandiru?* Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/como-foi-o-massacre-do-carandiru/> Acesso em 27.01.19

foram executados. No mesmo ano desse acontecimento, o artista plástico Nuno Ramos montou a instalação *111*. Na galeria Raquel Arnaud, em São Paulo, Nuno armou pela primeira vez essa obra que consiste em folhas de Bíblia rasgadas e queimadas e pedaços de jornal colados com asfalto e piche sobre paralelepípedos com os nomes dos mortos impressos em chumbo, cabos de metal pendem do teto ao chão, não fazem contato com os paralelepípedos, nem com mais nada, caixinhas de madeira com diversos revestimentos, todas quebradas em alguma medida, contém cinzas de salmos bíblicos, em vaselina nas paredes estão escritas citações do livro *Cujo* de Nuno Ramo - que sempre nos remete à história do cão raivoso de Stephen King, em seu livro, também com o título *Cujo*. Nada sobra por inteiro, nem os nomes nos paralelepípedos - talvez, até, principalmente os nomes - pois estão escritos em chumbo de bala que mata e aparentam, pelo piche, estar carbonizados - como os fragmentos bíblicos. Há uma estrutura em formato de 'L' deitado em um canto da sala, ela é marrom e lembra um pedaço de merda; outra estrutura, do outro lado da sala é pintada em ouro, essa se sustenta sobre alguns dos paralelepípedos; mais uma outra está localizada mais perto do centro, esta é preta carvão: completamente queimada; no chão estão também oito bulbos de vidro conectados, através de mangueiras transparentes, a duas máquinas de produzir fumaça acionadas periodicamente por um timer. Uma tela com outro trecho de 'cujo' divide o ambiente das estruturas e dos paralelepípedos e o dos bulbos e das máquinas de fumaça, a tela é transparente, para além das palavras escritas... no ambiente dos bulbos as paredes estão cobertas de fotos de satélite do local onde se deu o extermínio, na hora do extermínio. Em um texto na coletânea *Primeira Individual*, Antônio Gonçalves Filho escreveu o seguinte sobre a obra em geral de Ramos: "Dentro da bárbara mistura - chapas de cobre, espelhos, plástico, arame, folhas secas, estanho derretido, veludo, tinta acrílica -, o que está

em jogo é a própria materialização”¹³. E de fato é mesmo – mas não só.

Em *O retorno do real*, Foster afirma se identificar com uma antiga observação de Georges Bataille, dizendo que

Georges Bataille observou certa vez que seu tipo de surrealismo tinha a ver mais com o *sub* do que com *sur*, mais com o baixo materialista do que com o alto idealista (que ele associava a André Breton). O meu tipo de surrealismo também tem a ver com o *sub* mais do que com o *sur*, mas no sentido do real que está embaixo, que esse surrealismo procura escoar, deixar irromper, como que por acaso (o que, mais uma vez, é o modo de aparecimento da repetição)¹⁴.

Duas coisas saltam aos olhos na afirmação de Foster, a primeira é a sua equação de um sub-realismo baixo materialista com aquilo que está ali para *deixar irromper* o real. A segunda é a forma como, na visão de Foster, esse acontecimento sub-real se dá, é “como que por acaso” do mesmo modo que o aparecimento da *repetição*. A relação entre a repetição e o contato com o real nos remete à leitura que Foster desenvolveu do conceito com o qual comecei essa reflexão: o *Unheimliche*, que ele chamou, em *Beleza Compulsiva*, de *Uncanny*. Nessa leitura de Foster, o real seria algo que irromperia no momento que a repetição retornasse com o traço subjetivo que marcou traumáticamente o sujeito – no *Estranhamento* –, dessa forma, a ideia do *Retorno do real* e a ideia da *Beleza compulsiva* se ligam por um processo de continuidade. *É necessário o estranhamento para que o real irrompa*. Daí a relação que Foster traça entre o retorno do real e o traumático, o primeiro não acontece sem o segundo, mas os dois acontecem simultaneamente por causa da repetição necessária ao trauma.

¹³ Citado por: MORESCHI, Bruno. *O disforme*. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-disforme/> Acesso 27. 01.19.

¹⁴ FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Trad. Célia Eivaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017, pg. 139.

A leitura do conceito freudiano e a ideia de pensar um sub-realismo para se poder desvendar um novo conceito de arte não se faz no vácuo, ela tem relação com as ideias apresentadas por Walter Benjamin em seu ensaio sobre o *Surrealismo*. Benjamin, em sua análise do movimento artístico já estava de acordo com a ideia que depois Georges Bataille apresentaria, já havia, na leitura que o filósofo alemão fazia do movimento artístico uma pretensão a lê-lo não como idealista, mas sim como materialista. Benjamin afirma que desde os escritos anárquicos de Bakunin não havia existido na Europa um “conceito radical de liberdade”, para ele os surrealistas dispunham deste conceito; pois só eles entendiam que a liberdade exigia uma servidão e respondiam a essa exigência não com um ideal moralista ou humanista, mas com um traço de hedonismo. Pois a única liberdade a que vele a pena servir é aquela que liberta toda humanidade em sua forma revolucionária mais simples – a libertação em todos os aspectos – sendo desfrutada de maneira ilimitada, em toda sua plenitude sem nenhum cálculo pragmático.¹⁵ A ideia da liberdade não idealista pela qual vale a pena servir – morrer, e até matar – é a ideia que leva Benjamin a afirmar que há um ímpeto comum ao surrealismo e que esse ímpeto levaria, invariavelmente à revolução

Em todos os seus livros e iniciativas, o surrealismo circunda o mesmo tema: mobilizar para a revolução as forças da embriaguez. Podemos dizer que essa é a sua tarefa mais autêntica. Para ela, não é suficiente que, conforme sabemos, um elemento de embriaguez esteja vivo em cada ato revolucionário. Essa tarefa é idêntica à tarefa anárquica. Privilegiá-la exclusivamente seria sacrificar a preparação metódica e disciplinada da revolução em favor de uma práxis que oscila entre o exercício e a véspera da festa. A isso se acrescenta uma concepção por demais estreita e não dialética da essência da embriaguez. A estética do pintor, do poeta *en état de surprise*, da

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, pg. 32.

arte como reação do indivíduo “surpreendido”, encontra-se inscrita em certos preconceitos românticos altamente fatídicos. Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas, fantasmagóricos, pressupõe implicações dialéticas de que o espírito romântico não pode jamais se apropriar. Pois não nos serve de nada sublinhar patética ou fanaticamente no enigmático o seu lado enigmático; muito antes, só penetramos o mistério na medida em que o reencontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.¹⁶

O cotidiano como impenetrável, o impenetrável como cotidiano. A arte surrealista, para Benjamin – para Bataille, para Foster e para mim – se faz quando mágica nasce do que nos é dado, do que está ao dispor, do cotidiano, da ruína, do resto. A obra surrealista quando baixo-materialista usa das ruínas do simbólico e do imaginário para expor as ruínas do real e nesse jogo apresenta a possibilidade de mudança pela crítica. Não à toa, Benjamin afirma que só o surrealismo compreendeu o *manifesto comunista*, ele diz que

em toda parte em que uma ação produz a imagem a partir de si mesma e é essa imagem, em que a incorpora e devora, em que se perde a própria proximidade de vista – *aí abre-se esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multifacetada, no qual não há lugar para qualquer sala confortável, o espaço, em uma palavra, no qual o materialismo político e a criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo, ou o que quer que seja que desejemos opor-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum dos seus membros deixe de ser despedaçado. No entanto, e justamente em consequência dessa destruição dialética, esse espaço continuará sendo espaço de imagens, e algo de mais concreto ainda: espaço do corpo. Pois não há o que fazer, a confissão se impõe: o materialismo metafísico da linha vogtiana e bukhariana não pode ser traduzido, sem descontinuidade, ao registro do*

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, pg. 33.

materialismo antropológico, representado pela experiência dos surrealistas e também antes por um Hebel, um Georg Büchner, um Nietzsche, um Rimbaud. Fica sempre um resto. Também o coletivo é corpóreo. E a physis, que para ele se organiza na técnica, só pode ser engendrada em toda a sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens que a iluminação profana nos tornou familiar. Somente quando o corpo e o espaço das imagens se interpenetrarem nessa physis, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se tornem enervações do corpo coletivo, e todas as enervações do corpo coletivo se tornem tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se no grau exigido no manifesto comunista [grifo meu]. No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o *Manifesto* nos transmite hoje. Cada um deles troca a mera gesticulação pelo mostrador de um despertador, que soa, a cada minuto, durante sessenta segundos¹⁷.

É esse sub-realismo, o qual trabalha com o fragmento materialista, que Benjamin já observava, que Bataille tomou para si e do qual Foster, anos depois, se apropriou – em crítica – então, que possui em si a possibilidade de nos apresentar as fraturas nas estruturas do político. Ele se dá na interpenetração dialética entre corpo e imagem. É no momento em que corpo e imagem se confundem que há revolução, a revolução só pode acontecer não na “realidade” verossímil, como pensou Freud com relação ao *Unheimliche*, mas no *Real*, como depois pensaria Lacan. E esse real só se mostra aberto para a revolução no momento teorizado por Benjamin, a partir das premissas surrealistas. É, então, portanto, só na arte, pela crítica, que se pode obter distanciamento suficiente para compreender a magnitude das estruturas fetichistas que nos cercam.

Quando tenta resolver o problema da morte vivificada sem ser vivida em *Hegel, a morte e o sacrifício*, Georges Bataille apela

¹⁷ BENJAMIN. Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, pg. 35-36.

para o poder da arte de fazer acontecer no vazio, para a potência que só a obra de arte tem de produzir o infinito. Nesse apelo, Bataille clama pela representação, pela mimese, pois é só na mimese, na representação, da morte que esta pode ser vivificada. Ao longo da história da arte muito se discutiu sobre o problema da representação sobre o problema da falsidade do representar figurativo. Mas não é a isso que Bataille apela, pois não é a tentativa de fidelidade figurativa que caracteriza a representação que Bataille nos apresenta como solução em *Hegel, morte e sacrifício*, e sim a representação do místico *no real: ser morte ainda vivo*. É a *faculdade mimética* benjaminiana ou a *exacerbação mimética* de Hugo Ball.

E é sob essa perspectiva que Nuno Ramos, em *111* vai além do materialismo puro e simples. Os pedaços de madeira quebrados, as estruturas incompletas, os cabos que pendem do teto, o jornal e as folhas de bíblia, queimados e largados ao léu, o chumbo, o piche, tudo é o *informe-obsceno* por si. As estruturas da instalação são a representação do descaso do sistema penitenciário, do abandono divino – institucional –; a separação de ambientes alude a frieza técnica frente a morte, os fragmentos de “cujo” revelam a mentalidade podre de “sacrifício de cães raivosos” que logo se alastrara. Tudo ali grita em silêncio a presença ensurdecadora, invisível e não-sensível do real. A obra é uma exacerbação mimética pois não tem a ingenuidade de se incomodar com tentar uma mimese figurativa, sabe dessa impossibilidade. Leva-nos, então, para além do anteparo, desintegra-o. Nos faz entrar em contato com os pés no asfalto quente, queimá-los como os arquivos carbonizados, nos coloca em contato com a bala – “chumbo grosso” – , com a ferida em carne viva, com à própria queima de arquivo. Silenciosamente nos diz o indizível, nos mostra o imostrável.

O real, como ponto de impossível, emudece o sujeito. Não há como dizê-lo e é não tendo essa pretensão e sabendo de sua inevitável falha frente ao real, que essa estratégia mimética melhor

funciona – no erro. Ao fim do capítulo sobre o *Mimético* em *Maus dias novos*, ao falar sobre a estratégia da *exacerbação mimética* como modo de benjaminianamente *sobreviver à civilização*, Hal Foster diz que

Tipicamente entendemos que a vanguarda histórica é movida apenas por dois motivos: a transgressão de uma determinada ordem ou a legislação de uma nova ordem. No entanto, se "não há mais lei" – e, novamente, essa condição era e é muito mais comum do que reconhecemos – como a vanguarda deve ser definida? Não heróica, este vanguarda não fingirá que pode quebrar absolutamente com a velha ordem ou fundar uma nova; em vez disso, procurará traçar as fraturas que já existem dentro da ordem dada, pressioná-las ainda mais, ativá-las de alguma forma. Nem *avant* nem atrás, esta *garde* assumirá uma posição de crítica imanente, e muitas vezes adotará uma postura de exacerbação mimética ao fazê-lo. Se alguma vanguarda é relevante para o nosso tempo, é essa¹⁸.

Se hoje uma vereadora pode ser executada em público no meio da noite, também no estilo queima de arquivo, em uma das principais cidades brasileiras e nada é feito sobre isso – Carandiru de novo. Se hoje o real pode de tal forma acertar uma subjetividade que assiste a essa execução de modo a deixá-la para sempre disso marcada, para sempre, em alguma medida, muda; talvez não seja muito afirmarmos que, ao menos para alguns, já não há mais lei. E frente a essa ruína talvez só mesmo a crítica imanente da exacerbação mimética nos possibilite inventar uma saída – ainda que impossível, ou melhor: mágica.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

¹⁸ FOSTER, Hal. *Bad New Days*. New York: Verso Books, 2015, pg. 95-96 [tradução minha].

CAMARGO, Henrique. *Como foi o massacre do Carandiru?* Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/como-foi-o-massacre-do-carandiru/>
Acesso em 27.01.19.

FOSTER, Hal. *Bad New Days*. New York: Verso Books, 2015.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. *O inquietante* in *Obras Completas vol. 14*. Trad. Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2010.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MORESCHI, Bruno. *O disforme*. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-disforme/> Acesso 27. 01.19.

Sobre três lições modernas: museu, progresso, ruína

Ana Chaves¹



“Incêndio do Bloco de Exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 08 de julho de 1978.” MAM – Sinistros. Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio.

Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem².

¹ Doutoranda da Linha de Pesquisa em História e Crítica da Arte do Programa de Artes Visuais da UFRJ (PPGAV UFRJ) | anachavesmello@gmail.com.

² BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa, Hermerson Alves Baptista: 1ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 86.

O caráter destrutivo elimina até mesmo os vestígios da destruição³.

O Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi reformulado após o incêndio no Salão de Exposições ocorrido na madrugada de 08 de julho de 1978. O acervo documental abriga além de documentos, registros, dossiês sobre artistas e exposições, uma extensa coleção de fotografias que narra grande parte dos setenta anos da história do Museu⁴.

A criação do arquivo fotográfico funciona tal qual um processo simbiótico em que a produção e seleção de imagens que constituem o acervo documental, estão diretamente relacionadas à construção da própria imagem do Museu. É uma associação dependente e indispensável à sobrevivência de ambos em razão da colaboração que cada um exerce sobre a sua continuidade e permanência na história cultural da cidade e, conseqüentemente, na construção de uma narrativa histórica da arte.

Diferente do acervo fotográfico composto por algumas coleções doadas e outras em regime de comodato salvaguardado pelo Setor de Museologia, as imagens conservadas no arquivo fotográfico do MAM RJ encontram-se na condição estrita de documento histórico. O arquivo parte de uma organização por índices que classificam, categorizam e agrupam as imagens em temáticas afins. Ao consultarmos o índice “MAM Sinistros”, destacamos um conjunto de imagens, não apenas por conter registros do incêndio, mas pelo o que nos oferece enquanto uma situação visual. O conteúdo visível e, sobretudo invisível, o ato

³ BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. In: _____. *Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011, p. 237.

⁴ O MAM RJ foi fundado em 3 de maio de 1948. As obras para construção da sede do Museu foram iniciadas em 1956, para então, aos 27 dias do mês de janeiro do ano de 1958 inaugurar o Bloco Escola, prédio que inicialmente abrigava a administração, os cursos e as exposições. Em 1967, o Bloco de Exposições é inaugurado com uma retrospectiva de Lasar Segall e em 11 anos de atividade, se incendia em julho de 1978.

fotográfico e o interesse do próprio Museu em conservar estas fotografias, nos permite promover uma abertura da imagem sobre o processo de reconstrução não apenas do Museu, mas da reconstrução da imagem do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de toda produção discursiva que permeia sua constituição em torno de uma noção de memória.

Especificamente este conjunto fotográfico denota certo aspecto funerário, tal como as imagens presentes em epitáfios, na medida em que é composto por registros que expõem as perdas e as deformidades geradas pela ação do incêndio. Desse conjunto, constam imagens de obras desaparecidas, obras sobreviventes e do próprio Museu em chamas ou em estado de completa destruição. Pelas imagens, é possível também reconhecer outras mortes ou mortalidades discursivas que ganharam acento neste período. Desassociadas dos artigos da imprensa, essas imagens fotográficas podem ser vistas de modo isolado, cada qual segundo a sua substância e aparência própria e é nessa perspectiva que nosso trabalho tomará curso e veio.

Diante de um olhar a “contrapelo”, consideramos a construção histórica das imagens sob a perspectiva da distensão e não apenas da intenção. Interessa-nos estabelecer uma análise do que permanece nas imagens e, de que modo, seu conteúdo crítico testemunha e, sobretudo, rompe com as estruturas discursivas de um determinado contexto histórico e artístico, tendo o Museu e, especificamente o incêndio, como referente.

Elegemos como base metodológica o pensamento de Walter Benjamin sobre a construção do processo histórico, especificamente da abertura da história a fim de estabelecer uma interlocução entre a tríade museu – progresso – ruína e uma noção de modernidade, cuja “natureza histórica” do projeto modernista se configurou como destrutiva. Interessa-nos, especialmente, os discursos históricos construídos em torno dos processos de construção e reconstrução onde se enfatiza a dupla demolição-construção para criação de áreas artificiais na cidade do Rio de

Janeiro (criação do Parque do Flamengo) incluindo o MAM RJ como um dos monumentos representativos. Para tanto, a destruição apresenta-se como meio e medida para tais empreendimentos.

A imagem fotográfica selecionada para essa comunicação apresenta um grupo de crianças curiosas que observa do jardim do Museu seu aspecto vazio, destruído. A escolha desta fotografia parte de uma percepção desenvolvida sobre o que Benjamin [1933] em *Pequena história da fotografia* nos dirá sobre a prática do observador da imagem que busca o que chamou de “lugar imperceptível” onde o aqui agora, o acaso ilumina o detalhe, o pormenor sensível à observação arguta⁵. Assim como descreve Roland Barthes, a imagem fotográfica parte do ângulo “do sujeito que olha”, do fotógrafo que a capturou⁶. Porém, a sua ‘aparição’ em meio a tantos outros registros nos animam a ponto de exercer certa vontade, certo “princípio de aventura” diante das possibilidades que aquela imagem específica nos oferta. De acordo com o autor, a fotografia torna-se subversiva quando o que chama de efeito “*punctum*” desloca a percepção da imagem para além do que é percebido em sua superfície. Reter o olhar, acentuar detalhes, produzir conteúdos, perceber a imagem na condição de uma “*pièce de résistance*” ou como lugar de resistência no interior da trama do saber histórico como se referem os historiadores da arte Hans Belting e Georges Didi-Huberman respectivamente é o que nos mobiliza ao selecionar este conjunto e, especificamente esta imagem, para a construção do nosso argumento, mesmo que investido aqui ainda em breves apontamentos.

Esta imagem fotográfica apresenta em primeiro plano, um grupo de meninos, cuja expressão de um deles nos rememora a

⁵ BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e a história*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 94.

⁶ BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.22.

descrição do “anjo da história” mencionado por Walter Benjamin [1940] ao associa-lo à pintura “Angelus Novus” (1920) de Paul Klee. Debruçados sobre a verticalidade do conjunto de pedras criado pelo paisagista Roberto Burle Marx, as crianças buscam o melhor ângulo e altura para observar o estado em que ficou o Salão de Exposições do Museu após o incêndio. Antes ou após uma partida de futebol, os *shorts* e a meia longa denuncia o que faziam ali. Afinal parte do jardim é composto por uma extensa e atrativa área verde propícia aos rescaldos ainda efervescentes que uma recente Copa do Mundo provocava na juventude.

Não foi apenas as causas do incêndio do MAM RJ que até os dias de hoje pairam ainda como dúvida. A Copa do Mundo de 1978 na Argentina, cujo slogan era um *gauchito*, a representação de um menino com trajes que reforçavam a ideia de uma nacionalidade construída sob os estereótipos do trabalhador rural, também foi marcada por diversas polêmicas, dentre as quais o time brasileiro, mesmo invicto, considerado “campeão moral” perdeu a competição diante da inesperada goleada do time argentino sobre os jogadores peruanos. Os dois países enfrentavam uma longa ditadura, em que situações de manifestação e protesto eram suprimidas e apagadas em razão das tentativas de reconstrução da imagem dos respectivos regimes tendo o campeonato como principal argumento⁷.

De volta à imagem, nos atentemos ao gesto dos dois meninos à direita da fotografia. Despertos por alguma cena ou chamado que lhes desvia o interesse do museu queimado, a expressão dos corpos nos instiga a imaginar em que direção o rosto e, especialmente o olhar e o pensamento ousariam alcançar. Na construção de Benjamin, a saudação do anjo de Gershom Scholem associada à fixidez do olhar do anjo de Klee anuncia boquiaberto a catástrofe anunciada diante do acúmulo de ruínas que se amontoam após a passagem da “marcha do

⁷ Na Argentina, país sede da Copa do Mundo, sob a ditadura de Jorge Rafael Videla, o slogan “25 millones de argentinos, jugaremos el mundial” mobilizou a participação popular a se envolver e a comemorar a vitória inédita desvirtuando a atenção das constantes violações dos direitos humanos.

progresso”⁸. O “anjo da história” é impelido a reconhecer o futuro e, de costas, assim como nossos meninos, testemunhas oculares, observam um museu em ruínas cujo mesmo futuro prometido tampouco parece concretizar-se. O olhar do terceiro menino confirma o estado testemunhal e, no contexto em que é capturado, parece intrigado, preocupado com o que vê adiante. A síntese da sua expressão nos aproxima deste conflito do qual se detêm Benjamin sobre o curso da história como catástrofe.

Aventuramos-nos ao tratar esta imagem como uma alegoria, tal como Benjamin desenvolveu sua narrativa sobre o “anjo da história”. Renunciamos seu aspecto indiciário, documental, para atribuir à imagem outros significados. Esta imagem fotográfica nos coloca diante das contradições presentes na construção de um monumento representativo da modernidade – no âmbito arquitetônico, artístico e cultural – portanto de uma noção de progresso, de “uma sociedade em desenvolvimento e expansão”⁹ confiada nos esforços de uma juventude¹⁰, que assiste este mesmo anúncio de prosperidade, sucumbir na forma de uma “carcaça de metais retorcidos, vidros quebrados e concreto chamuscado”¹¹.

⁸ “A mais autêntica finalidade desse aprendizado é mesmo a de preparar a meninada para pensar certo, agir com justeza, manipular as coisas judiciosamente, julgar pelo todo e não parcialmente, apreciar com proporção e confiança, gesticular com propriedade, utilizar-se das mãos com precisão, tirar alegria não só das grandes como das coisas insignificantes e pequeninas. [...] Verão a vida com uma sábia ou bela obra de arte a preservar, não baterão palmas a ditadores histéricos, marcharão com o progresso sem, contudo, virar as costas à liberdade, e, acima de tudo, apreciarão todo o trabalho bem realizado, pois nesse sentirão, compreenderão a presença, a participação carinhosa do homem, penhor do racional, a emprestar-lhe um valor estético que transcende até ao ético.” PEDROSA, Mario. Crescimento e Criação. In: ARANTES, Otília (Org.). *Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 71-78.

⁹ O Museu e suas finalidades. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 15, [p. 1], jan. 1957, Boletim. Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio.

¹⁰ “[...] proporcionando um treinamento adequado a um contingente de artistas que, perfeitamente integrados no espírito da sua época, poderão influir decisivamente na melhoria dos padrões de qualidade da produção industrial.” REIDY, Eduardo Affonso. Memorial Descritivo. In: COELHO, Frederico (Org.). *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: Arquitetura e Construção*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010, p. 22.

¹¹ PONTUAL, Roberto. Onde experimentar? In: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (Org.). *Roberto Pontual: obra crítica*. Azougue editorial: Rio de Janeiro, 2013, p. 467.

A imagem utópica da “meninada” em marcha pelo progresso, “sem, contudo, virar as costas à liberdade” construída pelo crítico de arte Mario Pedrosa integra uma das razões que regem os estatutos da nova sede do MAM RJ, inaugurado inicialmente pelo Bloco Escola. O discurso de abertura do Professor Carlos Flexa Ribeiro foi marcado por duas questões que problematizam a função social dos museus na contemporaneidade: “Pode o projecto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ser considerado como uma nova concepção dada à ideia tradicional de museu, seja no tempo, seja no espaço? Em seguida, complementa: “Em que medida o nosso projecto corresponde às exigências da vida nos meados do Século Vinte, na América Latina e atende às condições sociais particulares do nosso continente?”¹².

Ribeiro analisa que a introdução de um “museu moderno” só se estabelecerá mediante o acordo com as ideias em curso acerca da reforma da educação nacional. Acredita na superação dos distanciamentos entre arte e vida, ao dedicar-se ao “bem-estar, material e espiritual” dos indivíduos, para enfim, ultrapassar a tarefa que julga difícil no plano cultural: “recuperação da consciência da Arte Actual”. A dimensão monumental do conjunto arquitetônico da sede definitiva do MAM RJ aparentava ser proporcional ao acervo destinado àquela instituição, no entanto o Museu contava ainda com uma modesta coleção. Ao ser questionado por um jornalista francês sobre sua condição monumental justificou que a sua construção se faz antecipadamente à própria constituição de um acervo, dada as suas próprias contingências. Desse modo, justifica: “Parece-nos de facto muito importante para um museu da América Latina ter tomado essa decisão de viver no presente e se projectar no futuro, constituindo colecções da arte criadora da nossa época, no mundo inteiro”¹³.

¹² RIBEIRO, Carlos Flexa. As razões de ser do Museu. In: *O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Lisboa: Escritório de Propaganda e Expansão Comercial do Brasil em Lisboa, s/data.

¹³ RIBEIRO, Carlos Flexa. As razões de ser do Museu. In: *O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Lisboa: Escritório de Propaganda e Expansão Comercial do Brasil em Lisboa, s/data.

Na gênese do Bloco Escola está contido o projeto da Escola Técnica de Criação, que não foi à frente, mas espelha sua estrutura curricular. A Escola Técnica de Criação foi inspirada na pedagogia formal da Bauhaus cuja premissa era romper com a natureza acadêmica da chamada Belas Artes. Os princípios da Bauhaus foram utilizados como argumento ideológico para a formação de uma juventude artística que se destinava a cumprir as tarefas sociais do novo museu, “superando o divórcio entre a Arte e a Sociedade do nosso tempo”¹⁴, restabelecendo o compromisso da atividade artística no âmbito da esfera cotidiana. O texto de apresentação da “doutrina da Escola” ainda reforçava a necessidade do Brasil acompanhar as “revoluções tecnológicas” projetando nas futuras gerações “novas personalidades criadoras”, “novos conhecimentos técnicos” e “novos modos de pensar”¹⁵.

Em “A vida dos estudantes” [1915], Benjamin já anuncia uma concepção de história em que o avanço pelo progresso se apresenta como medida do tempo e da época por onde a atividade humana se constitui. Discute a condição da ciência como normativa quando esta é colocada apenas como veículo para qualificação profissional, isto é, distanciada da vida se presta apenas a controlá-la e modelá-la. Ele diz: “Mostra apenas em que extensão as ciências atuais, no desenvolvimento do seu aparato profissionalizante (através do saber e das técnicas), foram desviadas de sua origem comum fundada na ideia do saber, [...]”¹⁶. Nesses moldes, problematiza a formação científica em detrimento dos interesses do Estado quando a suposta liberdade confiada ao desenvolvimento técnico produz uma “submissão acrítica e inerte” doutrinadora e a serviço do aparelhamento público.

¹⁴ RIBEIRO, Carlos Flexa. A Escola Técnica de Criação. In. *Boletins MAM RJ*, nº 17, ano 1959, s/p. Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio.

¹⁵ RIBEIRO, Carlos Flexa. A Escola Técnica de Criação. In. *Boletins MAM RJ*, nº 17, ano 1959, s/p. Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. A vida dos estudantes. In: _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução Marcos Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 32.

Diferente do “anjo da história” de Benjamin [1940] que profetiza as grandes catástrofes do século XX por meio dos avanços tecnológicos e científicos: Auschwitz e Hiroshima, nossos ‘anjos da história’ recebem o fracasso de um projeto modernista (do aço, do vidro e do concreto) que, subsiste até os dias de hoje, sob a condição de “antiguidade”, conceituação da qual nos apropriamos das leituras de Benjamin provenientes do vocabulário baudelairiano: “Que toda modernidade mereça um dia se tornar antiguidade”¹⁷. A atual ‘aparência moderna’ do MAM RJ privilegia o valor de culto da tradição artística, a temporalidade e uma noção de memória baseada portanto, na afirmação histórica do Museu, não como um depósito de imagens referenciais de um passado, mas como um fenômeno produtor de imagens e, sobretudo discursos.

O processo de construção, assim como o de reconstrução do Museu, acionou um modo de fazer história sob a égide de uma política de memória. A permanência de determinadas “formas de modernismo”¹⁸, de algum modo, sepultou outras experimentações que fomentavam a programação cultural do MAM RJ. Nas palavras do presidente Ivo Pitanguy à época do incêndio: “O passado deve ser sepultado para se reconstruir aprimorando”¹⁹. No interior desta perspectiva, havia a intenção de iniciar um processo de apagamento da imagem do Museu como centro de atividades culturais, principalmente experimentais, a fim de restaurar sua aura e, assim, se restabelecer como objeto de culto – museu enquanto museu - a fim de manter a “integridade e a especificidade da instituição”²⁰. Dessa forma, o processo de

¹⁷ BAUDELAIRE apud BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa, Hermerson Alves Baptista: São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 80.

¹⁸ HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p.27.

¹⁹ MAYER, Patrícia. Museus Cariocas. *Quem só vê belas fachadas não sabe dos riscos que elas escondem*. Jornal do Brasil: Rio de Janeiro, 11 jul. 1978. Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio.

²⁰ Gouthier coordena a reconstrução do MAM. Folha da tarde. São Paulo: 26 jul 1978. Acervo Pesquisa e Documentação do MAM Rio.

reconstrução destituiu qualquer intervenção dos artistas que, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, construíram junto ao Museu (ou no Museu), um projeto de cultura integrado à experimentação artística, cuja importância histórica inseriu o MAM RJ nas narrativas históricas da arte no Brasil²¹.

Ao verificarmos os discursos ideológicos incorporados ao projeto de modernização integrado às reformas urbanas na cidade do Rio de Janeiro na década de 1950, verificaremos que o ato destrutivo se apresentou como aspecto inerente à criação de uma área que se propunha, além de outros argumentos, promover uma ligação expressa entre a zona norte e sul, reforçando uma noção de progresso e desenvolvimento²². O acompanhamento da imprensa no período de desmonte do Morro reforça esta noção: “[...] As escavadeiras parecem um monstro moderno de mandíbulas de ferro: atiram-se contra o gigante de terra, mordem-no, arrancam-lhe um pedaço, rompem, mastigam, trituram”²³.

O projeto da sede do MAM RJ se constitui em meio a estas premissas. Integrado a “uma extensa área que, num futuro próximo será um belo parque público, debruçado sobre o mar, frente à entrada da barra e rodeada pela mais bela paisagem do

²¹ “[...] É aí, no museu mais emblemático do Rio de Janeiro e um dos mais emblemáticos da arte brasileira, principalmente entre as décadas de 1950 e 1970, que veremos a questão do —experimental ganhar um de seus momentos mais decisivos entre nós. [...] Frederico Moraes, ao lado de Cildo Meireles, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz, instituíram ainda em 1969 a Unidade Experimental, [...], uma zona de criação que alimentou uma geração de artistas cujas obras não tinham mais relação com os parâmetros tradicionais – fossem os suportes, fossem os materiais, fossem os discursos empregados por eles.” COELHO, Frederico. Uma história necessária. In: LOPES, Fernanda. *Área Experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 70*. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013, p. 10.

²² “O senhor se lembra daquela pequena colina, no coração da cidade, onde existe um convento antigo? Esta colina vai ser demolida e eu estudei a urbanização do sítio.” Eduardo Affonso Reidy, arquiteto responsável pelo projeto da sede do MAM RJ, escreve a Le Corbusier que o responde entusiasmado sobre a cidade ganhar “uma verdadeira joia da arquitetura moderna inscrita sobre um terreno bem escolhido”. NOBRE, Ana Luíza. Um museu através. In: COELHO, Frederico (org.). *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: Arquitetura e Construção*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010, p. 112.

²³ Flagrantes da cidade. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 22 jan 1956. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=86&Pesq=morro%20santo%20ant%C3%B4nio Acesso em 02 de nov 2018.

mundo, [...]”²⁴, foi concebido segundo uma concepção moderna de museu calcada na lógica positivista e otimista de progresso, tendo como referência o utópico modelo arquitetônico modernista de Le Corbusier que, paradoxalmente, em cerca de pouco mais de dez anos de funcionamento se viu em ruínas. A palavra ruína presente no título, não se refere apenas ao estado de destruição em que o MAM RJ foi encontrado após o incêndio, mas a própria matéria constituinte da relação estabelecida entre uma noção de museu e de progresso. A noção de ruína tratada aqui estrutura uma concepção moderna de museu, especialmente a sede deste Museu, que foi edificado sobre “solo novo, recém-conquistado ao mar” como resultado do desmonte, ou melhor, da remoção da favela de Santo Antônio localizada no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

A aparência estética das ruínas produz uma atração aos olhares contemporâneos, pois desde as descobertas arqueológicas entre os séculos XVIII e XIX, o espectador foi estimulado, pelo enquadramento dos museus, a obter prazer na apreciação de estátuas mutiladas. Como diz André Malraux, “o museu é um confronto de metamorfoses”²⁵. É a própria materialidade decomposta que marca a presença do tempo, homologa uma ideia de ressurreição e imortalidade que possivelmente garantiu a sobrevivência do gosto pela aparência deformada das coisas. Não por acaso, a escolha da imagem que compôs a capa da revista *Arte Hoje*, um mês após o incêndio, junto à frase “O MAM renascerá”, foi da escultura *Mlle. Pogany II* (1920) de Constantin Brancusi, cuja superfície danificada do bronze polido foi exposta e considerada símbolo da reconstrução do Museu²⁶. Por outro lado, a preservação do aspecto destruído de uma arquitetura, mesmo por meio de uma

²⁴ REIDY, Eduardo Affonso. Memorial Descritivo. In: COELHO, Frederico (Org.). *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: Arquitetura e Construção*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010, p. 22.

²⁵ MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Tradução Isabel Saint-Aubyn. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2015, p.10.

²⁶ “Mlle. Pogany de Brancusi. Obra pertencente ao acervo do MAM e um símbolo da sua reconstrução.” Rio de Janeiro: Revista *Arte Hoje*, ano 2, nº 14, agosto de 1978.

imagem, permite uma associação e, conseqüentemente, uma rememoração do fracasso das utopias modernistas. Funcionam, acima de tudo, como testemunhos de uma temporalidade investida de premissas estéticas, políticas e, sobretudo históricas²⁷.

Para Benjamin, há um jogo entre esquecimento e lembrança, próprio do trabalho da reminiscência, em que o que se revela mais importante é o exercício da rememoração: “[...] todo o acontecimento vivido é finito ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”²⁸.

O par construção/destruição constitui uma narrativa histórica do modernismo, especialmente quando aponta para o estilhaçamento de uma tradição artística, determinada pela instituição do novo diante de ideais progressistas, da lógica ‘marco zero’, ‘tabula rasa’. Concepções estas presentes tanto nos discursos expressos nos processos de construção e reconstrução do Museu de Arte Moderna quanto nos manifestos das principais vanguardas históricas do início do século XX que determinaram uma narrativa legisladora dos caminhos da história da arte moderna e, que compuseram grande parte do seu acervo inaugural.

As intencionalidades do “caráter destrutivo” desenvolvidas por Benjamin [1931] e interpretadas por Andrew Benjamin e Peter Osborne identificam a alegoria, a fotografia, a montagem e a consciência do homem histórico como “elementos destrutivos” significantes para a compreensão do presente “como local da experiência histórica”. Enquanto a alegoria reconfigura os significados do símbolo, a fotografia destitui a aura do objeto, a montagem quebra o curso da narrativa linear, a consciência do homem histórico nas palavras de Benjamin, produz “uma

²⁷ Cf. MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

²⁸ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e a história*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 37.

desconfiança insuperável na marcha das coisas, [...]”²⁹. Nesse ponto, o “caráter destrutivo” benjaminiano diferencia-se da aceção moderna pautada naquilo que se pretende verdadeiramente novo como signo heroico, vitorioso direcionado a uma aposta futura. O “caráter destrutivo”, do qual se refere, se dissocia da relação temporal passado-presente-futuro pertencente à forma paradoxal da tradição, pois se realiza no interior de uma concepção do tempo presente, do agora, agora (*jetztzeit*) marcado por uma descontinuidade na ordem temporal. Sendo a destruição, mote para se problematizar a narrativa histórica na relação com o objeto de estudo, inserindo-o em outros contextos ou configurações, utilizemos o “caráter destrutivo” da imagem fotográfica a fim de provocar novos “inconscientes óticos” sobre a própria historiografia da arte quando representada (ou em parte encerrada) na história de um museu de arte moderna (ainda) em ruína.

O “anjo da história” de Benjamin [1940] se esforça em deter o avanço fatal do progresso (“Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços.”)³⁰, porém em nossa alegoria, a catástrofe, a destruição já se encontram observadas pelo futuro – representado na imagem da ‘meninada’ – que assistiu a anistia das consequências geradas por um projeto de modernização em fins de curso junto a um regime ditatorial que prepara sua ‘saída’ pelo apagamento e/ou esquecimento dos vestígios ainda em evidência e em curso.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

²⁹ BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (Org.). Introdução: destruição e experiência. In: _____. *A Filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Tradução de Maria Luiza de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p.13.

³⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e a história*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 226.

BELTING, Hans. Imagem e morte. In: _____. *Antropologia da imagem*. Tradução Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2014.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e a história*. (Obras escolhidas: v. I). Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 222-234.

_____. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e a história*. (Obras escolhidas: v. I). Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 91-107.

_____. A modernidade. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. (Obras escolhidas: v. III). Tradução de José Martins Barbosa, Hermerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 67-101.

_____. O caráter destrutivo. In: *Rua de mão única*. (Obras escolhidas: v. II). Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011, p. 235-236.

_____. A vida dos estudantes. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução Marcos Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 31-48.

BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (org.). Introdução: destruição e experiência. In: *A Filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Tradução de Maria Luiza de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 11-16.

COELHO, Frederico. Uma história necessária. In: LOPES, Fernanda. *Área Experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 70*. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013, 7-12.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Caxopo Lisboa: KKYM, 2012.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 15-80.

- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Editora Boitempo: Rio de Janeiro, 2005.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Tradução Isabel Saint-Aubyn. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2015.
- MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- NOBRE, Ana Luiza. Um museu através. In: Coelho, Frederico (Org.). *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: Arquitetura e Construção*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010, p. 112-116.
- PONTUAL, Roberto. Onde experimentar? In: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (Org.). *Roberto Pontual: obra crítica*. Azougue editorial: Rio de Janeiro, 2013, p. 467-475.
- REIDY, Eduardo Affonso. Memorial Descritivo. In: COELHO, Frederico (Org.). *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: Arquitetura e Construção*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010, p. 22-25.

**A experiência de narrar o desconhecido:
a situação do narrador-protagonista no romance
O Irmão Alemão, de Chico Buarque**

Anderson Trindade Chaves¹

1 Considerações Iniciais

A proposta de reflexão para o presente artigo responde, justamente, à necessidade de compreender a natureza representativa de uma obra literária, na sua interface com o mundo histórico-social, a partir, sobretudo, de uma perspectiva de abordagem crítica, como é bastante conveniente se fazer quando se trabalha a complexidade do discurso literário nas suas formas de realização estética. Para o caso em especial deste trabalho, toma-se como referência as implicações formais que constituem o gênero romance, desde há muito tempo apreciado e contemplado pela vigência das mais diversas teorias e correntes de estudos em literatura, muito em função da sua pesada significação paradigmática no que se relaciona ao estabelecimento de uma nova lógica de mundo, conforme os contornos desenhados pela ascensão de uma sociedade burguesa, por meio do que foi o processo da Revolução Francesa, acontecimento do século XVIII; hoje, filosoficamente, chamado de os primórdios basilares da modernidade ocidental. Essa significação do romance melhor se

¹ Mestrando em Teoria da Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica Email: andersonchaves2008@hotmail.comdo Rio Grande do Sul. Bolsista CNPq.

explica pela própria elaboração do autor russo, Mikhail Bakhtin, em *Questões de Literatura e de Estética*², que é também, diga-se de passagem, muito semelhante à consideração de Luckács, na obra *A Teoria do Romance*³, pois, exatamente, entende Bakhtin que nenhuma outra forma literária adquiriu, no mundo moderno, a plasticidade estética do gênero, uma vez que este se dá como algo aberto, acanônico e inacabado. Em outros termos, corresponde dizer que do mesmo modo que a sociedade burguesa orienta-se por um paradigma de progresso, submetendo a isso todas as noções humanas, mas, de maneira ainda mais particular, as coordenadas de tempo e espaço, em que tudo se altera na dinâmica condição histórica do sujeito moderno, é, então, o romance quem melhor formaliza a expressão destes dados filosóficos e temporais da vida humana, vez que não se fecha a um modelo único e restrito de realização, o que se condensaria como o canônico e o acabado em sentido absoluto.

Ao dar passo a uma representação do tempo que se situa em progresso, não mais estável e determinado pelo desejo de uma divindade na ordem vital de um herói épico, cujo destino está de antemão traçado, o que se coloca é a autonomia individual do herói romanesco nas suas ações e escolhas, então, articulando uma proximidade de representação da obra literária, o romance, com o seu referencial mais imediato de mundo, a própria realidade empírica do contexto social experimentado. Desse modo, quando a realidade se altera, o romance também precisa de modificação, e vice-versa, já que este é capaz de criar e recriar uma realidade histórica a partir da sua camaleônica capacidade de rearticulação formal. Por isso, o paradigma do aberto, sempre em vias de transformação formal nas experimentações necessárias para a incorporação dos dados histórico-filosóficos do momento vigente

² BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora. F. Bernardini. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

³ LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Tradução José Marcos de Mariani. 2ªed. São Paulo: Editora 34, 2012.

da produção da obra. Não por acaso, Antonio Candido, em um ensaio já bastante reconhecido sobre literatura e direito humanos, intitulado *O Direito à Literatura*, entende que quando se cria uma forma de expressão literária ou artística o que, essencialmente, se faz é constituir na estrutura interna e formal da obra um sentido coerente de vida para um mundo em que isso não está pressuposto de modo imediato ou natural:

De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõe um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo⁴.

Então, se é o narrador ou o poeta quem organiza, no fazer literário, uma ordem para o real do mundo, capaz de atribuir um sentido que não lhe é imante, parece de fundamental importância para um arrazoado de reflexão crítica que se pense a obra enquanto representação de uma imagem de mundo, sem reduzi-la a certas formulações teórico-metodológicas que se esgotam em categorias de análise cujo valor está mais diretamente empenhado na descrição do que já está posto no arranjo discursivo, constitutivo de uma decodificação simples e primeira, impedindo que se conduza essa decodificação, quiçá, o primeiro passo do processo interpretativo, a uma apreciação de como os procedimentos técnicos e formais da elaboração artística e literária podem significar uma lógica de formatação perceptiva do mundo real tomado assim por referência. Nesse sentido, vale lembrar a

⁴ CÂNDIDO, A. *O Direito à Literatura*. In: *Vários Escritos*. 3ªed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 172.

contundência das vanguardas européias, no Século XX, sobretudo, a partir do futurismo, que trouxe para a ordem da natureza da linguagem poética e literária procedimentos que mimetizavam ou, para dizer de algum modo, recriavam o que se podia observar do funcionamento operacional de máquinas e objetos desenvolvidos à época como novidades para o uso cotidiano na sociedade moderna.

No lastro deste raciocínio, estão as considerações de Anatol Rosenfeld, no ensaio intitulado, *Reflexões sobre o Romance Moderno*⁵, em que o autor oferece ao leitor uma série de hipóteses para entender a evolução do gênero, desde Joyce a Camus e Hemingway, de modo a explicar as experimentações e os procedimentos de escritura que foram fundamentais para aproximar o romance do momento e do tempo histórico então vigente como realidade objetiva do mundo. Para melhor ilustrar essa ideia, em conformidade com o pensamento do autor, faz-se importante mencionar o seu conceito de *desrealização*, isto é, o abandono de uma representação mimética do real, marcado pelo romance realista do século XIX, cujo expoente máximo está na obra de Gustave Flaubert, em que o narrador onisciente e onipresente dimensionava uma totalidade coesa de mundo, para um romance caracterizado pelo fluxo de consciência, dado o procedimento formal de linguagem que, justamente, coloca o narrador em processo de subjetivação, de modo que o leitor, ao acompanhar esse fluxo, nada mais consegue saber do real histórico do mundo, pois apenas tem contato com o processo mental de um sujeito específico, colocando a todo o momento a realidade em suspeição pelo relativo inerente a essa condição.

É, portanto, na observação de como a literatura, por meio de suas formas de expressão e comunicação, pode dizer do mundo, da realidade histórica e da condição humana que se constitui enquanto experiência de vida que se tem o cerne de discussão

⁵ ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: *TEXTO E CONTEXTO*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

deste artigo: a postulação de Walter Benjamin sobre a condição do narrador, em que situa o clássico numa relação com o moderno gênero da sociedade burguesa, o romance, e a própria vinculação material de um exemplo, ou para dizer em outros termos, de uma possibilidade concreta de realização estética e discursiva de narrador na nossa contemporaneidade de literatura brasileira, no caso em questão, um narrador-protagonista, configurado na obra romanesca de Chico Buarque, lançada em 2014, cujo título é *O Irmão Alemão*⁶.

2 A experiência de narrar o desconhecido: apontamentos de uma leitura crítica a partir de Walter Benjamin e Silviano Santiago

Nesse sentido, junto à discussão que apresenta Walter Benjamin em seu ensaio clássico, de 1936, a partir da obra de Nikolai Leskov⁷, soma-se, entendo, como fundamental, a própria apreciação crítica de Silviano Santiago, em 1986, no texto *O Narrador pós moderno*⁸, quando ao analisar os contos do espanhol Edilberto Coutinho, postula como elaboração interpretativa a necessidade de compreender como o autêntico na narrativa pode ainda acontecer, quando já se toma como pertinente a tese basilar do filósofo alemão de que a sociedade moderna, principalmente, após as grandes guerras, tornou-se pobre em transmissão de experiência comunicável.

Assim, como questão fulcral neste debate, primeiro, há a natureza do que mesmo diz Benjamin sobre o narrador clássico e a vigência do romance na lógica cultural do mundo moderno, pois o que se apresenta é, antes de tudo, a própria noção de experiência,

⁶ BUARQUE, C. *O Irmão Alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

⁷ BENJAMIN, W. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. Tradução Sergio Paulo Roaunet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

⁸ SANTIAGO, S. O Narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p.14

ideia que o autor costura em diferentes textos, conforme Franco⁹. Nesse seu texto sobre o narrador, o filósofo define o mundo clássico a partir de uma tradição oral, em que tanto o “camponês sedentário” como o “marinheiro comerciante” possuem a prerrogativa do vivido, pois o primeiro é aquele que já tem as histórias de uma vida para contar. O segundo, caracterizado como um narrador jovem, não possui a colaboração do tempo para o acúmulo de experiências, porém conta, basicamente, com o deslocamento por diferentes regiões, já que todo viajante, tem, desta perspectiva, o relato de viagem, de aventuras, de ações experimentadas. Para Benjamin, é desta e não de outra forma que se estabelece a narrativa, na oralidade, a partir da experiência vivida, o que implica considerar o narrador clássico, nos arquétipos dessas duas atividades sociais, o camponês e o marinheiro, como sujeito com um acúmulo de conhecimentos capazes de transmitirem em suas histórias a experiência existencial do que foi, então, presenciado como uma ação de vida, formando uma rede de comunicação, cujo laço está, inclusive, pautado num caráter exemplar, pois há, nesses narradores, uma função social utilitária: “essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida, de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos”¹⁰.

Diferentemente, ocorre com a lógica cultural do mundo moderno, vez que o romance, em conformidade com o filósofo, não tem suas origens na tradição oral, também não a fomenta em sua forma estética e literária por, necessariamente, estar vinculado a um mecanismo de produção em série como é a imprensa, cujo modo de difusão é o livro, sem qualquer vinculação com o hábito

⁹ FRANCO, A.L.V. O Pensamento de Walter Benjamin e o legado kantiano: uma nova forma de conceber o conhecimento. In: *Revista O que nos faz conhecer*, v.17, nº25, p.194-210, jan/abr, 2009.

¹⁰ BENJAMIN, W. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. Tradução Sergio Paulo Roaunet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p.203.

das histórias narradas oralmente. Por isso, “o romancista segregasse. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”¹¹.

Então, o que se coloca é o postulado de uma distinção entre o narrador clássico e o romancista nessa vinculação de narrativa e experiência. A experiência é, no pensamento do filósofo alemão, uma dimensão que só se realiza pelo contexto da comunicação enquanto linguagem e narrativa. Tal aspecto pode ser melhor discutindo no encontro dessas ideias desenvolvidas, pontualmente, no ensaio do autor, intitulado *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*¹². De toda maneira, a questão desse raciocínio está, justamente, no cerne que o crítico Silviano Santiago vai apresentar quando trabalha o ensaio de Benjamin.

De acordo com Santiago, essa distinção entre o narrador clássico e o romancista que se pontua pode ser entendida como um paradigma de valoração nostálgica de uma forma de expressão estética em relação à outra. O posicionamento crítico de Santiago, no referido ensaio, é pensar que o autor valoriza o que há de mais “belo” numa forma, quando outra entra em vigência e assume a hegemonia do interesse artístico e literário. Nesse sentido, ele explica:

O jogo básico no raciocínio de Benjamin é a valorização do pleno a partir da constatação do que nele se esvai. E o incompleto, antes de ser inferior, é apenas o menos belo e o mais problemático. Não se trata, pois, de olhar para trás para repetir o ontem, hoje. Trata-se antes de julgar belo o que foi e ainda o é, no caso, o narrador clássico, e dar conta do que apareceu como

¹¹ BENJAMIN, W. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. Tradução Sergio Paulo Roaunet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p.213.

¹² BENJAMIN, W. Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem humana. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução Susana Kampff. São Paulo: Editora 34, 2000.

problemático ontem, o narrador do romance, e que aparece ainda mais problemático hoje, o narrador pós-moderno¹³.

Silviano Santiago nos explica que Benjamin situa a discussão sobre o narrador clássico para explicar o modo como o gênero romance formaliza, na representação da natureza do narrador, o que há de mais problemático no mundo moderno. Em outros termos, parece pertinente considerar, à luz da perspectiva de Silvano Santiago, a noção de moderno que se pode, então, resgatar do pensamento benjaminiano, uma vez que este identifica como não sendo mais possível a comunicação da experiência. Para o filósofo alemão, “a faculdade de intercambiar experiências está em baixa, e tudo indica que continuará caindo até que seu valor desapareça de todo”¹⁴. A modernidade é, então, essa lógica cultural em que o problemático se apresenta como a ausência de experiências comunicáveis.

Esse é o contexto que resulta no paradoxo do romance, pois, mesmo sendo fruto da sociedade burguesa o que o romance procura representar é o aspecto problemático que tal sociedade produz. Somente com a compreensão dos desdobramentos desse paradigma é que se pode entender a elaboração de Silvano Santiago para a situação não mais do narrador do romance moderno, mas, agora, para a situação do narrador do romance pós-moderno. Isso porque o autor busca em Benjamin a fundamentação filosófica de seu raciocínio crítico. Assim, pode surgir, ao menos, uma hipótese a partir dessas considerações. E esta hipótese corresponde à própria noção de pós-moderno que se pode depreender do posicionamento crítico de Santiago. Posicionamento que ele alcança a partir de sua leitura e

¹³ SANTIAGO, S. O Narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p.14.

¹⁴ BENJAMIN, W. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. Tradução Sergio Paulo Roaunet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p.200.

compreensão sobre as noções de narrativa e experiência, conceituadas por Benjamin, e por ele, Santiago, retomadas em seu ensaio.

Conforme a lógica desse raciocínio de Santiago, é possível inferir que quanto mais o gênero romance, em seus procedimentos formais e estéticos, expõe a incomunicabilidade da experiência humana na condição de seu narrador, mais próximo estará do aspecto problemático da lógica cultural de um mundo pós-moderno. A plausibilidade dessa consideração pode ser fundamentada pelo trecho do texto do próprio Silviano quando já no encaminhamento final de seu ensaio, conclui:

A literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência, dissemos, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. Trata, portanto, de um diálogo de surdos e mudos, já que o que realmente vale na relação a dois estabelecida pelo olhar é uma corrente de energia, vital, grifemos vital, silenciosa, prazerosa e secreta¹⁵.

Desse modo, é possível cotejar ainda algumas questões de análise para a elaboração de uma abordagem crítica do romance *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque. O narrador-protagonista do romance expressa sempre uma relação de desconhecimento ou informação precária sobre a vida dos outros entes de sua família ou de seu círculo de convivência mais próximo. Esse fato fica ainda mais contundente quando descobre a existência de seu irmão bastardo, o irmão alemão. O romance tem, então, como intriga elementar o relato de recolhimento, ou tentativa, de índices e dados, por parte do narrador-protagonista, sobre o desaparecimento do seu irmão bastardo durante a instauração do regime nazista na Alemanha comandada por Hitler. Acontecimento que chega por acaso ao conhecimento do protagonista, o próprio narrador em primeira pessoa, quando ao abrir um livro da

¹⁵ SANTIAGO, S. O Narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 22.

biblioteca de seu pai, Sergio Buarque de Holanda, localizada na casa da família na capital paulista dos anos 70, encontra uma carta onde descobre a existência desse seu outro familiar, o seu irmão alemão. Nesse sentido, parece pertinente questionar como pode uma narrativa, em sua natureza estética de discurso ficcional, se sustentar legitimamente sem que o narrador-protagonista conheça a razão substancial do acontecimento real e histórico que motiva o seu relato quando o faz objeto de representação e interesse a vida de um outro desaparecido, e até então, completamente ausente de sua própria experiência existencial e familiar?

De modo inexorável, parece estar articulada assim uma engenhosa arquitetura romanesca capaz de permitir, entre tantas outras possibilidades de debate, uma discussão sobre alteridade e as implicações de tecer uma narração sobre a experiência de vida de alguém outro na complexa dimensão perceptiva que a isso se relaciona. Paulatinamente, o que vai se apresentando nesta narrativa é também o inapreensível dos fatos que culminaram no desaparecimento do irmão alemão, de modo a atingir conseqüentemente o narrador-protagonista, pois o acesso que tem a eles é, por assim dizer, o fragmentário de cartas, documentos oficiais, fotografias, que, em última instância, também não figuram como pistas objetivas de alguém, porque já esvaziados de qualquer outra significação, face à indiferença e o silêncio dos sujeitos agentes e testemunhais dos acontecimentos, mais especificamente o pai e a mãe do narrador-protagonista.

Em outros termos, cabe dizer que a referência ao 'real' externo à ficção do qual se apropria, historiográfico e documental, numa articulação sobre o autobiográfico do autor do romance em questão, figura nebuloso e movediço, desprovido de qualquer finalidade utilitária absoluta no sentido testemunhal ou comprobatório de um conteúdo indiciário relacionado ao paradeiro do irmão procurado, constituindo-se pela natureza mesmo do residual, do inapreensível, ou como aquilo que já não mais é passível de recomposição na medida da certeza concreta de

uma/ou sobre uma realidade. Assim, nada, aparentemente, parece desajustar o comportamento dessas outras personagens, agentes e testemunhas, como modo de reação a esta busca que, então, resulta ser a mola propulsora do narrador-protagonista e da narração. O que só aumenta no leitor a sensação de desinformação e vagueza.

Toda a matéria ficcional se perfaz, portanto, pela dimensão do desconhecido, da suspeita, do inapreensível, entendido aqui como evento que se passa ou deixa-se conhecer, mas sem que se constitua nos moldes de uma certeza absoluta em relação à sua própria potencialidade concreta de real. Para de tal maneira sustentar uma narrativa sem o estofamento da precisão real sobre a vida do outro, a possibilidade discursiva verossímil neste caso do romance, e que arranja toda a matriz do narrador, se dá por meio da formação de uma noção especulativa, num caráter mesmo hipotético sobre as possíveis diretrizes de verdade e de real que emergem desta ordem fragmentária a que está inserido o contexto de enunciação. O procedimento retórico que se firma como lastro de toda a complexidade ficcional do romance está, exatamente, cerzido pelo fio da imprecisão, do que não se tem como apreender: “não custa imaginar”, “acho que já ouvi falar de algo mais sério”, “ou posso ter escutado mal”. Desse modo, o que se estabelece pela via do arranjo discursivo do romance implica o reconhecimento da insuficiência do narrador, que, por maneira, é a mesma do leitor, diante da história narrada, porque o que se estabelece é o fato de que o narrador-protagonista desconhece e não alcança um conhecimento sobre esse outro, seu irmão.

Há, então, em última análise, no romance, um narrador-protagonista que, apenas, sugere pistas e possibilidades de indícios sobre o irmão desaparecido. O desfecho da história é o narrador-protagonista já adulto, e bem mais velho, saindo do Brasil para encontrar na Alemanha, não mais o irmão em carne e osso, porque este já estava falecido, mas apenas fotos, vídeos e gravações, isto é, o mesmo que se segue durante o todo do romance. O que resulta,

portanto, curioso é que o narrador-protagonista diante de sua insuficiência sobre a história que dominou praticamente toda a sua existência, também, não pode, já na fase adulta, sexagenário, estabelecer sobre o vivido uma narrativa de fatos experimentados sobre essa procura do irmão. A rigor, o que se estabelece é somente a procura em si, sem qualquer outro desdobramento. E o principal procedimento formal de escritura e organização estética para sustentar a autenticidade dessa narração é, justamente, a imprecisão sugerida de algo que se desconhece e que permanece como mistério e informação vaga. O leitor não pode recolher absolutamente qualquer outra certeza do romance, pois está também mergulhado na mesma e única perspectiva do narrador - protagonista.

3 Considerações Finais

A partir da interpretação crítica que Silviano Santiago faz das considerações de Walter Benjamin sobre o narrador do mundo clássico para, então, postular uma tipologia contemporânea, ou nos termos do crítico brasileiro, “pós-moderna”, para as transformações paradigmáticas desse narrador num outro contexto de mundo, no presente artigo, procurou-se relacionar essas duas postulações com a situação de experiência de vida que tem o narrador-protagonista no romance *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque. Isso porque a própria natureza estética e ficcional do romance coloca em cena um sujeito que, ao narrar a procura pelas informações sobre o paradeiro de seu irmão desaparecido, o que faz é explicitar um desconhecimento, sem que assim consiga articular uma procura objetiva em relação ao passado daquele que é motivo da busca e investigação que orienta o sentido ficcional do romance em questão. Nesse sentido, parece muito pertinente a leitura que Silviano Santiago faz de Benjamin pelo caráter da impossibilidade que a narrativa moderna e pós-moderna tem de

apresentar a experiência de vida de modo comunicável e transmissível em termos de um conhecimento adquirido.

Não por acaso, a vida do narrador-protagonista do romance de Chico Buarque também se estabelece por meio dessa insuficiência, delegando ao leitor apenas o inapreensível do contexto narrado, sem uma elaboração de sentido concreta e absoluta enquanto possibilidade de significação para os fatos apresentados. Ou seja, se Silviano Santiago já desdobrava criticamente essa questão, o que se coloca no romance de Chico Buarque, em última instância, já não é apenas a incomunicabilidade da experiência própria da incapacidade de apreensão dos fatos históricos que envolvem a vida desconhecida de alguém outro, cada vez mais distante de qualquer possibilidade imaginativa, e ficcional, do narrador – protagonista.

Portanto, para o presente artigo, o que se pretendeu apresentar como discussão foi, justamente, motivado por essa situação que o romance *O Irmão Alemão* coloca de uma engenhosa narrativa para narrar ao leitor o desconhecido que contempla o sentido de vida e experiência do próprio narrador-protagonista, algo que não só endossa as considerações de críticas de Silviano Santiago a partir da leitura de Benjamin, como também acrescenta quando da intenção de uma nova tipologia de narrador que, contemporaneamente, tem se feito presente em muitas obras da literatura brasileira, a começar pelo que representa como questão a inserção romanesca de Chico de Buarque por meio de seu *O Irmão Alemão*.

Referências

- BAKTHIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Tradução A. F. Bernardini. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.
- BENJAMIN, W. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. Tradução Sergio Paulo Roaunet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

- BENJAMIN, W. Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem humana. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução Susana Kampff. São Paulo: Editora 34, 2000.
- BUARQUE, C. *O Irmão Alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CÂNDIDO, A. O Direito à Literatura. In: *Vários Escritos*. 3ªed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- FRANCO, A.L.V. O Pensamento de Walter Benjamin e o legado kantiano: uma nova forma de conceber o conhecimento. In: *Revista O que nos faz conhecer*, v.17, nº25, p.194-210, jan/abr, 2009.
- LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Tradução José Marcos de Mariani. 2ªed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: *TEXTO E CONTEXTO*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- SANTIAGO, S. O Narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

A perda e o ganho pela reprodução da imagem filmica: aproximações entre a *aura* de Walter Benjamin e a *photogénie* de Jean Epstein

Bruno Carboni Gödecke¹

Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na época da sua da reprodutibilidade técnica*, aborda as tendências evolutivas do cenário da arte, que, no início do século XX, vive um novo paradigma com as possibilidades de reprodução emergentes a partir da revolução industrial. Para encontrar o elemento na arte que teria se modificado com essas técnicas, o autor apresenta o seu conceito de *aura*. Benjamin enxerga que, historicamente, a produção artística está vinculada ao ritual, à magia e ao culto. A respeito do último, há um confronto de polaridades entre *valor de culto* e *valor de exposição*, e que a pendência para um destes dois pólos varia de acordo com o momento histórico. A balança pendia para o valor de culto em situações nas quais a obra de arte era praticamente oculta, como quando o homem paleolítico escondia seus desenhos no fundo das cavernas, ou como quando algumas estátuas de deuses eram somente acessíveis aos sacerdotes na cela². Com a emancipação destas práticas de rituais fechados, e também em função de suportes artísticos mais leves e móveis, a exposição da obra de arte passou a aumentar. Mas mesmo se a

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUCRS. Email: brunogcarboni@gmail.com.

² BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da sua da reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 37.

balança pendia para o valor de exposição, a unicidade da obra não se alterava, apenas variava de acordo com o contexto da tradição. Uma antiga estátua de Vênus era vista de maneira distinta pelos Gregos e de outra pelos doutores da Igreja na Idade Média, mas “o que se colocava igualmente diante de ambos era sua unicidade, ou seja: sua *aura*”³. Com o exemplo, Benjamin estabelece que a unicidade e a importância do ritual estavam sempre vinculadas à *aura* da obra e lhe agregavam o valor de autenticidade.

Segundo Benjamin, com técnicas de reprodução como a imprensa, a xilogravura, o gramofone, a fotografia e o cinema, o valor da exposição se tornou preponderante ao valor de culto, e o cenário da arte se alterou a tal ponto que houve “um abalo da tradição, que consiste no reverso da atual crise e renovação da humanidade”⁴. A renovação é uma consequência deste novo cenário, onde a arte passou a não ser exclusividade de uma elite burguesa e se tornou acessível também às massas, mesmo que por uma réplica. Sendo assim, a preponderância completa do *valor de exposição* faz com que não seja mais necessário um indivíduo estar presente em um espetáculo musical, já que poderá escutá-lo posteriormente em seu quarto. Benjamin identifica, nessa aproximação com os objetos, um desejo, visível nas massas modernas: “Diariamente, torna-se cada vez mais irresistível a necessidade de possuir o objeto na mais extrema proximidade, pela imagem, ou, melhor, pela cópia, pela reprodução”⁵. Mas, nesta renovação ocasionada pela reproduzibilidade, Benjamin destaca uma perda: “Mesmo à mais perfeita reprodução falta *um elemento*: o aqui e agora da obra de arte – sua existência única no local onde se encontra”⁶. Benjamin descreve este *aqui e agora* da obra

³ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da sua da reproduzibilidade técnica*. Trad. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 31.

⁴ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da sua da reproduzibilidade técnica*. Trad. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 23.

⁵ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da sua da reproduzibilidade técnica*. Trad. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 29.

⁶ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da sua da reproduzibilidade técnica*. Trad. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p.17.

de arte, sua unicidade e autenticidade – agregadas a ela por seu histórico temporal –, como características do seu conceito de *aura*. O autor defende que “o que desaparece na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua *aura*”⁷. Dentro deste panorama, Benjamin destaca o papel do cinema. Por sua característica de nascer exclusivamente para uma existência serial, tanto pela sua técnica como por se tratar de uma atividade custosa, o cinema se torna um exemplo perfeito para Benjamin discorrer sobre a produção e a difusão da arte na era da reprodutibilidade: “Seu agente mais poderoso é o cinema. Seu significado social não é concebível, inclusive e precisamente em sua forma mais positiva, sem esse lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor de tradição na herança cultural”⁸.

No texto, a relação de Benjamin com o cinema é ambígua. Por um lado, o autor se mostra interessado por diversos aspectos específicos da arte cinematográfica e exalta suas possibilidades. Por exemplo, na experiência de um *inconsciente óptico*, que abriria as percepções do homem para enxergar de maneira diferente os gestos e os lugares aos quais ele estava acostumado; e, também, no seu *efeito de choque* através da montagem, que exige uma atenção aguda do espectador à sequência de imagens e causa transformações nas estruturas perceptivas. Ao mesmo tempo, Benjamin demonstra desconfiança na utilização do cinema pelos detentores do capital, alinhando suas ideias ao discurso marxista da Escola de Frankfurt: “por meio do capital cinematográfico, as chances revolucionárias desse controle metamorfoseiam-se em contrarrevolucionárias”⁹.

Miriam Hansen analisa a evolução do conceito de *aura* e aponta que é necessário levar em conta o momento histórico no qual

⁷ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da sua da reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 23.

⁸ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da sua da reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 23.

⁹ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da sua da reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 77.

Benjamin escreveu, com o avanço dos regimes fascistas na Europa pós Primeira Guerra Mundial: “encurrular os significados de *aura* dentro de uma esfera da tradição estética [...] foi a única maneira que o termo poderia ser introduzido dentro de um debate marxista, em um jogo político e intelectual que o legitimaria como uma categoria filosófica”¹⁰. Hansen defende ainda que estes fatores fizeram com que o conceito de *aura* fosse limitado a um determinado sentido e que se faz necessário recontextualizá-lo, pois, para ela, esta *aura* deve ser considerada “nas suas dimensões amplas, antropológicas, visionárias e psicoteológicas, ao invés do sentido mais restrito que ela adquiriu no ensaio sobre a obra de arte”¹¹. Para Hansen, então, não se pode reduzir o debate a uma simples oposição binária de *aura* contra técnicas de reprodutibilidade. De fato, a complexidade do conceito, exposta por Hansen, fica evidente na própria definição dada por Benjamin em seu ensaio:

o que propriamente é a *aura*? Um tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Em uma tarde de verão, repousando, seguir os contornos de uma cordilheira no horizonte ou um ramo, que lança sua sombra sobre aquele que descansa – isso significa respirar a *aura* dessas montanhas, desse ramo¹².

A possibilidade de se respirar a *aura* da paisagem ao redor demonstra que, para Benjamin, a *aura* está presente tanto na arte, quanto na natureza, e que se trata de um fenômeno que se dá como uma troca, entre o observador e o objeto observado.

¹⁰ Tradução própria do trecho original: “As Benjamin knew well, to corral the meanings of aura into the privileged sphere of aesthetic tradition [...] was the only way the term could be introduced into Marxist debates at all, in an intellectual and political gamble that would legitimate it as a philosophical category.” HANSEN, M. B. *Cinema and Experience*. Los Angeles: University of California, 2012, p. 104.

¹¹ Tradução própria do trecho original: “[...] in its wider, anthropological, visionary, and psychotheological dimensions, rather than in the narrower sense it acquires in the artwork essay”. HANSEN, M. B. *Cinema and Experience*. Los Angeles: University of California, 2012, p. 30.

¹² BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da sua da reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 27.

Fenômeno esse que já não seria possível nas múltiplas reproduções do objeto, pois, por conta disso, já não guardaria uma dimensão espaço-temporal detectável.

Ismail Xavier aponta que é possível traçar uma comparação entre a concepção de Benjamin, a respeito da *aura*, com outra, de um cineasta filósofo seu contemporâneo: “Os textos de Jean Epstein [...] constituem uma espécie de contraponto que convida ao cotejo com o filósofo alemão [Walter Benjamin]”¹³. Jean Epstein estava inserido em um contexto de uma França que perdera seu mercado cinematográfico para as produções norte-americanas e, após o fim da Primeira Guerra Mundial, tentava recuperá-lo. Junto a esta retomada, surgem esforços para dar ao cinema um novo estatuto, que o faria deixar de ser uma simples forma de entretenimento e o consolidaria como uma arte, tão legítima quanto a literatura, o teatro, a pintura ou a música. É neste cenário que surge o Movimento Impressionista francês no cinema. Tal movimento de vanguarda nasceu nos anos 20 e buscava encontrar características que diferenciassem o cinema das outras artes: qualidades próprias, somente encontradas nesse meio. O grupo possuía integrantes como o poeta, dramaturgo e crítico de teatro Louis Delluc; o escritor Marcel L’Herbier; os cineastas Abel Gance e Germaine Dulac; e o jovem poeta, filósofo, estudante de medicina e futuro cineasta, Jean Epstein¹⁴.

Como cineasta, Epstein realizou mais de quarenta filmes, entre obras experimentais, ficções de alto orçamento e documentários, ao mesmo tempo em que publicou diversos artigos e os condensou em livros¹⁵. Nos seus textos, Epstein demonstrou um verdadeiro fascínio pelas possibilidades tecnológicas do cinema e pelas suas imagens, que seriam reveladas por um *cérebro*

¹³ XAVIER, I. (org). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 2008, p. 15.

¹⁴ MARTINS, F. A. C. Impressionismo Francês. In: MASCARELLO, F. de. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

¹⁵ KELLER, S., PAUL, J. N. *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University, 2012.

mecânico. Este cérebro viria na frente dos diretores e operadores de câmera, e que, por sua natureza de objeto sem consciência, não apresentaria escrúpulos, sendo um artista verdadeiramente honesto¹⁶. Na comparação que Ismail Xavier faz entre Epstein e Benjamin, ele afirma: “Se quisermos navegar em águas de Walter Benjamin, podemos perguntar pela relação entre esta ‘aura’ do objeto postulada por Epstein e a perda da ‘aura’ trazida pela reprodução da obra de arte, ou seja, por algo que tem tudo a ver com o cinema”¹⁷. Entre os diversos conceitos que Epstein trabalhou, o que mais se assemelha à *aura* de Benjamin é o de *photogénie*, que aparece pela primeira vez em seu texto de 1921, *De quelques conditions de la photogénie*.

A *photogénie* não é um termo inventado por Epstein, mas apropriado por ele, e que, em suas palavras, adquiriu um novo significado. O termo literalmente significa “criado pela luz” e foi utilizado primeiramente pelo astrônomo François Arago, em 1839, para descrever o novo processo fotográfico de Louis Daguerre. No cinema, a *photogénie* foi muito pouco utilizada até que, em 1919, Louis Delluc a usa como um *slogan* didático, para chamar a atenção à natureza especial da imagem fílmica. Jean Epstein continua o legado de Delluc e se apodera do termo, agregando-lhe outros significados¹⁸. Epstein conceitualiza sua *photogénie* como: “[...] qualquer aspecto de coisas, seres, ou almas cujo o caráter moral é salientado pela reprodução fílmica”¹⁹ e adiante, ele complementa: “Nós podemos, portanto, dizer que o aspecto fotogênico de um objeto é uma consequência das suas variações no

¹⁶ EPSTEIN, J. Bonjour Cinema. Trad. Marcelle Pithon. In: XAVIER, I. (org). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 2008.

¹⁷ XAVIER, I. (org). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 2008, p. 179.

¹⁸ WALL-ROMANA, C. *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy*. Manchester: Manchester University, 2013, p. 25.

¹⁹ Tradução própria do trecho original: “I would describe as photogenic any aspect of things, beings, or souls whose moral character is enhanced by filmic reproduction.” EPSTEIN, J. On certain characteristics of *photogénie*. Trad. Tom Milne. In: KELLER, S., PAUL, J. N. *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 293.

espaço-tempo”²⁰. Pode-se entender então que, segundo Epstein, há uma característica possível para algumas imagens cinematográficas que, quando projetadas, são capazes de revelar uma qualidade ao espectador por uma relação no espaço e tempo.

Em seus textos sobre cinema, Epstein utiliza um vocabulário lírico e poético, marcado por termos que revelam a influência de seus estudos em medicina. Neles, o autor defende potências que emergem no ato de se filmar seres e coisas, o que revelaria certas características escondidas ao olho nu. A utilização do *close-up* no cinema americano por cineastas como D.W. Griffith aparece, para Epstein, como um terreno fértil para desenvolver estas reflexões: “Nunca poderia dizer o quanto gosto dos primeiros planos americanos. Limpos. De repente, a tela exibe um rosto e o drama, cara a cara, me trata com intimidades e se enche de intensidades imprevistas. Hipnose. Agora, a tragédia é anatômica”²¹. Para ele, quando um *close-up* destaca alguma parte corporal, ou um objeto específico, pode-se enxergar algo além da aparência normal agregada ao todo, e, de repente, o que é filmado adquire uma personalidade própria: “Um olho em um *close-up* não é mais um olho, ele é UM olho: em outras palavras, a decoração mimética na qual o olhar subitamente aparece como um personagem”²². Na concepção de Epstein, o cinema, então, possui uma capacidade de *animismo*, um poder de trazer vida mesmo aos objetos:

Personalidade é o espírito visível nas coisas e seres, que faz sua hereditariedade ficar evidente, seu passado inesquecível, e seu

²⁰ Tradução própria do trecho original: “We can therefore say that the photogenic aspect of an object is a consequence of its variations in space-time”. EPSTEIN, J. On certain characteristics of photogénie. Trad. Tom Milne. In: KELLER, S. , PAUL, J. N. *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 294.

²¹ EPSTEIN, J. Bonjour Cinéma. Trad. Marcelle Pithon. In: XAVIER, I. (org). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 2008, p. 278

²² Tradução própria. No original: “An eye in close-up is no longer the eye, it is AN eye: in other words, the mimetic decor in which the gaze suddenly appears as a character”. EPSTEIN, J. On certain characteristics of photogénie. Trad. Tom Milne. In: KELLER, S. , PAUL, J. N. *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 295.

futuro ainda presente. Todo aspecto do mundo sobre o qual o cinema confere vida só é elevado se possuir uma personalidade própria. Essa é a segunda especificidade que eu agora acrescento às regras da *photogénie*. Sugiro, portanto, que digamos: somente os aspectos móveis e pessoais das coisas, seres e almas devem ser fotogênicos. Isto é, devem adquirir um alto valor moral pela reprodução fílmica²³.

Portanto, em determinado instante, ao assistir a uma reprodução fílmica, o espectador constata este momento revelador da imagem, um momento de *photogénie*, em que algo inanimado pode ganhar um novo significado especial, ou até mesmo vida. Mas Epstein não acredita que todas as imagens cinematográficas sejam fotogênicas. Quando o são, não o são a todo momento, duram apenas segundos: “Até hoje nunca vi pura *photogénie* durante um minuto inteiro. É preciso, pois, admitir que ela é uma faísca e uma exceção que se dá como um abalo”²⁴. Trata-se, pois, de momentos singulares, detectáveis somente em poucos instantes do material filmado e posteriormente projetado.

Durante a Segunda Guerra Mundial, Epstein teve a carreira suspensa, foi perseguido por sua origem judaica e chegou a ser preso em 1944, mas solto por influência de amigos. É no pós-guerra que ele retoma seu ofício de diretor e volta a dirigir pequenos filmes, em maior parte documentários, nas ilhas da Bretanha, no norte da França. As condições sociais nestas ilhas causavam interesse em Epstein graças ao seu isolamento, que mantinha os habitantes locais distantes das mudanças geradas pelo

²³ Tradução própria. No original: “Personality is the spirit visible in things and people, their heredity made evident, their past become unforgettable, their future already present. Every aspect of the world upon which the cinema confers life is elevated only if it possesses a personality of its own. This is the second specification which we can now add to the rules of *photogénie*. I therefore suggest that we say: only the mobile and personal aspects of things, beings, and souls may be photogenic, that is, may acquire a higher moral value through filmic reproduction”. EPSTEIN, J. On Certain Characteristics of *Photogénie*. Trad. Tom Milne. In: KELLER, S., PAUL, J. N. *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 294.

²⁴ EPSTEIN, J. *Bonjour Cinéma*. Trad. Marcelle Pithon. In: XAVIER, I. (org). *A experiência do cinema: Antologia*. Trad. Marcelle Pithon. Rio de Janeiro: Graal: Embrasilme, 2008, p. 278

modernismo. É no penúltimo filme de Epstein, *Le tempestaire*, um curta-metragem de 22 minutos, filmado em 1947 na ilha de Belle Île, e encenado pelos moradores locais, que é possível encontrar uma síntese do que ele define como *photogénie*²⁵.

No enredo de *Le tempestaire*, uma jovem mulher teme o mau sinal que a mudança climática anuncia, logo após a partida de seu marido para o mar, junto a um grupo de pescadores. O terror da mulher aumenta à medida em que o vento sopra mais forte e o mar se torna mais tempestuoso. Ela então decide que a única esperança para trazer seu marido a salvo, de volta da pesca, é buscar a ajuda de um lendário bruxo da região, conhecido como Le Tempestaire, que teria a habilidade de domar as tempestades. Ao pedir indicações sobre a localização do tal bruxo no farol da ilha, os homens que lá trabalham, e que acreditam apenas nas máquinas meteorológicas, avisam à jovem: trata-se apenas de um bêbado charlatão²⁶.



Figura 1



Figura 2

Na sequência do filme, onde a jovem e o bruxo se encontram, em um primeiro momento, o bruxo se recusa a ajudá-la. Ele alega não fazer mais aquele tipo de “magia” (figura 1). No entanto, ele acaba por mudar de ideia, ao ver a expressão da jovem

²⁵ WALL-ROMANA, C. *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy*. Manchester: Manchester University, 2013.

²⁶ A respeito da conexão entre a bebida alcoólica e o cinema, o próprio Epstein escreve suas experiências pessoais no texto *Álcool et cinema*, o que faz este trecho ser interpretado como uma ironia à sua pessoa. EPSTEIN, J. *Álcool et cinéma*. In: KELLER, S., PAUL, J. N. *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

(figura 2), que persiste na esperança de que o bruxo possa de fato mudar os rumos do tempo.



Figura 3



Figura 4

O bruxo, então, abre um armário e retira dali uma bola de cristal. Ele observa atentamente a bola e a assopra (figura 3). Aos poucos, o mar aparece dentro dela (figura 4), até que, através de uma fusão na imagem, as ondas deixam de estar somente no objeto e tomam a tela inteira. A montagem passa a alternar os sopros do velho (figura 3) e os movimentos das nuvens se acelerando e das ondas batendo nas rochas, em câmera lenta. Isso segue até o momento em que o movimento se reverte e toma uma direção contrária à anterior, uma alusão à volta no tempo.



Figura 5



Figura 6

O olhar atento da jovem, que até então observava as ações do bruxo envolvido com a sua bola de cristal (figura 5), passa a ser intercalado, não mais com a imagem dele (figura 3), mas, sim, com a imagem do mar, que toma a tela inteira. Por um efeito de montagem, a jovem parece observar diretamente as paisagens

tempestuosas e transferir-lhe seus temores. Esta sequência é interrompida pela voz do marido da jovem, que pergunta o que ela faz ali, pois ele a procurava havia muito tempo. Ao ouvir as palavras do marido da jovem, o bruxo deixa cair a bola de cristal, que então se despedaça no chão. A hipnose do tempo foi desfeita. A jovem se junta ao marido na porta da casa e ambos saem a caminhar pelas paisagens da ilha, agora calma e ensolarada. Por fim, não fica claro se a mudança climática foi um fruto da intervenção do bruxo, ou consequência de uma mudança natural. Tal dúvida parece ter sido a proposta de Epstein, como analisa Tom Gunning:

A visão ocultista não resolve o enigma da narrativa, mas o cinema abre uma nova dimensão da experiência que de fato cura o medo da garota do vento e do mar. A retórica não convencional de Epstein desvia a atenção do espectador para longe da expectativa de resoluções narrativas, sobrecarregando nossa preocupação com o resultado da tempestade, com uma absorção em suas formas inspiradoras reveladas através de uma nova maneira de ver e experimentar o mundo²⁷.

Ainda a respeito de *Le tempestaire*, Cristophe Wall-Romana afirma que se trata, não somente de um resultado do trabalho de Epstein como cineasta, mas também de sua filosofia de cinema. Na sequência descrita acima, é possível encontrar uma metáfora da figura de Jean Epstein no próprio bruxo, que, mesmo já desacreditado, ainda mostra à jovem, e ao espectador, os seus poderes mágicos. Com o *close-up* na bola de cristal (figura 4), Epstein cria uma “personalidade” para o objeto, que passa a

²⁷ Tradução própria. Do original: “Occult vision does not resolve the narrative enigma, but rather cinema opens up another dimension of experience that actually cures the girl’s fear of wind and sea. Epstein’s unconventional rhetoric turns the viewer’s attention away from the resolution of narrative expectations by overwhelming our concern for the outcome of the storm with an absorption into its awe-inspiring forms revealed through a new way of seeing and experiencing the world”. GUNNING, T. Preface. In: KELLER, S., PAUL, J. N. *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

inspirar “respeito, medo e horror”²⁸, não apenas pela sua imagem, mas pelo seu lugar dentro da narrativa, onde estes adjetivos aparecem, à medida em que o objeto ganha destaque. Quanto ao olhar da jovem (figura 5), ele transfere os sentimentos dúbios dela para com o mar. Acostumada com o dia a dia na ilha, ela sabe que, se por vezes o mar traz a alegria, a comida e o sustento, ele também pode trazer a tragédia e a morte²⁹. Rachel Moore afirma que a justaposição imagética, em que a visceralidade das ondas aparece através da bola de cristal (figura 4), define o que Epstein chama de *photogénie*³⁰. Pela reprodução fílmica, o mar presente na história tem o seu caráter moral salientado e adquire uma personalidade própria, podendo-se atribuir a ele sentimentos como o medo. A fluidez do movimento das ondas também se remete à característica da mobilidade, que Epstein identifica como necessária para a sua *photogénie*. Da mesma forma, essa fluidez aparece como ponto central para uma nova percepção de espaço e tempo, que Epstein acredita ser possível com o cinema: “o olhar da lente, em si e por si, obedecendo à sua lei orgânica, percebe e nos mostra os aspectos móveis do mundo, enfatiza-os, favorece-os com uma predileção que transmuta até elementos estáveis em elementos instáveis, sólidos em fluidos”³¹.

Se pensarmos a sequência de *Le tempestaire*, filmada há aproximadamente 70 anos, pelo viés da perda da *aura* devido à reproduzibilidade do aparato cinematográfico – reprodução ainda

²⁸ EPSTEIN, J. On Certain Characteristics of Photogénie. Trad. Tom Milne. In: KELLER, S., PAUL, J. N. *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 295

²⁹ MOORE, R. A Different Nature. In: KELLER, S., PAUL, J. N. *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

³⁰ MOORE, R. A Different Nature. In: KELLER, S., PAUL, J. N. *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

³¹ Tradução própria. No original: “the gaze of the lens, in and of itself, obeying its organic law, perceives and shows us the mobile aspects of the world, emphasizes them, favors them with a predilection that transmutes even stable elements into unstable ones, solids into fluids”. EPSTEIN, J. On Certain characteristics of photogénie. Trad. Tom Milne. In: KELLER, S., PAUL, J. N. *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 396.

mais acelerada com a facilidade de novos meios criados desde então –, identifica-se que, segundo Benjamin, não nos é possível “respirar a *aura*” daquelas rochas e ondas à beira-mar (figura 6), assim como não podemos captar a *aura* dos atores que encenaram o filme (figuras 3 e 5), independente do tom naturalista da encenação, já que se trata de atores não profissionais. A respeito da relação entre *aura* e a atuação no cinema, Benjamin escreve:

[...] pela primeira vez – e isso é obra do cinema – o homem chegou na situação em que deve atuar com a totalidade da sua pessoa viva, mas sob a renúncia de sua *aura*. Pois a *aura* está vinculada ao seu aqui e agora. Não há cópia dela. A *aura* em torno de Macbeth, em um palco, não pode ser destacada da *aura*, que para o público vivo, envolve o ator que o interpreta³².

Apesar das disparidades que afastam a *aura* de Benjamin, crítica à reprodução fílmica, da *photogénie* epsteiniana, nascida no seio do aparato cinematográfico, Christophe Wall-Romana formula que os dois conceitos compartilham uma ideia central. “Tanto *photogénie* como *aura* encenam uma cena de contemplação do sujeito com um campo-objeto, no qual uma mudança qualitativa crucial resulta de uma mediação cinematográfica e nada mais”³³. Na sequência, Wall-Romana afirma que ambos (*aura* e *photogénie*) são “meios-termos hiperativos, que alteram o tempo e o espaço”³⁴. Nessa comparação, o autor coloca que os conceitos, apesar de tratarem do mesmo fenômeno, apresentam a imagem negatizada um do outro. Enquanto a *photogénie* consiste em uma melhora

³² BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da sua da reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 69.

³³ Tradução própria. No original: “Both *photogénie* and *aura* stage a scene of beholding between a subject and an object-field in which a crucial qualitative change results from cinematic mediation and nothing else”. WALL-ROMANA, C. *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy*. Manchester: Manchester University, 2013, p. 29.

³⁴ Tradução própria. No original: “hyperactive middle terms that alter time and space”. WALL-ROMANA, C. *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy*. Manchester: Manchester University, 2013, p. 29.

qualitativa, contida na imagem filmada, ou em algum fragmento dela, a *aura* resultaria em uma perda qualitativa, ocasionada por esta mesma filmagem e reprodução.

Embora a perda da *aura* esteja relacionada à ausência do “aqui” e do “agora”, uma vez que ela não pode ser copiada, é curioso notar que Benjamin admitiu haver *aura* nos retratos de pessoas em um primeiro momento da fotografia. “Na expressão fugaz de um rosto humano, a *aura* acena nas primeiras fotografias pela última vez. E é isso que perfaz sua beleza melancólica e incomparável”³⁵. Como Benjamin escreve no texto *A pequena história da fotografia*, a técnica daquele período – dos primórdios da fotografia – onde a imagem era impressa em placas de prata que não podiam ser replicadas, dava aos retratos o caráter de unicidade que é condição para a *aura*. Durante o processo de feitura dessas primeiras imagens fotográficas, os modelos necessitavam ficar estáticos por um longo período, para que houvesse tempo suficiente de exposição na placa de prata, fazendo com que um momento único se realizasse e fosse captado, então, um “retrato que exprime a alma do seu modelo”³⁶. O trecho em que Benjamin analisa uma fotografia de Karl Dauthendey (figura 7) e o olhar “fixado em algo distante e catastrófico”³⁷ de sua mulher, que cometera suicídio após o nascimento do sexto filho do casal, parece esclarecer bem a relação do autor com a fotografia daquela época:

[...] a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de

³⁵ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da sua da reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 47.

³⁶ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 94.

³⁷ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 94.

procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente³⁸.

Na reflexão a respeito da *aura* nesta fotografia, Benjamin soma a trágica narrativa da mulher à visualidade da imagem (figura 7). Para exemplificar o fenômeno descrito de intensa troca com a imagem, o autor se refere ao “inconsciente”, que também se manifestaria em uma *experiência aurática* ainda possível nas primeiras fotografias.



Figura 7

A narrativa e o inconsciente também aparecem quando Benjamin conceitualiza o que é *aura*, ao se referir a um sujeito que está descansando em uma tarde de verão. A situação citada nos ajuda a imaginar e a nos relacionarmos com tal momento que,

³⁸ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 94.

suspeito, seria distinto, caso o homem corresse pela paisagem, em um dia de frio rigoroso. Portanto, o apelo a uma narrativa extra imagética, como no exemplo citado, e a memória inconsciente do observador, faz com que a transferência com a imagem se dê de maneira distinta. No texto *Sobre alguns temas de Baudelaire*, ao explicar a *aura*, Benjamin aborda a noção de transferência e joga ainda outra luz sobre o conceito:

A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar³⁹.

Se Benjamin procurou por esta centelha do acaso nas primeiras fotografias e não a encontrou mais no cinema, Epstein, por sua vez, buscou a sua *photogénie* em uma faísca, e em um abalo, que só poderia ser encontrada no cinema. Portanto, ambos os conceitos traduzem um instante em que a *experiência estética* se faz presente ao observador da obra. Mas, tal qual se passa com a fotografia de Benjamin, a narrativa parece crucial para o espectador encontrar esta faísca que Epstein deseja. Na sequência de *Le tempéstaire*, por exemplo, é a narrativa da vida isolada em uma ilha, onde o mar abarca diferentes significados (do alimento à morte), que faz com que o espectador olhe de maneira distinta para o mar e lá encontre a *photogénie* pretendida. Assim, em um determinado momento e contexto, a jovem (figura 5) observa o mar (figura 6) e estabelece uma transferência com o *olhar revidado* do mar. Da mesma maneira, um determinado sujeito, com sua singularidade e sua história, pode observar esta sequência fílmica e estabelecer sua própria relação com a imagem, devido ao seu contexto pessoal, acrescentado a narrativa que lhe foi entregue.

³⁹ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991. pp. 139 e 140.

Portanto, se Benjamin já não encontrou mais a *experiência aurática* no cinema, devido à perda de um referencial de espaço-tempo com as inúmeras reproduções de imagens, Epstein propôs um conceito para uma nova experiência, que aponta para a possibilidade de um ganho, onde a narrativa tem papel fundamental para possibilitar que as imagens cinematográficas revidem o olhar do espectador.

Filme utilizado

Le tempestaire, 1947, 35mm, P&B, sonoro.

Análise do trecho entre 15'30 e 21'00.

<https://www.youtube.com/watch?v=hUfwOl3ZB1Y>

Referências:

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.

EPSTEIN, J. Alcool et cinéma. In: KELLER, S., PAUL, J. N. *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

EPSTEIN, J. On certain characteristics of photogénie. Trad. Tom Milne. In: KELLER, S., PAUL, J. N. *Jean Epstein: Critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

EPSTEIN, J. Bonjour Cinéma. Trad. Marcelle Pithon. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 2008.

GUNNING, T. Preface. In: KELLER, S., PAUL, J. N. *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University, 2012.

HANSEN, M. B. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Los Angeles: University of California, 2012.

MARTINS, F. A. C. Impressionismo Francês. In: MASCARELLO, F. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

MOORE, R. A different nature. In: KELLER, S. , PAUL, J. N. *Jean Epstein: Critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

WALL-ROMANA, C. *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy*. Manchester: Manchester University, 2013.

XAVIER, I. (org). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 2008.

Benjamin, entre o monstro e o vampiro: Politização da arte das alegorias de escolas de samba no carnaval carioca de 2018

Fátima Costa de Lima¹

Desde que defendi a tese de Doutorado “Alegorias Benjaminianas e Alegorias Proibidas no Sambódromo Carioca: o Cristo Mendigo e a Carnavalíssima Trindade”², minha pesquisa tem perseguido, dentre outros, dois objetivos: investigar o que a obra de Walter Benjamin oferece para a investigação das escolas de samba; e concentrar-se nas expressões artísticas e políticas do carnaval brasileiro. Neste artigo, exercitarei a busca destes objetivos nos desfiles de 2018 das escolas de samba Paraíso do Tuiuti e Beija-Flor de Nilópolis. Para isso, apresento correlações entre a alegoria benjaminiana e as alegorias carnavalescas e, a seguir, duas alegorias dos dois desfiles carnavalescos a fim de, no final, diferenciar a massa carnavalesca representada nesses desfiles da massa objetivada pela comunicação de massa. À tarefa.

Alegoria benjaminiana e alegorias carnavalescas

Escolas de samba são constelações alegóricas, o que podemos atestar, por exemplo, se atentarmos à primeira parte do

¹ Professora e pesquisadora do Curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); costadelimafatima@gmail.com.

² Defendida no PPG de História do CFH-UFSC, orientada por Maria Bernardete Ramos Flores e avaliado, dentre outros doutores, por Ana Luiza Andrade.

capítulo “Alegoria e drama trágico” de *Origem do drama trágico alemão*. Sobre a arte e a crítica da alegoria barroca, no fragmento “Exemplificação e documentação”³ Benjamin ressalta que: quanto mais a emblemática do século XVII se estabiliza e reverbera como poética, mais se torna opaca ao entendimento; a ela convergem as alegorias de todas as épocas anteriores; para entendê-las, é necessário dominar uma ampla gama de saberes; e tanto a teoria quanto a escrita de enigmas é acessível somente aos iniciados (os “eruditos”) nos mistérios alegóricos.

Traçando analogias das alegorias barrocas benjaminianas com alegorias carnavalescas das escolas de samba brasileiras, primeiramente percebemos que estudá-las ultrapassa o nível de apreensão de quem somente assiste carnaval na televisão. A meros telespectadores, os desfiles oferecem nada mais do que confusão via de regra preconceituosa e discriminatória, dada a exposição espetacular dos Grupos Especiais do Rio de Janeiro e de São Paulo (onde se encontram as maiores escolas de samba brasileiras, que tem seus desfiles televisionados) na indústria cultural. Em segundo lugar, ao mergulhar no universo dos desfiles carnavalescos constatamos que eles se citam e se retroalimentam, referem-se frequentemente uns aos outros e à tradição do concurso carnavalesco. Em terceiro lugar, esses desfiles desenvolvem todo tipo de tema, a cada ano diferenciados, o que exige do pesquisador conjuntar as disciplinas não numa “teia de aranha”⁴, mas uma “constelação”⁵. Por último, eles se desvelam aos poucos e apenas a quem, ao investiga-los profundamente, ultrapassa seus próprios

³ BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 183-186.

⁴ “Enquanto a filosofia for determinada por um tal conceito [oitocentista], ela corre o perigo de se acomodar num sincretismo que tenta capturar a verdade numa teia de aranha estendida entre as várias formas de conhecimento, como se ela voasse de fora para cair.” BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 16.

⁵ “As ideias são constelações eternas, e se os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos.” BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 23.

preconceitos teóricos a fim de aceitar esta arte tão popular quanto sofisticada cujas fontes são tanto as convenções rigorosas dos Abre-Alas, Regulamentos e Manuais⁶ quanto os sentidos que jorram da complexa estética carnavalesca das escolas de samba.

Quanto às razões da expressão alegórica barroca, Benjamin explica que o objetivo dos poetas era mesmo o de não expor aos príncipes suas ideias de modo transparente. Além disso, o “esoterismo teológico” dos dramas de luto cria uma situação paradoxal: embora as origens dessa poesia alemã sejam aristocráticas, ela se dirige a toda a população e, por isso, os artistas ocultavam secretos enigmas em “rimas e fábulas, que o povo gosta mais de ouvir”⁷.

No caso da arte das escolas de samba, os carnavalescos desdobram o tema na sinopse⁸, a sinopse no enredo⁹ e o enredo numa miríade de figuras que desfilam na Passarela do Samba Professor Darcy Ribeiro anualmente desde 1984¹⁰. No caso dos desfiles de 2018, a Beija-Flor de Nilópolis saiu com 36 alas, 5 alegorias, 3 tripés e 3.500 componentes¹¹; e a Paraíso do Tuiuti

⁶ O Abre-Alas, o documento que cada escola de samba entrega meses antes do concurso à LIESA, apresenta todos os componentes do desfile e os justifica. O Livro Regulamento (ou Regulamento Específico dos Desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial da LIESA) dispõe as normas e regras que uma escola de samba deve cumprir em seu desfile. O Manual do Julgador, distribuído a cada jurado do concurso, estabelece sua agenda, direitos e deveres, além da ordem do desfile, critérios dos quesitos julgados e outras orientações de julgamento. Ver: *LIESA – Liga independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Disponível em: < <http://liesa.globo.com/> >. Acessado em: 11 de novembro de 2018.

⁷ BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 184.

⁸ A sinopse, documento escrito que contém o tema e seu breve desenvolvimento, é a primeira criação de um desfile de escola de samba. Dela se desenvolve todo a arte carnavalesca.

⁹ Enredo, o desenvolvimento da sinopse, detalha e justifica os setores de um desfile, seus elementos artísticos e componentes humanos.

¹⁰ Ano da inauguração do sambódromo carioca, o primeiro do Brasil. A historiografia carnavalesca mostra que a Deixa Falar, considerada a primeira escola de samba, nasceu em 1928; e 1934 é o ano em que o primeiro concurso das escolas de samba foi integrado à programação oficial do carnaval carioca, de onde nunca mais saiu.

¹¹ Vídeo do desfile em “Campeã: Beija-Flor de Nilópolis 2018 – Desfile Completo”. In: *Youtube*, publicado em 13/02/2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kEkInZJXSB4>. Acessado em: 10 de novembro de 2018.

com 29 alas, 5 alegorias, 1 tripé e 3.100 componentes¹². A tarefa dos carnavalescos – no caso, a Comissão de Carnaval da primeira e Jack Vasconcelos, da segunda – é criar as fantasias e os elementos alegóricos para cada folião, cada objeto e cada imagem que aparece na pista carnavalesca. Todos são apresentados e justificados no enredo, e o desenvolvimento do desfile corresponde à linha narrativa já pré-estabelecida anteriormente na sinopse. Na pista carnavalesca, as formas escritas são traduzidas em diferentes formas artísticas, a saber.

As formas plásticas e visuais aparecem em maior medida nas Fantasias¹³ e nas Alegorias e adereços. As formas gestuais, os modos de sambar propriamente ditos, são muitas: desde a das passistas à dos casais de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, das coreografias da Comissão de Frente às das alas coreografadas, além da dança mais espontânea dos componentes das alas não coreografadas, a maioria (que garantem a extensão humana do desfile). As formas musicais são as do Samba-Enredo (letra e música), cantado por todos os componentes da escola e tocado pelos ritmistas da Bateria de tambores que, por sua vez, é liderada pelo mestre de bateria e seus diretores. Por fim, na forma processual do desfile a equipe de Harmonia cuida da Evolução do desfile na avenida carnavalesca, onde a linha narrativa do enredo se distribui nos tempos individuais de cada elemento do desfile.

Um desfile carnavalesco é algo similar à câmara das maravilhas barrocas: são muitos e díspares os objetos em seu interior. Deles, os sentidos se revelam à observação que estabelece relações entre as milhares de mônadas carnavalescas que, se por um lado se fecham individualmente em seu próprio simbolismo,

¹² Vídeo do desfile em “Paráiso do Tuiuti 2018 – desfile completo”. In: *Youtube*, publicado em 11/02/2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RkVKiEzQMUw>. Acessado em: 10 de outubro de 2018.

¹³ As palavras em maiúscula que aparecem neste parágrafo correspondem tanto às categorias artísticas que aparecem nos desfiles de uma escola de samba quanto a cada um dos nove quesitos de seu julgamento no concurso.

por outro relacionam-se, como astros de uma constelação, com tudo o que acontece à sua volta durante o desfile. Algumas dessas relações como que derrubam os muros do sambódromo a fim de dialogar com o mundo que as cerca.

Dois desfiles e duas alegorias: o Monstro e o Vampiro

Dois desfiles do Concurso do Grupo Especial das Escolas de Samba da LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba – direcionaram a atenção do planeta para a cidade do Rio de Janeiro, pelos teores das críticas sociais e denúncias políticas de seus enredos.

Um deles se intitula “Meu Deus, Meu Deus, está extinta a escravidão?”, da vice-campeã de 2018, a Paraíso do Tuiuti: uma escola de samba pequena (em relação às mais tradicionais do Grupo Especial) que ascendeu do Grupo de Acesso há dois anos e a ele quase retornou (no jargão carnavalesco, “foi rebaixada”) em 2017.

Na Justificativa do Enredo, a Paraíso do Tuiuti atualiza o debate histórico ao questionar a efetividade da libertação dos escravizados negros após a assinatura da Lei Áurea, o marco da Abolição da Escravatura, ao transformar uma afirmativa de um samba antigo da escola de samba Unidos de Lucas na pergunta que será o título do enredo deste ano:

Em 2018 se completam 130 anos da assinatura da Lei Áurea, que oficialmente aboliu a escravidão no Brasil, e 50 anos do desfile de um dos mais emblemáticos sambas de enredo sobre essa passagem história, o “Sublime Pergaminho”, pela escola de samba Unidos de Lucas. Seu famoso verso afirmativo, “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão!”, se transforma em uma pergunta no título de nosso enredo para refletirmos sobre a desigualdade e a exploração do trabalho¹⁴.

¹⁴ PARAÍSO DO TUIUTI. “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?”. In: *Abre-Alas 2018 da LIESA – Domingo*, Rio de Janeiro, 2017, p. 175-223, p. 181. Disponível em:

Este primeiro gesto dialético da Paraíso do Tuiuti se estende ao desfile, a começar pelo primeiro setor, denominado “Meu paraíso é meu bastião”. Iniciado pela Comissão de Frente, sua coreografia mostra a extrema violência da escravidão em corpos negros chicoteados. Após tomarem um passe ritual de ancestrais pretos-velhos, os escravizados logram liberta-se; e, no ato de libertação, trazem consigo o capataz negro que os mantinha nos ferros a quem, ao invés de inimigo, reconhecem como “irmão [...] da Guiné”¹⁵. Depois da Comissão de Frente, a história da escravidão brasileira se desdobra por 80% da totalidade narrativa do desfile, que acompanharemos pelos nomes dos elementos carnavalescos (seguindo o Roteiro do Desfile¹⁶).

Os quatro setores que seguem são intitulados com expressões da letra do samba-enredo: “Pobre artigo de mercado”, “Falta em seu peito um coração ao me dar a escravidão”, “Sofri nos braços de um capataz” e “Um rito, uma luta, um homem de cor”. As quatro primeiras alegorias da escola de samba se chamam “Quilombo Tuiuti”, “O mercado de gente”, “Tumbeiro” e “Ouro negro”. São acompanhadas de alas (cujos nomes definem suas fantasias) de “Quilombolas Tuiuti” e “Sabedoria quilombola” no primeiro setor, que mostra o Morro do Tuiuti como “o quilombo da favela”. No segundo setor, “Corveia Egípcia” e “Serviçal Grego” são algumas das alas que desfilam na pista carnavalesca as origens da escravidão na história. Chegando ao Brasil, o terceiro setor

<<https://liesa.globo.com/material/carnaval18/abrealas/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202018%20-%20Atual.pdf>>. Acessado em: 13 de outubro de 2018.

¹⁵ O samba enredo inicia com a seguinte estrofe: “Irmão de olho claro ou da Guiné... / Qual será o seu valor? / pobre artigo de mercado?” In: PARAÍSO DO TUIUTI. “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?”. In: *Abre-Alas 2018 da LIESA – Domingo*, Rio de Janeiro, 2017, p. 208. Disponível em: <<https://liesa.globo.com/material/carnaval18/abrealas/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202018%20-%20Atual.pdf>>. Acessado em: 13 de outubro de 2018.

¹⁶ PARAÍSO DO TUIUTI. “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?”. In: *Abre-Alas 2018 da LIESA – Domingo*, Rio de Janeiro, 2017, p. 175-223, p. 183-186. Disponível em: <<https://liesa.globo.com/material/carnaval18/abrealas/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202018%20-%20Atual.pdf>>. Acessado em: 13 de outubro de 2018.

mostra a luta decorrente da extrema contradição de vida dos negros escravizados, entre “Guerreiros” e “Aprisionados”. A contradição se desenvolve no quarto setor, onde “Escravos” dos mais diversos tipos entram em embate com os “Feitores”, a fantasia da bateria da escola de samba. No quinto setor, com alas como “Abolicionistas” e “Homens de Cor”, a história da escravidão supostamente chega ao fim. Só que não.

O sexto e último setor da Paraíso do Tuiuti atualiza essa história no contexto do golpe brasileiro de 2016. Antecipado pelas alas “Cativo social”, “Trabalho escravo rural”, “Guerreiro da CLT”, “Manifestoches” e “Trabalhadores do Brasil”, o derradeiro carro alegórico, nomeado Neo-Tumbeiro, traz sobre ele um figurante que representa o presidente golpista no destaque “Vampiro Neoliberalista”. Essa alegoria é uma imagem dialética: ela promove o encontro paradoxal do mito com a história no presente de um Brasil que vê sua democracia escorrer pelo ralo antidemocrático, neste exato momento afundado na ameaça à sua frágil democracia e aos direitos dos trabalhadores pelo presidente recém-eleito.

O outro enredo leva o título de “Monstro é aquele que não sabe amar! Os filhos abandonados da pátria que os pariu”, da campeã Beija-Flor de Nilópolis (que acompanharemos pela Sinopse e pela Ficha Técnica-Fantasia¹⁷). Nos primeiros quatro setores de seu desfile, a maior escola de samba carioca fez a crítica social do abandono da população negra, pobre e periférica pela classe política brasileira. No setor 1, “Frankenstein ou o Prometeu moderno” introduz a figura do Monstro extraída da fábula original do livro homônimo de Mary Shelley, pois “A ficção do monstro do Dr. Victor Frankenstein nos coloca frente a frente à nossa

¹⁷ BEIJA-FLORES DE NILÓPOLIS. “Monstro é aquele que não sabe amar! Os filhos abandonados da pátria que os pariu”. In: *Abre-Alas 2018 da LIESA – Segunda-feira*, Rio de Janeiro, 2017, p. 310-316 e 331-359. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/material/carnaval18/abrealas/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202018%20-%20Atual.pdf>>. Acessado em: 13 de outubro de 2018.

capacidade de repudiar o que é estranho e diferente, de negar amor ao que não compreendemos.” O segundo setor, “A ambição e a ganância”, abre a caixa de pandora das aflições da sociedade brasileira, a saber:

a carência de amor escancarada pela ausência de opção, ou pela falta de pão, levando irmão a matar irmão. São pedaços de famílias, soltos, desapegados, sem ligação. São retalhos de uma sociedade refém de uma violência cruel, que corrói a nossa dignidade e espalha o medo que nos devora a alma, em cenas trágicas que passam diante de nossos olhos como um filme de terror, retratando vidas que se perdem num estalar de dedos em cenários reais e angustiantes. São as casas gradeadas, feito fortalezas de proteção, onde temos a sensação de que nós é que estamos na prisão, numa banalização do mal, do sofrimento alheio e da própria vida humana, que transforma a luta diária, em luto constante¹⁸.

O terceiro setor carnavaliza “O Abandono” da criatura pelo criador, através de

uma análise comparativa com os filhos abandonados do Brasil (a pátria que nos pariu); que carentes de cuidados, de amor e de ternura, só queriam ser amados, mas foram desamparados ao léu. O descuido, o desleixo e o desdém para com a população, que sofre com diversos flagelos, ocasionados por carências múltiplas: falta assistência social, educação, cultura, saúde, segurança, consciência, empatia. E sobram tormentos, num Brasil que muitos “não enxergam” ou fingem não enxergar...¹⁹

¹⁸ BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS. “Monstro é aquele que não sabe amar! Os filhos abandonados da pátria que os pariu”. In: *Abre-Alas 2018 da LIESA - Segunda-feira*, Rio de Janeiro, 2017, p. 310-311. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/material/carnaval18/abrealas/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202018%20-%20Atual.pdf>>. Acessado em: 13 de outubro de 2018.

¹⁹ BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS. “Monstro é aquele que não sabe amar! Os filhos abandonados da pátria que os pariu”. In: *Abre-Alas 2018 da LIESA - Segunda-feira*, Rio de Janeiro, 2017, p. 314. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/material/carnaval18/abrealas/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202018%20-%20Atual.pdf>>. Acessado em: 13 de outubro de 2018.

“A Intolerância”, o quarto setor, é apresentada como a fonte desses tormentos que “revelam a face monstruosa dessas ações discriminatórias, sendo os alvos de intolerância religiosa, de gênero/opção sexual, de racismo (intolerância racial), xenofobia, e intolerância desportiva, os maiores reféns de ofensas e segregação.” O último e quinto setor, porém, subverte a narrativa: depois de desfilar os terrores sofridos cotidianamente por uma sociedade abandonada pela sua pátria, a Beija-Flor de Nilópolis aposta em “A Redenção” com projetos sociais desenvolvidos na sede da escola e na cultura popular do carnaval.

A alegoria do Monstro da Beija-Flor de Nilópolis aparece, reaparece e retorna em todo o desfile, com formas diferentes que jogam dialeticamente com a oposição imanente nessa alegoria: o Monstro ora é o criador, ora é a criatura. Por vezes é identificado com o Doutor Frankenstein transfigurado em políticos do “Congresso Nacional e no Palácio do Planalto, em Brasília – a Capital dos Monstros”, em alas como a dos “Vampiros sanguessugas que exercem seus podres poderes”, “Os roedores dos cofres públicos” ou “Politicagem: lobos em pele de cordeiro”. Outras vezes, em contrapartida, o Monstro habita os corpos das “vítimas do abandono”, a multidão de pedintes e refugiados nordestinos, crianças vendedoras de balas e moradores de rua, doentes e prostitutas que reaparecem no final, re(a)presentados na última ala. Na “Passeata popular: a voz das ruas”, o desfile da Beija-Flor termina com votos de esperança depositados na solução dos horrores que acontecem diariamente neste país.

Imediatamente antes dessa ala, o último tripé do desfile revela uma tripla *Pietà* com sentido alegórico. Nela, o corpo de uma criança morta de fome no colo de sua mãe miserável aparece ao lado do cadáver de um policial nos braços de sua mãe. Esta trindade da morte se completa com o cadáver do Doutor Frankenstein, o criador, amparado pela criatura que ele criou e, por fim, abandonou.

Último dos 13 desfiles de 2018, o da Beija-Flor não conseguiu acabar, pois os presentes nas arquibancadas do sambódromo desceram à pista carnavalesca onde, atrás da última ala, formou-se o maior arrastão que já se viu no concurso do Grupo Especial do Rio de Janeiro. Mal se ouvia o intérprete do samba Neguinho da Beija-Flor, pois o canto dos componentes e do público ultrapassava em volume as vozes amplificadas. Um comentarista da transmissão televisiva, o carnavalesco Milton Cunha, comentou: “E quem disser que o samba está morrendo, olha isso, meu amor! [...] no ano da dor, da dificuldade, do desespero [um] final apoteótico na Praça da Apoteose”²⁰.

A massa carnavalesca e a comunicação de massa: o desprezo da massa

Se na alegoria do Vampiro Neoliberalista da Paraíso do Tuiuti a imagem mítica atualiza a realidade política do país, na alegoria do Monstro da Beija-Flor a imagem literária atualiza o abandono social da população brasileira. Cada uma a seu modo, essas alegorias são imagens dialéticas que fizeram emergir da arte carnavalesca o fundo do abismo em que se encontra essa massa após o golpe de Estado de 2016.

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin advoga às “massas [...] o direito de exigir as mudanças”²¹. Se observarmos a extensão dos concursos das escolas de samba em termos de massa, aproximadamente 240.000 espectadores, foliões e trabalhadores do samba formaram a comunidade do sambódromo na passagem da Paraíso do Tuiuti, no

²⁰ Campeã: Beija-Flor de Nilópolis 2018 – Desfile Completo. In: *Youtube*, publicado em 13/02/2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kEkInZJXSB4>>. Acessado em: 10 de outubro de 2018.

²¹ BENJAMIN, W. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 32.

sábado 11 de fevereiro, e da Beija-Flor de Nilópolis, no domingo 12 de fevereiro de 2018. A isto se acrescenta o público da

transmissão dos desfiles na TV aberta [que] teve início na década de 60. A extinta TV Continental foi a primeira, de que se tem notícia, a transmitir o carnaval em sua programação. Em 1975, a chegada da TV colorida causou uma revolução estética nas fantasias e maquiagens das escolas de samba, agora transmitidas com muito mais detalhes. Atualmente, o carnaval brasileiro é transmitido pelas emissoras de televisão para mais de 180 países em todo o mundo e os desfiles são um dos maiores espetáculos culturais do Brasil²².

O povo carnavalesco, portanto, é contabilizado na cifra dos milhões o que confirma que, por um lado, há adesão popular ao espetáculo das escolas de samba. Por outro lado,

a maioria das escolas de samba cariocas se originou na Zona Norte, a metade mais pobre e negra da cidade do Rio de Janeiro. Muitas destas agremiações trazem em seu nome o bairro ou a vizinhança de pertencimento, uma tradição que vem dos primeiros blocos. Há também as provenientes do entorno da cidade do Rio de Janeiro, como da Ilha do Governador e de Niterói: Grande Rio, União da Ilha e Porto da Pedra são algumas delas. Das escolas do centro da cidade, algumas são redutos dessa população, mais uma vez negra e pobre, que forma uma espécie de periferia de centro, fenômeno tipicamente carioca em que a população menos abastada foi ocupando os morros durante o processo de abolição da escravidão dos africanos e afrodescendentes, a partir do final do século XIX. Mangueira, Portela, Salgueiro, Estácio e a Serrinha do Império Serrano são algumas das comunidades que, mesmo urbanisticamente

²² “91 anos da televisão no mundo: relembre momentos marcantes do Carnaval”. In: *Na telinha*, publicado em 26/02/2017. Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/noticias/2017/02/26/91-anos-da-televisao-no-mundo-relembre-momentos-marcantes-do-carnaval-105801.php>>. Acessado em: 23/07/2018.

centrais, são marginais no que diz respeito à classe socioeconômica dos componentes²³.

Se juntarmos as pertenças de classe e étnico-racial à quantidade de participantes do Concurso do Grupo Especial do Rio de Janeiro (mesmo sem contabilizar a maioria das mais de 70 escolas de samba da cidade), confirmamos o caráter de massa do evento e, além disso, o perfil do que pode ser nomeado como massa carnavalesca. Daí que

O Brasil não é, portanto, por aí chamado de País do Carnaval à toa. A vocação que o povo brasileiro demonstra de ir às ruas pode haver nascido muito antes, nos tempos da Colônia: já nos primeiros povoamentos, o português e depois os outros povos que aqui chegavam viam mais chão aberto do que cidades, mais ruas do que edificações. O Brasil era, no seu início, uma imensa rua que pertenceu a índios e escravos que não possuíam casas, cujas atualizações são os mendigos que continuam a perambular por nossas capitais e grandes cidades. É nessa rua que surgem as massas que, nos tempos individualistas contemporâneos, são cada vez mais raras. As ruas brasileiras, porém, seguem povoadas pelas massas marginalizadas e pobres, mas donas dessas ruas²⁴.

Em seu ensaio, Benjamin adverte sobre o uso violento que o fascismo faz da estética, o qual culmina fatalmente em guerra pois, além de resultar na auto-alienação humana, a estetização da política conduz o mundo à destruição. Em contrapartida, “O antídoto a esse destino fatal está na operação oposta, a politização da arte.”²⁵

²³ LIMA, F. C. *Alegoria benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo Mendigo e a carnavalesca trindade*, p. 121-122. Florianópolis: PPG de História do CFH-UFSC, 2011 (Tese de Doutorado).

²⁴ LIMA, F. C. *Alegoria benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo Mendigo e a carnavalesca trindade*, p. 122. Florianópolis: PPG em História do CFH-UFSC, 2011 (Tese de Doutorado).

²⁵ BENJAMIN, W. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 34..

Para entender o que constitui a massa carnavalesca, o que a cria e dela usufrui, recorreremos ao escritor e historiador Elias Canetti, para quem a massa representa o encontro de corpos que afasta o medo individual do contato com outro corpo. Um mal-estar nascido e incentivado pela modernidade capitalista, o temor do contato assola ainda mais o Brasil atual dado que a ameaça é representada por um outro que é percebido cada vez mais como desconhecido e potencial agressor. Mas, na massa,

a pessoa [...] deixa de temer o seu contato. Neste caso ideal, todos são iguais entre si. Nenhuma diferença conta, nem mesmo a dos sexos. Qualquer pessoa que se aperte contra nós, torna-se idêntica a nós mesmos. Ou a sentimos da mesma forma como sentimos a nós mesmos. De repente, tudo acontece como que *dentro de um só corpo*²⁶.

Da representação deste “um só corpo” pelos desfiles da Beija-Flor de Nilópolis e na Paraíso do Tuiuti, resultam pelo menos três efeitos. Um deles é que, mais do que criação original do carnavalesco Jack Vasconcelos, a aparição do Vampiro Neoliberalista da Paraíso do Tuiuti produziu um imediato reconhecimento dessa figura pela imaginação estética da massa brasileira. O segundo efeito foi que o Monstro abandonado da Beija-Flor foi identificado como imagem de si pela massa periférica, pobre e negra do país. Como último efeito, as críticas contidas nos enredos e desdobradas nos desfiles fizeram o veículo de comunicação de massa que os televisionou trabalhar contra si mesmo, à sua própria e inevitável revelia.

Na tela da Rede Globo, televisão que transmitiu ao vivo o concurso do Grupo Especial carioca, o que pudemos observar foi inédito. Na passagem da Paraíso do Tuiuti pelo estúdio de TV, comentaristas e jornalistas gaguejavam e silenciavam perante a visão do Vampiro Neoliberalista. No desfile da Beija-Flor, a cada

²⁶ CANETTI, E. *Massa e poder*. Tradução de Rodolfo Krestan. São Paulo, Brasília: Melhoramentos, Editora da UnB, 1983, p. 12.

representação do Monstro a confusão entre quem é o criador e quem é a criatura, quem abandona e quem é abandonado transparecia nas falas dos âncoras, o que demonstra que o pensamento não dialético não sobrevive à carnavalização dialética da extrema contradição social que vive, hoje, a grande massa brasileira.

O filósofo alemão Peter Sloterdijk cita Canetti para mostrar numa imagem como acontece o surgimento da massa: “É possível que algumas pessoas tenham estado juntas, umas cinco, dez ou doze, no máximo. Nada foi anunciado, nada era esperado. De repente, tudo fica preto de gente”²⁷. Se por um lado, é na massa que o indivíduo se integra a um coletivo de diferentes com os quais se iguala, por outro lado é nesse “abandono organizado” – como Hannah Arendt chamou a situação psicossocial do início das dominações totalitárias – [que] eles formam a matéria-prima de todos os experimentos antigos e futuros da dominação totalitária e midiática”²⁸. Eis o paradoxo da massa: ao mesmo tempo em que potencializa em si a sua própria veia revolucionária, quando se forma ela deve enfrentar também seu uso pelas forças totalitárias e (o que nos interessa neste artigo) midiáticas.

No carnaval, os componentes humanos dos desfiles sabem que devem aproveitar o pouco tempo de desfile para reafirmar, a cada ano, o estranho desejo de anular o seu próprio eu. Quando terminamos de desfilar, o sentimento intenso de saber-se parte da massa desvanece e, junto com ele, a sensação de igualdade com os desconhecidos que estiveram ao nosso lado naquela breve hora que passamos juntos na pista carnavalesca. Só nos resta retornar para casa e tentar, quando o estresse ataca no meio do ano de trabalho, rememorar o desfile a fim de restituir na imaginação a sensação de felicidade agora mesclada à melancolia causada pela fugidia imagem de igualdade. Esta é uma experiência quase onírica, que

²⁷ SLOTERDIJK, P. *O desprezo das massas. Ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 9.

²⁸ SLOTERDIJK, P. *O desprezo das massas. Ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 21.

volta a desafiar o corpo e o espírito com a memória dos momentos felizes vividos no sambódromo. Porém, a rememoração melancólica suscita não a felicidade e sim a revelação da impossibilidade mesma de ser feliz, fora do carnaval.

Uma sensação similar acontece no “esquenta”, o aquecimento da bateria que antecede a entrada da escola de samba na avenida carnavalesca. Os componentes fantasiados, prontos para começar o desfile, esperam a chamada da bateria que, neste momento, ocupa o primeiro recuo. Quando os ritmistas começam a aquecer os couros dos seus instrumentos e os cantores aquecem suas vozes, os foliões concentram-se em esquentar o coração e o corpo enquanto se organizam na formação da escola de samba a fim de cantar por primeira vez, todos juntos, o samba-enredo. É caloroso o afeto que a massa carnavalesca convoca à memória emotiva quando, no resto do ano, tenta sentir de novo, cada vez mais fracos, os fragmentos da fantasmagórica felicidade.

Em contrapartida a outra massa, a massa dos veículos de comunicação de massa, não se aperta, não esquenta, não espera e não canta junto. Tornou-se uma comunidade que não mais sente seu próprio coração: é com extrema desilusão que Sloterdijk propõe a retomada da massa de Canetti a fim de criticar a massa de indivíduos unidos na audiência conjunta de programas de comunicação de massa. Para esse filósofo, a possibilidade revolucionária sobrevive apenas nos “raros momentos, quando em festivais populares a massa de felicidade é fundida num corpo coletivo extático, ainda brilha através da apatia pós-moderna uma centelha dos dionisos políticos e das reuniões da multidão lúcida despertada por si mesma²⁹. O concurso das escolas de samba é um destes festivais.

Segundo Sloterdijk, há um desprezo das massas que provoca tanto o medo quanto o desejo de reconhecimento dos desprezados:

²⁹ SLOTERDIJK, P. *O desprezo das massas. Ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 24.

“os excluídos e desconhecidos”³⁰. No entanto, a dramatização desse desprezo, algo da ordem do psicopolítico, tem-se mostrado historicamente assimétrica, pois o medo tem prevalecido sobre o reconhecimento desejado. Se o Estado moderno produz o medo e a indústria cultural o disfarça ao substituir a submissão direta pela distância segura da ameaça do perigo e da morte, a história moderna das revoltas das massas narra as tentativas de destruição do desprezo a fim de que o reconhecimento vença o medo.

Também de acordo com Sloterdijk, das quatro diferenças antropológicas da modernidade - entre Deus e o homem, o santo e a multidão profana, e o sábio e a multidão - uma apenas sobrevive em nosso tempo: a diferença entre o gênio artístico e aquele que não tem talento. É a partir dessa diferença que nossa sociedade enfrenta a questão das diferenças. Todavia, enquanto na massa todas as diferenças são diferenças de massa, no projeto da cultura de massa as diferenças são ameaçadas pela indiferença e, portanto, ser massa passou a significar diferenciar-se sem fazer qualquer diferença. Eis a atual forma misteriosa da massa na cultura de massa.

Pela libertação da massa do cativeiro social, que brilhe o menino...

Neste artigo, tentamos mostrar afinidades entre a alegoria benjaminiana e as alegorias carnavalescas de dois desfiles de escolas de samba que aconteceram no ano de 2018: o Vampiro Neoliberalista da Paraíso do Tuiuti e o Monstro da Beija-Flor de Nilópolis. Depois, tecemos breve crítica comparativa entre a massa que é representada nestes desfiles e nos veículos de comunicação de massa que, embora transmitam os desfiles carnavalescos, tratam a massa carnavalesca com indiferença e sistematicamente as excluem.

³⁰ SLOTERDIJK, P. *O desprezo das massas. Ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 40.

Como última reflexão convocamos o ornamento de massa - expressão com que Siegfried Kracauer identifica a predominância não do corpo individual, mas das figuras sociais do corpo coletivo - a fim de olhar pela última vez, neste artigo, para a massa que desfila no sambódromo. Embora o crítico alemão situe seu ornamento na Alemanha dos anos 20 e 30, pensamos que os ornamentos carnavalescos estabelecem com ele alguma semelhança, especialmente aquela em que a expressão individual desaparece na “massa de espectadores”³¹.

Ao compreender a massa como figura social, o ornamento da massa responde ao processo de produção capitalista que destrói tudo aquilo e todo aquele que lhe oferece resistência: a comunidade popular, as diversidades e as particularidades que tendem, pois, a desaparecer, porque é somente como partícula da massa que o indivíduo existe numa sociedade em que “a organização situa-se acima da massa, [para esta sociedade] uma figura monstruosa”³². Porém, há um “núcleo de debilidade do capitalismo: ele não racionaliza muito, mas *muito pouco*”³³.

Contra a razão que escraviza, o samba da Paraíso do Tuiuti levou à pista carnavalesca seu lamento: que a “luz do candeeiro liberte o cativo social”³⁴. Ao protestar contra o abandono da sociedade pelo Estado, a Beija-Flor de Nilópolis faz sua derradeira provocação na última estrofe do samba: “Vem ver brilhar mais um menino que você abandonou”³⁵.

³¹ KRACAUER, S. *O ornamento da massa*. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 94.

³² KRACAUER, S. *O ornamento da massa*. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 94.

³³ KRACAUER, S. *O ornamento da massa*. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 97

³⁴ “Paraíso do Tuiuti 2018 – samba na voz de Grazi Brasil”. In: *Youtube*, publicado em 19/01/2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aykxVYBHYEk>. Acessado em: 10 de novembro de 2018.

³⁵ “Samba enredo da Beija-Flor 2018 por Giovana Galdino”. In: *Youtube*, publicado em 10/11/2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=350eo84bWQs> >. Acessado em: 10 de novembro de 2018.

Que a luz do candeeiro faça brilhar esse menino e com ele a massa brasileira, aquela “que um dia talvez retribua com juros e com os juros dos juros”³⁶.

Referências

BEIJA-FLORE DE NILÓPOLIS. “Monstro é aquele que não sabe amar! Os filhos abandonados da pátria que os pariu”. In: *Abre-Alas 2018 da LIESA – Segunda-feira*, Rio de Janeiro, 2017, p. 303-367. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/material/carnaval18/abre-alas/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202018%20-%20Atual.pdf>>. Acessado em: 13 de outubro de 2018.

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. e outros. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

“Campeã: Beija-Flor de Nilópolis 2018 – Desfile Completo. In: *Youtube*, publicado em 13/02/2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kEkInZJXSB4>>. Acessado em: 10 de outubro de 2018.

CANETTI, E. *Massa e poder*. Tradução de Rodolfo Krestan. São Paulo, Brasília: Melhoramentos, Editora da UnB, 1983.

KRACAUER, S. *O ornamento da massa*. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

LIESA – Liga independente das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/>>. Acessado em: 11 de novembro de 2018.

³⁶ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 119.

LIMA, F. C. *Alegoria benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo Mendigo e a carnalíssima trindade*. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em História do CFH-UFSC, 2011 (Tese de Doutorado). Disponível em: <<https://issuu.com/marcelooreilly/docs/o264-fatimacostadelima>>. Acessado em: 17 de setembro de 2017.

“91 anos da televisão no mundo: relembre momentos marcantes do Carnaval”. In: *Na telinha*, publicado em 26/02/2017. Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/noticias/2017/02/26/91-anos-da-televisao-no-mundo-relembre-momentos-marcantes-do-carnaval-105801.php>>. Acessado em: 23 de julho de 2018.

“Paraíso do Tuiuti 2018 – desfile completo”. In: *Youtube*, publicado em 11/02/2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RkVKiEzQMUw>>. Acessado em: 10 de outubro de 2018.

PARAÍSO DO TUIUTI. “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?”. In: *Abre-Alas 2018 da LIESA – Domingo*, Rio de Janeiro, 2017, p. 175-223. Disponível em: <<https://liesa.globo.com/material/carnaval18/abrealas/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202018%20-%20Atual.pdf>>. Acessado em: 13 de outubro de 2018.

“Paraíso do Tuiuti 2018 – samba na voz de Grazzi Brasil”. In: *Youtube*, publicado em 19/01/2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aykxVYBHyEk>>. Acessado em: 10 de novembro de 2018.

“Samba enredo da Beija-Flor 2018 por Giovana Galdino”. In: *Youtube*, publicado em 10/11/2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=350eo84bWQs>>. Acessado em: 10 de novembro de 2018.

SLOTTERDIJK, P. *O desprezo das massas. Ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

Personalidades sem aura: imagens da arte na era de sua reprodutibilidade digital

Ítalo Franco Costa¹
Guilherme Susin Sirtoli²
Cláudia Mariza Mattos Brandão³

1 Introdução

Para ser possível a compreensão acerca do episódio do roubo da Mona Lisa, o caso da reprodução icônica da figura de Ernesto ‘Che’ Guevara e a incorporação da imagem de Frida Kahlo pelo mercado e suas inúmeras consequências, é necessário um olhar acerca da história da própria fotografia. Tal história possui uma cronologia um tanto longa e construtiva, mas apesar destas características, as mudanças que a fotografia proporcionou no campo social durante sua trajetória são significativas e merecem uma breve descrição. Poderíamos dizer que o estudo para o que viria ser chamado de câmara escura começou com Abu-Ali Al Hassan, astrónomo e óptico árabe. Posteriormente, “no século XIII,

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pelotas. Integrante do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq). italofrancocosta@gmail.com.

² Acadêmico do curso de Artes Visuais modalidade Licenciatura (CA/UFPel), Bolsista PROBEC do projeto de extensão ‘O PhotoGraphein vai à Escola’ e pesquisador do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq). guisusinsirtoli@gmail.com

³ Professora Doutora. Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas. Coordenadora do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq). attos@vetorial.net

por Roger Bacon (1214 – 1294) e, em 1515, por Leonardo da Vinci, que compara o seu funcionamento com o do olho”⁴. No auge da renascença e do período barroco, alguns artistas inclusive recriaram tais conceitos da então chamada ‘*camera obscura*’ para auxiliar no desenvolvimento de suas pinturas, como é o caso do pintor do barroco holandês Johannes Vermeer (1632 – 1675).

O surgimento da fotografia era inevitável, pois era uma das demandas da sociedade moderna que se fomentava no final do oitocento. Porém, a imagem que a câmara produzia passou por inúmeras tentativas de fixação em suportes, os estudos finais para esse advento duraram cerca de cinco anos e foram feitos por Niepse e Daguerre, paralelamente. O processo fotográfico analógico teve então seu período “áureo”, onde em seu começo servia apenas para as classes mais abastadas da sociedade, as quais poderiam pagar pelos retratos fotográficos. A relação entre o espectador versus obra de arte foi estável durante um longo período cronológico da chamada história da arte tradicional. É necessário salientar que tais relações se alteraram, em meados do século XX, através de algumas vanguardas modernistas, dando destaque ao Surrealismo, e com o intuito de provocação, na arte contemporânea. A relação que se dava com a obra de arte era contemplativa e a tornava uma relíquia por causa de sua unicidade. É o que Walter Benjamin denomina de “aura”, que pode ser descrita como “Uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja”⁵.

Entretanto, a relação contemplativa foi alterada quando a fotografia migrou para o campo digital, junto da popularização e uma certa democratização da mesma, que aos poucos foi sendo tirada de seu ‘patamar elitizado’. Podemos compreender, através

⁴ AMAR, P. J. *História da Fotografia*. Tradução: Victor Silva. Lisboa: Edições 70. 2018, p.12.

⁵ BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense. 1994, p.170.

desse processo, que o conceito de aura criado por Benjamin durante o auge da modernidade, pode ainda ser aplicado na contemporaneidade, onde a reprodutibilidade da obra de arte passou do período técnico para o período digital, perdeu-se o ‘aqui e agora’ da obra. Nas palavras de Benjamin:

As circunstâncias que poderão afetar o produto da reprodução técnica da obra de arte podem deixar intacta a obra em si – mas desvalorizam sempre o seu aqui e agora. Se é certo que isto não é válido apenas para a obra de arte, mas também, por exemplo, para uma paisagem que o espectador vê num filme, também é verdade que através deste processo se toca num ponto extremamente sensível do objeto da arte, mais vulnerável que em qualquer objeto da natureza. Nisto reside a sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a essência de tudo o que ela comporta de transmissível desde a sua origem, da duração material à sua qualidade de testemunho histórico.⁶

Portanto, pode ser dito que esta significação corresponde à esfera social na qual está inserida, uma “sociedade do espetáculo”⁷, conceito criado em meados do século XX e ressignificado mais tarde para uma ‘civilização do espetáculo’⁸, que é em suma uma contemporaneidade ‘sem aura’, que vive de aparências e massificações. Assim, os valores entre a obra de arte e seu observador se invertem na contemporaneidade, se configurando como:

Uma realidade enraizada em nosso tempo, a certidão de nascimento das novas gerações, uma maneira de ser, de viver e talvez de morrer do mundo que nos coube, a nós, felizes cidadãos destes países, a quem a democracia, a liberdade, as ideias, os

⁶ BENJAMIN, W. *Estética e Sociologia da Arte*. Tradução: João Barrento. São Paulo: Editora Autêntica. 2017, p.14.

⁷ DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*, Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997

⁸ LLOSA, M. V. *A Civilização do Espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Tradução: Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Editora Objetiva. 2013.

valores, os livros, a arte e a literatura do Ocidente ofereceram o privilégio de transformar o entretenimento passageiro na aspiração suprema da vida humana e o direito de contemplar com cinismo e desdém tudo o que aborreça, preocupe e lembre que a vida não é só diversão, mas também drama, dor, mistério e frustração.⁹

Dessa forma, podemos dizer que as obras de arte se tornaram o foco das lentes fotográficas presentes em câmeras digitais e nos celulares de diversos indivíduos que vivem uma vida ‘massificada’. Agora não existe mais tempo para contemplar a obra de arte, pois o espectador ‘necessita’ fotografar absolutamente todas as peças que estão no museu. Sendo assim, poderíamos assimilar este ato fotográfico como movido pelo intuito da caça e não a de um colecionador que daria verdadeiro valor pelo registro, pois após a captura de tais imagens, as mesmas acabam esquecidas. Esta transformação na relação entre observador versus obra ocorreu não “apenas pelo advento da fotografia, mas independentemente dela, através do apelo dirigido às massas pela obra de arte”¹⁰, para o observador era necessário registrar essa “aura”, e assim a mesma se perdia. E nesta mudança o ato de observar, mediado pela fotografia perde suas qualidades estéticas para se transformar em ‘imagerie’¹¹, ou seja, em produção de imagens.

2 Personalidades sem aura

Um exemplo muito claro do desaparecimento dessa “Aura” foi a reprodução desenfreada da imagem da Mona Lisa, de Da

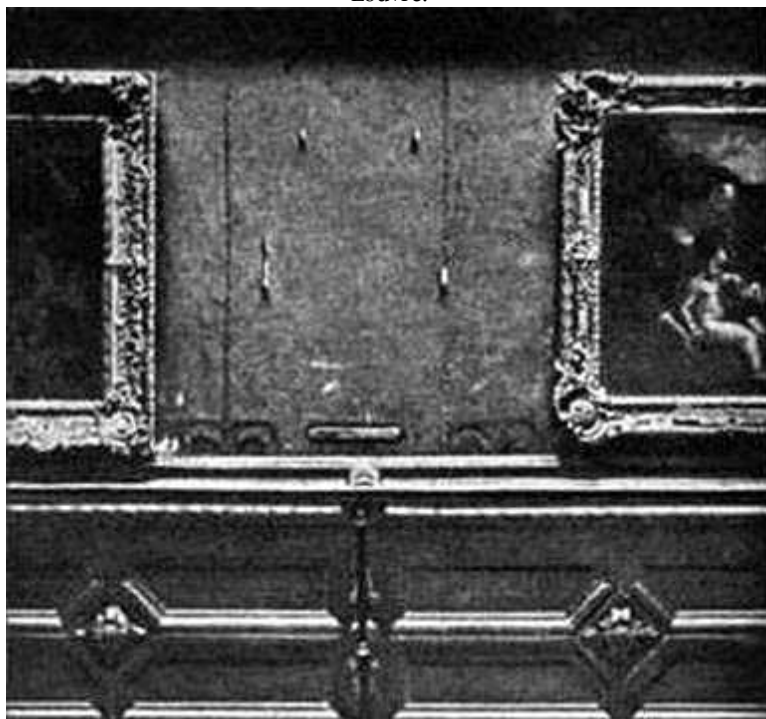
⁹ LLOSA, M. V. *A Civilização do Espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Tradução: Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Editora Objetiva. 2013, p.51.

¹⁰ BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense. 1994, p.188.

¹¹ FABRIS, A. *Redefindo o conceito de Imagem*. Revista Brasileira de História. vol. 18 (n. 35.) pp.217-224. 1998.

Vinci, após o seu ‘roubo’ em 1911 (Figura 1). A popularidade súbita de uma obra antes desconhecida pode ser justificada pelo caráter misterioso de seu sumiço, pois “O Sucesso da pintura dá ao original um status peculiar, como a “coisa real”, o referente final de inúmeras cópias e versões assume o caráter de um objeto mítico, perdido¹².

Figura 1 - Imagem mostrando a falta da ‘Gioconda’ nas paredes do Museu do Louvre.



Fonte: Paris Online, 2018.

Quando a obra foi dada como ausente, as pessoas começaram a frequentar o museu para admirar sua falta na parede. É necessário salientar que antes do roubo, a tela era apenas mais uma entre tantas penduradas no Museu do Louvre, e após

¹² LEADER, D. *O roubo da Mona Lisa*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Campus. 2005.

seu roubo ser amplamente divulgado na cidade de Paris, por cartazes e jornais, acabou sendo espalhado por toda Europa. As pessoas estavam indo até o Museu apenas para olhar o espaço vazio entre os quadros graças a uma demanda midiática internacional. “A Imagem tinha logrado saturar a cultura em todos os seus meios de comunicação”¹³. A atenção e a comoção causadas, aconteceram graças às modernas técnicas de reprodução da imagem, por fotografias, espalhadas por Paris, pela Europa e conseqüentemente por todo o globo.

Depois de alguns anos, o ladrão foi descoberto e a obra voltou ao Museu do Louvre, agora com outro status para a sociedade. As pessoas começaram então a frequentar o Museu apenas para tirar uma fotografia junto da Mona Lisa, como o fazem até hoje, muito por conta de uma necessidade de afirmação. “O mundo queria fazer parte do desenrolar dos fatos na história do roubo da Mona Lisa, refazer os passos do criminoso, imaginar como ele havia realizado o feito, queriam se tornar testemunhas do crime.”¹⁴.

É como se a “aura” da obra de arte, evocada pelo espaço vazio na parede, desse o ar de mistério necessário para trazer um grande público para o Louvre, mas no momento em que as pessoas chegavam até o museu a “aura” se dissolvia em cada fotografia, em cada merchandising, ou ilustração de notícia reproduzida em larga escala, por conseguinte, a experiência visual diminuía. Como afirma Guy Debord: “Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”¹⁵. Assim, analisando este caso, podemos pensar nesse episódio, ocorrido no início do século XX

¹³ LEADER, D. *O roubo da Mona Lisa*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Campus. 2005, p.2.

¹⁴ SIRTOLI, G. S.; COSTA, I. F.; BRANDÃO, C. M. M. *A Imagem e sua Reprodutibilidade Digital: De Mona Lisa à Che Guevara*. In SANTOS, A. B.; LEAL, E. C.; GIORDANI, L. (org). Anais Eletrônicos [livro eletrônico]: IV Encontro História, Imagem e Cultura Visual – ANPUH-RS. 1ª. Ed. Pelotas: CLAEC, 2017. p. 424.

¹⁵ DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997, p.13.

como um prelúdio de uma sociedade/civilização do espetáculo que estava fomentando-se naquele momento.

Após tal incidente, tantos outros foram acontecendo, em pequena e larga escala, muito por conta da popularização da fotografia como prática social. Entre eles, citamos aqui também o episódio da reprodução desenfreada da imagem, do guerrilheiro Ernesto ‘Che’ Guevara (1928 – 1967), transformada em ícone imagético da cultura de massa. Todos os contemporâneos já se depararam com a face do guerrilheiro em algum lugar, dentre os inúmeros suportes existentes na cultura popular. Contudo, um número muito menor de pessoas conhece a história por trás da fotografia, feita pelo fotógrafo Alberto Korda (Figura 2), datada de 3 de março de 1960 e intitulada posteriormente como *Guerrilheiro Heróico*¹⁶. Mesmo sendo considerado um fotógrafo de moda, Korda entrou para a história por conta da fotografia de Che.

Figura 2 - Guerrillero heroico.



Fonte: Wikipédia, 2018.

¹⁶ LOPES, L.; ZIFF, T. *CHEVOLUTION*. Documentário. Produção: Luiz Lopes, Trisha Ziff., 2008.

Che apareceu e Korda bateu duas fotos dele de perfil contra o céu. Naquela ocasião, as fotografias de Che não foram utilizadas pelo Revolucion, mas o fotógrafo cortou uma palmeira e uma pessoa que apareciam na foto, imprimiu-a para si mesmo e pendurou-a na parede de seu estúdio. Ele acabou dando cópias para amigos e outros visitantes. (Em abril de 1967, deu duas fotos para o editor italiano da ala esquerda, Giangiacomo Feltrinelli, que reproduziu milhares de cópias de um pôster, o primeiro uso em larga escala do que se tornaria uma das imagens mais famosas do século XX.)¹⁷

A imagem se tornou um ícone dos manifestos durante a década de 60 e acabou sendo ressignificada em diversos momentos, tornando-se serigrafia e base para camisetas, banners, entre outros produtos. De um ícone revolucionário se transformou em um rosto comum, sendo a fotografia mais reproduzida da história por um sistema capitalista que o próprio revolucionário Cubano criticava. Em razão de Cuba não aderir à lei de direitos autorais, a imagem se perdeu, reproduzindo a si mesma, isto, pois:

O destino da imagem captada por Korda encontra repouso nas palavras de Roland Barthes em suas teorias sobre fotografia. Para o pensador, “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. Para Barthes, o fotografado não é apenas um alvo do fotógrafo ¹⁸.

Outro caso bastante contemporâneo analisado neste trabalho é reprodução desenfreada da imagem da pintura mexicana Frida Kahlo (1907 – 1954), muito conhecida pelo senso comum como

¹⁷ (ANDERSON apud SIRTOLI, G. S; COSTA, I. F; BRANDÃO, C. M. M. *A Imagem e sua Reprodutibilidade Digital: De Mona Lisa à Che Guevara*. In SANTOS, A. B.; LEAL, E. C.; GIORDANI, L. (org). Anais Eletrônicos [livro eletrônico]: IV Encontro História, Imagem e Cultura Visual – ANPUH-RS. 1ª. Ed. Pelotas: CLAEC, 2017. p. 425.

¹⁸ BARTHES apud DOMINGUES, J M. *Che Guevara: A mídia como potencializadora do mito*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós Graduação em Comunicação Social. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Comunicação Social, p.72.

sendo um ‘símbolo’ do movimento feminista. Hoje vemos seu rosto, principalmente em bolsas e camisetas.

Frida foi uma artista fortemente ligada às suas pinturas, predominando os autorretratos, que possuíam temas como sexualidade e doença. Viveu uma vida bastante difícil, acometida com poliomielite na infância e no período da adolescência sofreu um grave acidente de ônibus enquanto voltava da escola. Porém o feminismo propriamente dito não fazia parte das temáticas de suas pinturas e nem de sua vida. Frida por muitos anos exerceu o papel tradicional de esposa e vivia às sombras do marido, o pintor Diego Rivera. No entanto, o que faz de Frida um símbolo do movimento feminista? Elizabeth Garber¹⁹ nos traz um possível motivo, onde, na segunda onda do feminismo, nas décadas de 60 e 70, a história da pintora era associada ao lema do movimento “O Pessoal é Político”, pois acreditavam que “as escolhas do seu estilo de pintura e dos temas de sua obra são escolhas políticas, representando a ‘mexicanidade’ das mexicanas comuns”²⁰.

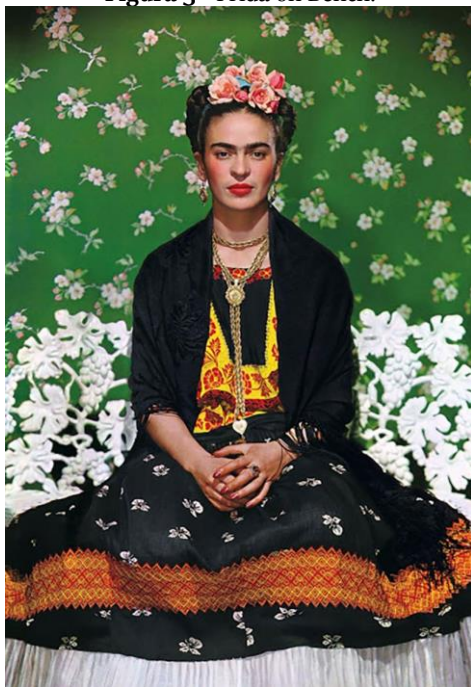
Apesar de sua história tanto biográfica quanto artística e até mesmo social, dentro do movimento feminista, Frida Kahlo foi também um dos rostos escolhidos pelo mercado, talvez por suas pinturas, talvez por sua aparência, evidenciada em suas obras, como também em fotografias de diversos artistas, incluindo Nickolas Murray (Figura 3).

Frida parece ser a figura chave para estampar propagandas de produtos voltados para o público feminino em um fenômeno atual do capitalismo em “abraçar” as causas minoritárias em busca de lucro, em função do também chamado “pinkmoney”, termo usado no meio LGBT+ se referindo ao reconhecimento do mercado de que estes possuem significativo capital e por isso gozam poder de compra.

¹⁹ GARBER, E. *Art Critics on Frida Kahlo: A comparison of feminist and non-feminist voices*. **Art Education**, Reston, v. 45, n. 2. 1992.

²⁰ BLACK, Feminism is The New. *Por que Frida Kahlo? Feminism is The New Black*, 2015. Disponível em: <https://feminismisthenewblack.wordpress.com/2015/03/19/por-que-frida-kahlo/>.

Figura 3 - Frida on Bench.



Fonte: Nickolas Muray, 2018.

Dessa forma, novamente vemos o fenômeno que aconteceu com a imagem de Mona Lisa e Che Guevara, frente a uma disseminação exacerbada da própria imagem, o sentido da história e da arte de Frida, se perdem. Podemos assimilar o comércio de tais produtos com o ‘fetichismo de caça’, mencionado anteriormente, onde o consumidor apenas compra para se sentir possuidor de algo vinculado ao artista.

3 Considerações finais

Através de eventos envolvendo personalidades históricas podemos notar que estas personalidades sem “Aura” demonstram a potência, na teoria e prática, de como a lógica capitalista, desde

sua origem, é capaz de distorcer as identidades a ponto de um rosto se tornar um produto sem conhecimento de sua história e de seu valor cultural, ignorando os contextos sociais, temporais e políticos. Hoje, Mona Lisa, Che Guevara e Frida Kahlo estão estampados nas roupas, acessórios, entre outros produtos que podem ser facilmente encontrados em diversas lojas, restaurantes e centros comerciais.

As pinturas e fotografias de tais ícones acabam por ser descaracterizadas de seu caráter histórico-cultural. Acreditamos que resgatar este caráter é de suma importância para a perpetuação de seu simbolismo e memória. A história é capaz de empoderar os sujeitos, e ao reconhece-la grupos minoritários podem se fortalecer em suas raízes. Não tratamos aqui de um retorno da “aura”, mas sim das ressignificações que a arte e a pesquisa contemporânea podem trazer para a manutenção destas personalidades.

Referências

- AMAR, P. J. *História da Fotografia*. Tradução: Victor Silva. Lisboa: Edições 70. 2018.
- ANDERSON, J. L. *Che Guevara: Uma Biografia*. Tradução: M. H. C. Córtez, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012.
- BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense. 1994
- _____. *Estética e Sociologia da Arte*. Tradução: João Barrento. São Paulo: Editora Autêntica. 2017.
- BLACK, Feminism is The New. *Por que Frida Kahlo?* Feminism is The New Black, 2015. Disponível em: <https://feminismisthenewblack.wordpress.com/2015/03/19/por-que-frida-kahlo/>

DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997

FABRIS, A. *Redefindo o conceito de Imagem*. Revista Brasileira de História. vol. 18 (n. 35.) pp.217-224. 1998.

DOMINGUES, J M. *Che Guevara: A mídia como potencializadora do mito*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós Graduação em Comunicação Social. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Comunicação Social.

GARBER, E. *Art Critics on Frida Kahlo: A comparison of feminist and non-feminist voices*. **Art Education**, Reston, v. 45, n. 2. 1992.

LEADER, D. *O roubo da Mona Lisa*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Campus. 2005.

LLOSA, M. V. *A Civilização do Espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Tradução: Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Editora Objetiva. 2013.

LOPES, L.; ZIFF, T. *CHEVOLUTION*. Documentário. Produção: Luiz Lopes, Trisha Ziff., 2008.

SIRTOLI, G. S; COSTA, I. F; BRANDÃO, C. M. M. *A Imagem e sua Reprodutibilidade Digital: De Mona Lisa à Che Guevara*. In SANTOS, A. B.; LEAL, E. C.; GIORDANI, L. (org). Anais Eletrônicos [livro eletrônico]: IV Encontro História, Imagem e Cultura Visual – ANPUH-RS. 1ª. Ed. Pelotas: CLAEC, 2017. p. 420 – 432.

Possíveis usos do conceito de *alegoria* de Walter Benjamin para repensar o trabalho da direção de arte no cinema e o valor narrativo da imagem cenográfica

Joana Kretzer Bradenburg¹

Leandro Vieira Lunelli²

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. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem³.

Falar sobre o fazer artístico é dispor-se de uma determinada sensibilidade ao risco. Lidamos com o devir de algo que ainda está em processo. Ao passo que o processamos, tentamos registrá-lo. É necessário saber dialogar o desejo do registro com o próprio registro. É um ato de tradução entre o fazer e o pensamento. Ainda mais duvidoso quanto transformado em linguagem, ou seja, o risco

¹ Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Teatro - Universidade do Estado de Santa Catarina - Florianópolis/SC - joanakretzer@gmail.com

² Graduando do Curso de Bacharelado em Artes Visuais - Universidade do Estado de Santa Catarina - Florianópolis/SC - leandrolunelli@gmail.com

³ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 504.

está posto desde o momento em que esse processo de pensamento apresenta-se como crítica. A dizer: autocrítica.

O que nos interessa discutir aqui é o processo de produção da imagem. O pensar essa imagem é tão importante quanto o *como* se pensar ela. Busca-se nesse trabalho, portanto, propor uma discussão sobre o procedimento metodológico de produção da imagem no cinema. Em específico, da imagem dialética e alegórica. Para o cinema, a imagem é a sua unidade inerente. A sua sequência põe em movimento a projeção do filme. Cabe ao cinema de ficção fazer justiça narrativa a sua imagem. A ficção está, dentre os gêneros no cinema, a mais próxima da possibilidade de se produzir uma imagem estrategicamente planejada.

A imagem no cinema de ficção reivindica, dentre outras coisas, o pensamento plástico do *espaço cenográfico*⁴. Ele será fabricado de forma artística. Sua criação tende partir da análise crítica do roteiro para a construção de uma narrativa visual. Em outras palavras, é de responsabilidade da direção de arte no cinema pensar e fabricar este espaço. Recai sobre o seu trabalho, o amparo tanto na produção da sua *ideia* quanto na sua construção *material*. De certo modo, essa mesma relação se apresenta para Walter Benjamin⁵ naquilo que ele chama de *forma* e *conteúdo* da obra de arte. A *ideia* está em todo o *conteúdo* visual e plástico do filme. É a ação de encontrar algo no objeto para além do objeto visto⁶. E por isso, a ideia age sobre nós de modo fantasmagórico. Em contrapartida, a *materialidade* da imagem pertence ao mundo

⁴ Entende-se o *espaço cenográfico* como toda a matéria visual hábil a ser trabalhada artisticamente e que servirá de anteparo plástico à imagem. O espaço é tudo aquilo posto em frente da câmera. É o ambiente produzido artificialmente, cenografado, pensado artisticamente, para a produção de um efeito visual. Pode-se compreender a sua constelação como a materialização orquestrada do conjunto daquilo que chamaríamos de figurino, maquiagem, cenografia, objetos de cena, mobiliário, ambientação e etc. É o objeto de trabalho do departamento de arte.

⁵ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Obras escolhidas, vol. 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a, pp. 120-136.

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 37-48.

*tautológico*⁷. O terreno das coisas. Aquele que se esquivava de toda evidência e se apresenta no que é. Para a direção de arte, o tautológico se serve do manuseio dos objetos mundanos, suas texturas, cores, volumes, densidades, enfim, tudo aquilo que vemos e não vemos, a fim de construir a *forma* do espaço. Entre a ideia e a materialidade, para a imagem no cinema o que resta é a espiral dialética de um com o outro.

Se é verdade a necessidade de se estabelecer uma relação dialética para dentro da sua metodologia de trabalho, tanto só manusear o mundo dos objetos, quanto somente consolidar ideias não são o suficiente. Apenas dar *forma* aos objetos faz com que a sua imagem exalte o símbolo. Isto porque, o *tautológico* é finito. A matéria é limitada por ela mesma e seus atributos palpáveis. Há uma saída. Para Benjamin, a *forma* útil à imagem é aquela que carrega consigo seu *estado de culpa*⁸, ou seja, é aquele objeto que, de modo imanente, tem a sua redenção na desvalorização consciente do seu teor coisal⁹. A culpa “[...] impede o objeto que significa alegoricamente de encontrar em si mesmo a concretização do seu sentido”¹⁰.

Do outro lado, contudo, só acreditar que o uso da *ideia* na sua expressão una é capaz de contemplar toda uma imagem também é insuficiente. Essa deficiência está próxima do entendimento, do que seria para Didi-Huberman, o *exercício da crença*¹¹. Ele vai nos alertar que esse exercício por ele mesmo é fatalmente uma armadilha:

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 37-39.

⁸ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 242.

⁹ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, 240-244.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 242.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

Seja como for, o homem da crença verá sempre alguma outra coisa além do que se vê [...]. O homem da crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar - ou seja, *fixar* - nossas memórias, nossos temores e nossos desejos¹².

Sua tese é verdadeira. A crença nos delimita uma só totalidade ao propagar o estado fixo da representação. A ideia em sua dimensão platônica. Seu exercício é de caráter alienante. Ela também necessita redimir-se em *estado de culpa* para só assim firmar seu caráter múltiplo.

Em outras palavras, cabe à direção de arte fazer, pela espiral dialética, da *forma* a encarnação material dos fantasmas da *crença*; e da *ideia*, a expressão infinita das limitações dos objetos. Ou seja: fabricar artificialmente aquela *crença* que, de certo modo, então, não frustrate a tentativa de redenção do objeto ao seu estado culpa; e do outro lado, fazer da finitude material a sua estratégia plástica para a multiplicação da *ideia*. Isto quer dizer, fazer deles um *conceito*. Esta relação de extrema dependência, de um com o outro, traz para si um processo de tradução que passa por sua fabricação artificial. Este é o terreno de trabalho da direção de arte: apresentar, sob a forma de imagens, determinados *conceitos* artificialmente produzidos. Essa teoria é defendida por Benjamin, no que ele diz tanger a *representação das ideias*:

a salvação dos fenômenos por meio das ideias vai de par com a representação das ideias por meio da empiria. Pois as ideias não se representam em si mesmas, mas apenas e exclusivamente

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 48.

através de uma organização dos elementos coisais no *conceito*. E fazem-no sob a forma da configuração desses elementos¹³.

Porém, para a produção de conceitos, o olhar do tempo é imprescindível. Vale ressaltar aqui, que este tempo é de caráter unicamente histórico. Para Benjamin, quando a história se faz presente, “‘o instante’ místico transforma-se no ‘agora’ atual; o símbolo é distorcido e torna-se alegoria. Do acontecer da história salvífica isola-se o eterno, e o que resta é uma imagem viva ao alcance de todas as intervenções que a encenação achar por bem fazer”¹⁴. O atrelamento do fator histórico, imperial e vital ao movimento dialético, também faz do *conteúdo* um *conteúdo de verdade*. A orquestra dos objetos materiais no espaço cenográfico deve ser feita com a atenção devida que não é a da salvação, senão da *ruína*. Para a alegoria, há só um verbo de uso da direção de arte e é aquele que conclama o arruinamento da imagem. Benjamin comenta que

o objeto da crítica filosófica é o de demonstrar que a função da forma artística é a de transformar em conteúdos de verdade filosóficos os conteúdos materiais históricos presentes em toda a obra significativa. Esta transformação do conteúdo material em conteúdo de verdade faz do declínio da força de atração original da obra de arte, que enfraquece década após década, a base de um renascimento no qual toda a beleza desaparece e a obra se afirma como ruína. Na estrutura alegórica do drama barroco sempre se destacaram, como uma paisagem de ruínas, essas formas da obra de arte redimida¹⁵.

Como alegorista, cabe para si encontrar a técnica, aquela metodologia capaz de fazer da beleza ruínas. Uma vez que o mundo fantasmagórico não responde às leis físicas do universo dos objetos,

¹³ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 22.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 195.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 194.

esta tradução em conceitos, tão necessária, gera um embate. O terreno dialético de produção, por dizer assim, é o fruto do choque entre a crença e o mundo material das coisas, e que se assume na forma de escombros. Eles são *fragmentos* capazes de nos remeterem àquilo que um dia já foram. A imagem em ruína¹⁶ é, portanto, aquela que deixa um rastro a ser investigado. Que de fragmento em fragmento é possível se chegar a diferentes *origens*: identificar pedaços de uma outra coisa, que não é de caráter da *gênese*¹⁷.

A operação seria, portanto, a da *fragmentação*: uma espécie de colagem, mecanismo astuto do alegorista, que busca revelar sobre uma imagem pequenas evidências. Sua tarefa está em extrair, evidenciar ou falsificar, em todo o objeto presente, aquele mais profundo *pormenor*, capaz de nos deixar seduzir pela vontade de querer investigá-lo mais afundo. Esse desejo de tentar reconhecê-la é da área do conhecimento: é aquela vontade de querer *saber* da onde vem. Benjamin as nomeia como *objeto de saber*:

A beleza não tem nada de próprio a oferecer aos que a ignoram. Para eles, poucas coisas serão mais espinhosas que o drama trágico barroco. O que perdura é o raro pormenor das referências alegóricas: um objeto do saber, alojado nas construções planificadas das ruínas. A crítica é mortificação das obras. Isto é confirmado pela essência das obras alegóricas, mais do que por quaisquer outras. Mortificação das obras: não - como queriam os românticos - o despertar da consciência nas obras vivas, mas a implantação do saber naquelas que estão mortas. A beleza que perdura é um objeto de saber. Podemos pôr em dúvida se a beleza que perdura ainda é digna desse nome, mas uma coisa é

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 193-194.

¹⁷ A *origem* é um conceito decisivo para a teoria benjaminiana e debruçado à exaustão no seu livro *Origem do Drama Trágico Alemão*. Escolhemos citá-lo pela sua extrema importância na teoria da imagem, porém não nos cabe linhas para dissertá-lo. Ele merece sua devida atenção e nos joga para uma futura escrita.

certa: não existe objeto belo que não tenha em si algo que mereça ser sabido¹⁸.

Assume o alegorista, também, o cargo de assassino. Ele necessita trabalhar sobre a materialidade levada à sua maior expressividade formal - seu estado de *culpa* -, porém alforriada de sua legibilidade única. Enquanto viva, a sua leitura está limitada àquilo que ela mesma apresenta. No leito de morte, jazida de representação una, ela se entrega ao tempo. O objeto agora morto, herda a imortalidade infinita, cuja lembrança sobreviverá, através da história, na memória dos homens. A questão para o assassino está em encontrar, afinal, um determinado procedimento. O alegorista toma nas mãos o objeto e suga por inteiro a sua leitura simbólica até deformá-lo por desidratação. Esse corpo destituído de vida é posto sobre uma tumba, espaço fúnebre que o faz recordar sempre do seu estado de arrependimento, em forma de *culpa*. Ele deixa à vista apenas restos daquilo que assume agora a forma de um *cadáver*. É só sobre os ossos, e os ossos dos ossos, que o alegorista pode trabalhar. Nas palavras do autor, para

[...] resistir à queda na contemplação absorta, o alegórico tem de encontrar formas sempre novas e surpreendentes. Já o simbólico, de acordo com o mitólogos românticos, permanece tenazmente igual a si mesmo [...]. Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido; o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir. Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo de diverso, através dela ele fala em algo de diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que

¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 193-194.

ele venera na coisa como seu emblema. É nisto que reside o caráter escritural da alegoria¹⁹.

Foram apresentadas até aqui algumas das teses benjaminianas que nos ajudam a pensar de modo crítico a produção da imagem. Principalmente no que tange a metodologia de trabalho da direção de arte. Nas próximas linhas, assim, exemplificaremos visualmente o estudo conceitual. Assume-se um risco. A descrição de todo fazer artístico condena-o, tanto à possibilidade da mitificação, quanto aos equívocos produzidos pela tradução de linguagens. Ainda mais arriscado o é por seu teor criativo. O objeto das artes, antes de ser examinado pelo observador externo, só existe enquanto fruto da manipulação criativa do artista. Entre o conceito trabalhado e a imagem lida pelo observador, ambas glosam sobre diferentes apresentações. Portanto, trabalharemos com aquelas questões que acompanharam o artista. Que estiveram com ele, lado a lado, no seu processo de trabalho. Nas palavras que seguem ecoam uma autocrítica.

O objeto em questão é o curta-metragem *Señor Espejo*²⁰. A escolha deste produto se deu não só pelos emblemas que a imagem final apresenta, senão pela metodologia traçada pela direção de arte na fabricação da imagem alegórica. Este curta foi produzido como um experimento metodológico à alegoria. O uso da teoria benjaminiana presente na metodologia de trabalho é o que tentaremos revelar a seguir. Dentre as múltiplas decisões feitas pela direção de arte, seleção apenas algumas estratégias tomadas para descrever.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 195-196.

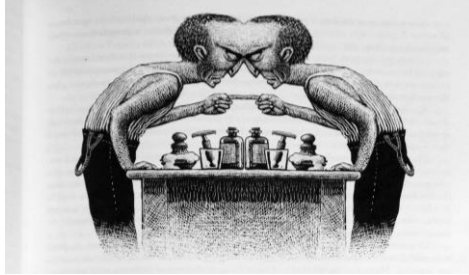
²⁰ SEÑOR Espejo. Ideia Original e Direção de Arte: Leandro Lunelli. Direção: Nico Superby. Direção de Produção: Felipe Barriga. Direção de Fotografia: Angelo Benvenuto e Mae Solis. Categoria: Curta-Metragem. Gênero: Ficção. Gênero Artístico: Fantasia. Duração: 08 min. Santiago do Chile: Escuela de Cine de Chile, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/_UXdljVPDE>. Acesso em: 20 de set. 2018.

O curta parte do conto chileno *La imposible ruptura del Señor Espejo*²¹, de José Edwards. Entretanto, a sua direção de arte recusa a sua interpretação: abandona as leis da sua retórica romântica, para fugir da iminência prescrita de representação simbólica do conto. Ou seja, nega todo e qualquer limiar de tradução material do roteiro. O comportamento da direção de arte foi usá-lo na promoção de um determinado motim. Ao desordenar a narrativa, pôs em desobediência os acontecimentos apresentados no conto. Assim, antes de pensar a imagem, a *ideia* ou a *materialidade* e seus *conceitos*, a direção de arte traçou uma emboscada. Na tocaia, seu primeiro ataque foi nas palavras²².

Basicamente, toda a estrutura do conto está amarrada com a trajetória do personagem Señor Espejo. Seu nome acena, de forma direta e escancarada, ao objeto que destrava todo o seguimento de ações da narrativa. Ao se olhar no espelho para fazer a barba, dia após dia, antes de ir trabalhar, o personagem é posto de frente ao seu *reflexo*. De tanto se ver refletido, passa a questionar a sua filiação. Permanece em dúvida constante e gradativa de quem seria, portanto, o mandante. O impasse: seria ele o primogênito da origem da imagem no reflexo, ou as ordens do movimento seriam compelidas, não mais por ele, senão pelo outro atrás do espelho?

²¹ EDWARDS, José. *La imposible ruptura del Señor Espejo y otros cuentos*. Santiago do Chile: La Pollera Editora, 2012.

²² A questão do nome tem peso importante para os benjaminianos. Uma vez que a ideia não classifica, a palavra a nomeia. Determina o modo como as ideias são apresentadas. Benjamin salienta que “a verdade não consiste num intencionar que encontraria na empiria a sua determinação, mas na força que marca a própria essência dessa empiria. O ser livre de toda a fenomenalidade, e único detentor dessa força, é o ser do nome” BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p.24.

Figura 1 - Ilustração do conto *La imposible ruptura del Señor Espejo*²³.

Assim, o termo “reflexo”, na sua qualidade de culpa, é dissecado em dois nomes: o substantivo, operado pela incidência de luz na superfície espelhada; e o verbal, ação aquela que provoca o ato de reflexão, de mediador do pensamento. O primeiro gera um objeto no campo tautológico, enquanto o outro, oriundo do seu traço verbal, uma *ideia*. Agarrado no seu teor histórico, o nome verbal, na sua negação, herdou consigo um estado político. Redimido de toda a culpa, agora, a palavra *não-reflexão* entoou os cantos da imagem que o conceito de *alienação* apresenta. O termo como *ideia*, porém, ainda não se configura como *conceito*. Necessita encontrar antes como caveira, a sua forma material.

Outro exame foi feito. De teor tautológico e imprescindível, deu-se atenção ao objeto de estudo. Olhou-o insistentemente até que ele mesmo se mostrasse. A Figura 1 reproduz o desenho de capa do conto, feito pelo ilustrador Rafael Edwards. Ela está posta acima da primeira página, precedido do texto e do título que o nomeia. Nela o Señor Espejo, em corpo e feição, é posto de frente à uma mesa, tapada na lateral, com alguns objetos que situam a ação de barbear. Inclinado com o tronco para a frente aponta, em golpe, o dedo. A imagem é duplicada, reforçando, de forma direta e gritante, a impasse do personagem. A cabeça avantajada, como que estufada, une os dois corpos em um só. Por mais estranho que possa parecer, e mais materialista dialético ainda, esta figura faz

²³ Extraído de: EDWARDS, José. *La imposible ruptura del Señor Espejo y otros cuentos*. Santiago do Chile: La Pollera Editora, 2012. p.137.

alusão à outra imagem. No caso, a popular gravura feita em cobre do *O Turco*, de Karl Windisch. Com o turbante arredondado na cabeça, também de frente à uma espécie de mesa, o turco automático joga xadrez. Benjamin vai usá-lo como imagem na sua primeira tese sobre o conceito de história²⁴. Para ele, um anão corcunda manipula os mecanismos do fantoche. O jogador manipulado é chamado de *materialismo histórico*, aquele que sempre irá declarar o xeque-mate.

Para além das mesas também tapadas nas laterais, o caráter estilístico do traço, o formato ovalado das cabeças, suas posições de confronto a algo, a superfície da mesa - o tabuleiro e suas possíveis variantes de peões -, e, principalmente, seus estados de *manipulação* por um outrém, são evidências que não puderam ser ignoradas. O artista necessitou consultar a história em saltos atigrados. A *ideia* resumida na palavra *não-reflexão*, somada ao caráter alienante da *manipulação*, sublinharam uma imagem de *estado de exceção*.

Com isso, em mais saltos, o alegorista pinça determinados *nomes* capazes de traduzir essa imagem. De uma certa forma, essa estratégia era necessária para lhe permitir sintetizar as *ideias* postas. Os fragmentos coletados nos saltos deram arranjo a algumas 'leis' capazes de reger os comportamentos daquele mundo ficcional. Foram elas: "1) Uma sociedade sem reflexos - não haverá reflexos nem qualquer imagem que não seja original. A sociedade é 'pura' e não necessita de instrumentos de reflexão. Todos têm tudo e tudo vem pronto. Consoma; 2) Um mundo de aparências - o espaço *material* artificial, as relações do plástico, a sociedade e sua origem dissimuladas e os símbolos serão tratados como absolutos da verdade. Não há limite para aquilo que não somos"²⁵.

²⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Obras escolhidas, vol. 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p.222.

²⁵ LUNELLI, Leandro. *Caderno de Arte do Curta-Metragem 'Señor Espejo'*. Santiago do Chile, 2017. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1csqxuASF81XLgt5EwXZG-sXRY3AoFG7D/view>>. Acesso em: 10 set. 2018. p.2.

Com essas duas leis postas no jogo, o alegorista criou cartas que lhe permitam apalpar no escuro o mundo das coisas, nem que seja por um desvio. Assim, a direção de arte retoma nas mãos o objeto tautológico que desencadeia tudo: o *espelho*. Para tanto, necessita desfazê-lo do seu lado simbólico para torná-lo carcaça. Como *caveira*, o espelho conclama, agora amorfo, somente a função substantiva do *reflexo*. Ou seja, aquela superfície de qualidade tal que é capaz de refratar fisicamente a luz. O diretor de arte revira o mundo material e busca na sua finitude opções que lhe permitam vestir, com as mesmas qualidades, o esqueleto que restou. Ao colocar as suas mãos para dentro da caixa do mundo tautológico, à procura das novas vestes, ele não a tateia, senão a sacode. Não é ele quem agarra o objeto material. Como que atraído, é o objeto quem se mostra útil à direção de arte. O espelho em seu *estado de culpa*, agora, assume a forma dos objetos metálicos e metalizados. Sob nova roupagem, o objeto se apresenta agora disponível para entrar na roda dialética.

Sob este universo ficcional, portanto, os objetos metálicos passam a deter em si a promoção do ato de refletir. Seu verbo é facultado à necessidade do substantivo. A dizer: uma vez que as coisas são refletidas na superfície metalizada, e se veem no seu próprio reflexo, tomam consciência. A luz refratada libera, de modo a acionar um gatilho, o exercício do pensamento. Ao ver-se no espelho, o personagem enxerga a sua condição de autômato. Entretanto, aquelas leis elencadas anteriormente contingenciam o mundo ficcional. Elas tornam proibidos todos os objetos metálicos ou capazes de engatilhar a ação de refletir. Assim, o metal apresenta-se como aquele elemento que por ser excluído é capaz de fundamentar todo o conjunto²⁶.

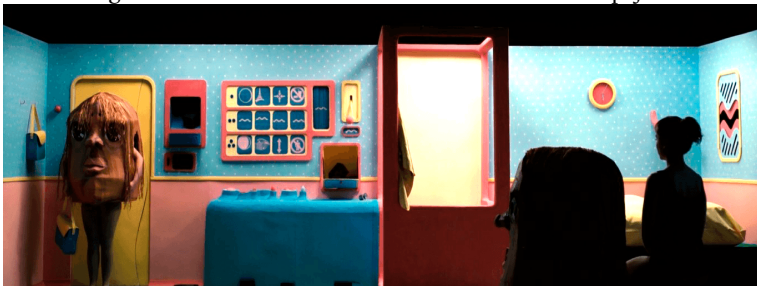
Dentre os objetos metálicos escolhidos, estava uma colher. A imagem refletida do personagem, em distorção categórica pelo seu

²⁶ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

formato côncavo, dava ênfase categórica à *ideia* do estado de exceção. Portanto, temos um conceito: sob influência da *ideia* de “reflexo”, os objetos metálicos materializam dialeticamente a *forma* do “espelho”; porém, o que encontramos no curta, portanto, não são nem um e nem outro, senão uma junção de fragmentos que se revelam pelo conceito, e que deixam rastros da sua história pelo caminho.

O alegorista em saltos, portanto, volta a olhar para a história. Dela, ele tomará fragmentos que irão compor, colados uns sobre os outros, a imagem plástica do filme. Ao olhar pra trás, a direção de arte avista um aglomerado de coisas. A questão era identificar aquelas que mais acenavam, por suas riquezas e possibilidades críticas, a todas as *ideias, formas e conceitos* que ele até então já tinha formulado. Uma das tarefas que o espaço cenográfico recebe recai não só sobre a recusa do caráter metálico no uso dos seus materiais, senão também na expressão tautológica das falas autoritárias do *estado de exceção*. O universo em que tudo arbitrariamente está alienado, tanto as relações de produção, quanto as aparências, pertence ao lugar do *artificial*. Ou melhor, da indução e da ilusão, e portanto, do posticho. Esses nomes elevados à sua máxima fazem da apresentação do espaço cenográfico uma *estética dos falsos*.

Figura 2 - Recorte da última cena do curta Señor Espejo²⁷.



²⁷ Recorte da última cena do curta Señor Espejo. Extraído de: SEÑOR Espejo. Ideia Original: Leandro Lunelli. Direção: Nico Superby. Direção de Produção: Felipe Barriga. Direção de Fotografia: Angelo Benvenuto e Mae Solis. Categoria: Curta-Metragem. Gênero: Ficção. Gênero Artístico: Fantasia. Duração: 00:08:00 min. Santiago do Chile: Escuela de Cine de Chile, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/_UXdljpVPDE>. Acesso em: 20 de set. 2018.

Tateando a história, o alegorista se esbarra com o ideal propagado pelo *The Good Wife's Guide*²⁸. Difundido em massa nos anos 50 por revistas norte-americanas especializadas, listava regras, modos, receitas e até coisas em que ‘cabiam às mulheres’ fazerem para a promoção do bem-estar, do zelo pela família e serventia do homem. Inflada pela indústria, pelas relações de gênero machistas e pelas estruturas políticas e de produção, serviam para a manutenção de um comportamento de consumo²⁹. Esse ideal apresentou-se, assim, como uma saída tática ao alegorista.

Ele, de frente às imagens das capas das revistas, novamente deixou que elas se revelassem. Numa contemplação tautológica sua, alguns pontos se anunciam. Elencamos: as cores saturadas e limitadas pela tecnologia de impressão; o estilo arredondado dos objetos e mobiliários produzidos mecanicamente em fôrmas pré-moldadas; a constante *face postiça* - feição de sorriso eterno, com olhos apontados para cima, em vista do progresso, e ar romantizado na ideologia de uma falsa-perfeição; e, por último, as hiper-texturas sem falhas, oriundas do petróleo e do plástico, tangíveis no máximo de sua artificialidade.

Cada um desses destaques resultará em distintos *conceitos*. Cada qual resultante do dialética entre a ideia e a sua materialidade. Tomadas sob a forma de caveiras, o alegorista fragmenta uma por uma até restarem apenas *ruínas*. O trabalho é de recorte-e-cola na fabricação dos *pormenores* da imagem. Alguns se tornarão grandes elementos do espaço cenográfico, outros, que de tão desfigurados, aparecem apenas como sintomas. Agrupados na imagem final, os fragmentos vão armando a constelação. É possível fazer o exercício de leitura de cada uma dessas evidências. A Figura 2 revela uma das cenas finais do curta. É o único

²⁸ Como ser uma boa dona de casa (tradução nossa).

²⁹ MIKKELSON, David. *How to Be a Good Wife*. 2016. Disponível em: <<https://www.snopes.com/fact-check/how-to-be-a-good-wife/>>. Acesso em: 09 de nov. de 2018.

momento durante o filme que é possível ver o espaço cenográfico por completo. Antes, os enquadramentos expunham, pouco a pouco, somente pequenas partes do todo.

Olhando para ele por inteiro, é possível identificar aqueles pormenores que apresentam os conceitos esboçados pelo alegorista. Daqueles pontos destacados anteriormente, retirados da contemplação das capas de revistas, há um que rapidamente se denota. O estilo arredondado dos móveis dos anos 50, fruto também da produção em série em fôrmas industriais, é incorporado tautologicamente em todos os elementos do espaço. A ausência de pontas e vértices nos apresenta além de um ambiente mais estéril, uma simulação intocável de cordialidade: um espaço falsamente dócil. Essa expressão material das curvas, portanto, também auxilia na defesa da segunda lei elaborada previamente para esse universo ficcional, que diz que esse universo é um mundo de aparências. Não há melhor disfarce ao estado de exceção que não seja o falso semblante de não-agressividade.

Sobre aqueles conceitos destacados, é relevante salientar mais um: a *face postiça*. Ela desencadeia toda a sequência de produção alegórica para o próprio personagem. Elevando ao máximo a sua potência de renúncia da *forma*, exprimindo toda a gota de culpa que nele ainda restava, o Señor Espejo ganha a configuração de uma máscara (visível na Figura 2). Portanto, deixamos o exercício: quais outros fragmentos são possíveis identificar na alegoria do corpo do personagem que revelem, em seu conceito, limiares de outras *ideias e formas*?

A imagem alegórica é uma escrita e, portanto, é capaz de carregar conceitos. Usada no cinema, tem potência subversiva: negar uma tradução simbólica do roteiro. Ela aponta uma nova narrativa, que mesmo visual e cenográfica, é potencialmente crítica e política. Cabe às diretoras e aos diretores de arte tomarem posição. Como artista, pertence a si o juízo da sua *tendência* e

*qualidade*³⁰. Saber atribuir o distanciamento crítico necessário para responder, de forma categórica e segura, à questão benjaminiana de como a sua obra se situa dentro das relações de produção³¹. Assim, arriscamos: não resta nada à direção de arte senão a produção de imagens alegóricas. A direção de arte alegórica “é aquela que, enquanto o roteiro narra a aventura do rato em busca do queijo, ela é capaz de apresentar a história da viagem do homem à lua”³². E não nos restam dúvidas que as duas narrativas, aparentemente diferentes, devêm da mesma *origem*. A arte é política e, portanto, “a alegoria sai de mãos vazias”³³.

Referências

EDWARDS, José. *La imposible ruptura del Señor Espejo y otros cuentos*. Santiago do Chile: La Pollera Editora, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Obras escolhidas, vol. 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a, pp. 120-136.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

³⁰ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Obras escolhidas, vol. 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a, pp. 120-136.

³¹ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Obras escolhidas, vol. 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 122.

³² Comunicação pessoal da Professora-Doutora Fátima Costa de Lima, em 25 de setembro de 2018, I Congresso Internacional Walter Benjamin: barbárie e memória ética. Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

³³ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 251.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Obras escolhidas, vol. 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b, pp. 222-232.

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

LUNELLI, Leandro. *Caderno de Arte do Curta-Metragem 'Señor Espejo'*. Santiago do Chile, 2017. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1csqxuASF81XLgt5EwXZG-sXRY3AoFG7D/view>>. Acesso em: 10 set. 2018.

SEÑOR Espejo. Ideia Original e Direção de Arte: Leandro Lunelli. Direção: Nico Superby. Direção de Produção: Felipe Barriga. Direção de Fotografia: Angelo Benvenuto e Mae Solis. Categoria: Curta-Metragem. Gênero: Ficção. Gênero Artístico: Fantasia. Duração: 08 min. Santiago do Chile: Escuela de Cine de Chile, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/_UXdlipVPDE>. Acesso em: 20 de set. 2018.

MIKKELSON, David. *How to Be a Good Wife*. 2016. Disponível em: <<https://www.snopes.com/fact-check/how-to-be-a-good-wife/>>. Acesso em: 09 de nov. de 2018.

O fim da narração tradicional e os seus desdobramentos na modernidade em Walter Benjamin

Mariana de Oliveira Neves¹

Introdução

Walter Benjamin, em seu texto “O narrador”, apresenta considerações sobre o escritor russo Nicolai Leskov, trazendo uma reflexão sobre a figura do narrador, que, segundo ele, não está mais presente entre nós e torna-se cada vez mais distante. A figura do narrador apresentada no texto tem relação direta com um período histórico anterior ao processo de industrialização. Neste sentido, a contextualização histórica é necessária para compreender a presença viva da narrativa junto ao ser humano. As narrativas estavam presentes na sua forma mais pura em comunidades tradicionais, onde os trabalhos eram exercidos mediante a participação de todos, de forma coletiva e muito próxima a um meio de produção artesanal, onde o uso da força motriz ainda não havia se consolidado da maneira como a conhecemos nos dias de hoje. A cultura da reflexão é exequível no tempo presente, ao passo que olhar para os fatos históricos torna-se permissível fazer uma leitura do seu acontecer histórico, por esta razão falar de um período caracterizado por uma tradição, entendida aqui como forma de transmissibilidade por meio das experiências compartilhadas e que de alguma forma influenciaram

¹ Mestranda em Filosofia, Universidade Federal de Mato Grosso, Bolsista Capes, nevesoliveira93@gmail.com

nos costumes e valores de uma época é tão relevante. Auxiliando a compreender o que vem a ser esta coletividade presente na filosofia do autor.

Na modernidade, o avanço de novas tecnologias, os meios de produção e de relação das sociedades, ditas antigas, sofreram mudanças. Manifesta-se então uma nova maneira do próprio indivíduo se relacionar com esta nova condição que lhe é apresentada, acarretando mudanças na sua forma de receber esses novos estímulos visuais, sonoros e produtivos que passam a vir com a vida moderna. Formas de comunicação ganham espaço e encontram na modernidade base sólida para o seu florescimento, como é o caso do romance e da informação; nos dias atuais pode-se pensar a respeito da era digital e o avanço dos meios de comunicação.

Assim, pretende-se neste trabalho caracterizar a narração tradicional, a substituição desta última pelo romance e pensar como o pensamento do filósofo alemão contribui para pensar as relações sociais do nosso tempo em um mundo altamente caracterizado pela barbárie.

O caráter coletivo da experiência nos escritos de Walter Benjamin

As sociedades agrárias, por estarem diretamente ligadas ao campo e à terra, são as que melhores exemplificam este período em que a narrativa se fazia presente na vida cotidiana, por isso a sua correspondência com uma tradição. Deste modo, a narrativa possui sua fundamentação naquilo que é transmitido de boca em boca, nas conversas e acontecimentos que se davam à medida que os trabalhos eram exercidos, como descreve Oliveira sobre a importância da oralidade na transmissão da narrativa,

Era nas especificidades da produção artesanal que as histórias encontravam o espaço e o tempo propícios para serem narradas.

E, com elas, a sabedoria ia sendo transmitida oralmente, de geração a geração, permitindo que a rede de experiências fosse tecida².

Essa rede de experiência (*Erfahrung*) segundo Benjamin, só foi possível nas produções artesanais pois à medida que os trabalhos eram confeccionados com as mãos do próprio artesão teciam-se também os fios das histórias que ali eram compartilhadas. Assim como o artesão utiliza o seu próprio corpo como fonte de produção o narrador faz uso das suas próprias experiências para contar uma história. Quando a história é bem contada, o narrador faz uso de suas próprias ações e gestos e, quanto mais natural e espontânea for esta maneira de contar, isto é, sem aquela famosa lição de moral impregnada no fim de cada história, quanto mais ele conseguir narrar a história sem ter que recorrer às explicações objetivas daquilo que está sendo contado, mais facilmente ele atrairá a atenção do ouvinte. E junto a isso ele deixa aberto o convite ao campo da troca de experiência, possibilitando que a interpretação do ouvinte aflore juntamente com suas próprias experiências, atraindo para si, de uma forma quase instantânea, a vontade de querer contá-la algum dia.

Percebe-se com isso que a narrativa possui traços do próprio narrador, pois ele traz consigo não somente as histórias, mas também a sua própria experiência. Logo o verdadeiro narrador é aquele que impregna suas marcas na história, é aquele que consegue narrar de uma maneira tão natural como se estivesse experienciado tal acontecimento, mesmo que tenha ouvido de outrem. Isto só se torna possível pela naturalidade com que ele gesticula com as mãos, se movimenta, tomando a história para si, fazendo a inter-relação com o ouvinte por meios dos gestos e ações

² OLIVEIRA, M. F. C. de. Em busca do sentido perdido: *expressões literárias da queda da experiência moderna no pensamento de Walter Benjamin* / orientadora: Katia Rodrigues Muricy. – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Filosofia, 2009. Disponível em <<

aprendidos na experiência do trabalho, já que a narrativa, é ela mesma uma forma artesanal de comunicação.

O autor apresenta em seu ensaio “O Narrador” dois tipos de narradores, os quais ele chama de o “camponês sedentário” e o “comerciante viajante”, sendo o primeiro aquele que nunca saiu de seu país, muitas vezes nem mesmo da sua cidade, mas que possui uma vida íntegra e tem conhecimento sobre sua história local e sua tradição, e o outro, aquele ser viajante, visto no primeiro momento como um marinheiro que viaja mundo afora e volta ao seu país com muitas histórias para contar. O autor também deixa claro que o terreno da narrativa em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em consideração a inter-relação entre esses dois tipos de narradores arcaicos. Torna-se claro neste instante o terreno propício para “*intercambiar experiências*”, pois a medida que o viajante volta com as novidades e comunica as novas histórias ao camponês sedentário, este é capaz de ouvir e incorporar as suas próprias experiências, pois segundo o autor, “... no sistema corporativo associava-se o conhecimento das terras distantes, trazido para casa pelo homem viajado, ao conhecimento do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário”³. Nas comunidades tradicionais onde se pode falar de uma transmissão de valores, ensinamentos, costumes, e onde a relação entre “memória, palavras e práticas sociais eram compartilhadas por todos”⁴, como diz Gagnebin, é na verdade onde reside a natureza do caráter coletivo da experiência, e é a partir dessa relação que a autora apresenta suas reflexões.

Em seu texto “Experiência e Pobreza”, Benjamin faz uso de uma fábula de Esopo⁵ para trazer o que se compreende por

³ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª Ed. Revista - São Paulo: Brasiliense, 2012, p.215.

⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.56.

⁵ No livro de Esopo, há uma lenda “O lavrador e seus filhos” que conta a história de um pai que está a beira da morte, pouco antes de morrer reúne os filhos e diz a seguinte frase “Meus filhos, numa de minhas vinhas há um tesouro”, dizendo isso o pai vem a falecer. Os filhos imediatamente cavam toda

experiência como uma forma de ensinamento transmitida de geração para geração, de pai para filho, dos mais velhos para os mais novos e ora vista como forma generosa ou alarmante, tudo dependerá das próprias experiências tidas pela pessoa que aconselha. A modernidade segundo o próprio autor viabilizou novas formas de informação e comunicação entre os indivíduos de uma mesma sociedade, proporcionando assim uma nova forma de experiência, onde a tradição que era transmitida de geração em geração, por meio da narração e que era comum a todos, deixa de existir e dá lugar a uma nova concepção de experiência.

É possível ver essa reflexão quando Benjamin caracteriza bem o real sentido de experiência,

Sabia-se também exatamente o que era a experiência: ela sempre fora comunicada pelos mais velhos aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias; às vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a filhos e netos. - Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saiba contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?⁶

Podemos perceber até aqui quão profundo é a reflexão que o autor nos apresenta sobre este conceito de experiência (*Erfahrung*) e como ele está estritamente ligado à narração tradicional. As narrativas tradicionais traziam sempre um auxílio, muitas vezes de forma prática para o dia a dia, ou um ensinamento para a vida

a terra a procura do tesouro, mas para surpresa de ambos nada encontram, porém no outono seguinte as vinhas produziram muito mais que as outras vinheiras da região. Com isso os filhos reconhecem que o pai havia transmitido a eles no leito da morte uma certa experiência: que os filhos soubessem que o verdadeiro tesouro, era o valor do trabalho.

⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª Ed. Revista - São Paulo: Brasiliense, 2012, p.123.

como podemos perceber na fábula de Esopo, onde a experiência é transmitida do pai para os filhos no leito da morte. Com esta fábula, é possível apresentar a autoridade que a narrativa tradicional possui em sua origem, pois segundo Benjamin, é neste momento, que o “moribundo” transmite sua sabedoria de vida aos filhos, e neste instante a narrativa adquire pela primeira vez a sua forma transmissível e apresenta a sua autoridade.

Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens - visões de si mesmo, nas quais ele havia se encontrado sem dar-se conta disso -, o inesquecível aflora de repente [sic] também em suas expressões e olhares, conferindo a tudo o que lhe dizia respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui, ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade⁷.

Com essa autoridade advinda da narrativa, conseguimos identificar o seu forte poder de transmissão e como esta mesma autoridade está relacionada a um caráter de experiência coletiva. As primeiras leituras realizadas dos textos⁸ de Benjamin foram caracterizadas por um olhar romântico sobre o viés da narrativa, já que nas comunidades tradicionais falar de uma transmissão de experiências, valores e ensinamentos transmitidos de forma simbólica eram possíveis, conferindo ao homem um grande sentido ao tecer a própria vida.

Segundo Benjamin, a constatação de que a arte de narrar está em vias de extinção se dá por determinados motivos, para ele com a modernidade, outras formas de comunicação e informação ganharam destaque e propiciaram para o desaparecimento da figura do narrador. A Guerra e trincheiras foi preponderante para notar o enfraquecimento de narrar, segundo o autor,

⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª Ed. Revista - São Paulo: Brasiliense, 2012, p.224.

⁸ Os textos aos quais eu me refiro são: *O Narrador e Experiência e Pobreza*.

Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então tornou-se ininterrupto. Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiências comunicáveis?⁹

Pensemos nas razões pelas quais os soldados voltavam mudos do campo de batalha. Por acaso teriam eles alguma alegria ao narrar os episódios por eles experienciados na guerra? Qual a experiência que estes soldados transmitiram ao voltarem mudos da guerra? Este silêncio permite compreender o grande choque que colaborou para o fim da narração tradicional, afinal os combatentes voltavam mudos, estagnados frente ao grande sofrimento que passaram e não seriam eles os primeiros a expressar em narrativa a história vivida e sentida. O emudecimento se justifica na tentativa dos combatentes de apagar da memória aquilo que eles preferiam não lembrar, de tão traumático que foi para os combatentes vivenciarem o terror da guerra de trincheiras. É notório a primeira percepção, mesmo que melancólica ao estado de frieza que a humanidade teve que se submeter para chegar a esta construção de uma experiência individualizada na modernidade. Por esta razão, falar de um período em que a narrativa foi tão importante na história é importante para compreender a ruptura com as narrativas dos dias atuais.

O texto de Benjamin é importantíssimo para compreender as condições que a humanidade teve que se submeter para chegar onde se encontra hoje com a chamada contemporaneidade envolta pelos meios de comunicação e informação. E assim, marcou-se o período caracterizado pelo choque da nova vida moderna, que culminou para o “fim da narração tradicional”. Compreender o fim da narração é sem dúvida primordial para entender este declínio

⁹ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8^o Ed. Revista - São Paulo: Brasiliense, 2012, p.214.

da experiência na modernidade. Walter Benjamin, ainda em seu ensaio “O Narrador”, destaca um ponto crucial que também contribuiu para o fim da narração tradicional: o surgimento do romance¹⁰.

Com a modernidade novas formas de comunicação ganharam espaço e o romance surge como forte expressão literária deste período. Desta forma, o romance moderno distingue-se da narrativa e para Benjamin há uma grande diferença entre a narrativa e o romance: a primeira, decorre de uma tradição e é transmitido de boca em boca, o segundo só encontra seu espaço na modernidade com o desenvolvimento capitalista e o surgimento do indivíduo. Benjamin, em seu referido ensaio, já evidencia com o surgimento do romance o desaparecimento da arte narrativa, quando diz o seguinte:

O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a retroceder em direção ao arcaico; sem dúvida, ela se apropriou, de múltiplas formas, do novo conteúdo, mas não foi determinada verdadeiramente por ele¹¹.

Assim, é de extrema importância analisar de que forma Benjamin apresenta esta substituição da narrativa pelo romance e como esta nova forma de comunicação, sobretudo no seu modo de escrita, relaciona-se com o indivíduo na sociedade moderna. Novos meios de produção, novas técnicas, novos ideais, novas conquistas, novas invenções e novas formas de comunicação, essa grande novidade que foi o movimento da modernidade, possibilitou aos

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª Ed. Revista - São Paulo: Brasiliense, 2012, p.217.

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª Ed. Revista - São Paulo: Brasiliense, 2012, p.218.

indivíduos de uma mesma sociedade uma nova forma de interação, tanto na sua forma de trabalho quanto nas relações sociais.

Benjamin apresentou muito bem essa fase da transição para a modernidade, quando diz que

As pessoas tinham de se habituar a uma nova circunstância, bastante estranha, própria das grandes cidades. Simmel¹² encontrou uma expressão feliz para esta problemática: “Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que aquele que ouve sem ver. Esse fato contém algo de muito característico da sociologia das grandes cidades. As relações recíprocas dos seres humanos nas grandes cidades... caracterizam-se por um evidente predomínio da atividade do olhar sobre a do ouvido¹³.”

Percebemos, com isso, que a mudança não se restringiu apenas ao processo de emigração, ou seja, apenas do campo para a cidade. A modernidade ofereceu muito mais do que essa transição ao incorporar uma nova maneira de ver e de lidar com o mundo. Emerge então na vida da grande cidade, os meios de transporte, meios de comunicação, afinal esses meios só encontraram terra firme com a grande multidão.

O “predomínio do olhar sobre o ouvido”, mencionado acima, é de grande valia para fazer uma distinção do período histórico marcado pela narrativa, onde o ato de ouvir entre os indivíduos da mesma sociedade acontecia de forma natural à medida que trabalhavam de forma artesanal. Isto culminava na constituição de uma memória coletiva entre todos que pertenciam a uma mesma comunidade. Já na modernidade esta relação é alterada pelos novos meios de comunicação que emergem dentro do social e como consequência transforma a própria relação entre os indivíduos, que

¹² Georg Simmel, sociólogo alemão, muito citado no livro de Walter Benjamin: *Baudelaire e a modernidade*.

¹³ BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. - 1. Ed. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p.40.

agora encontram-se em grandes números numa mesma cidade, sendo caracterizado como a “multidão”.

O caráter coletivo da experiência que imperou de forma muito evidente antes do processo de industrialização, encontrou um novo aspirante na multidão: a solidão das grandes cidades. A coletividade foi sendo caracterizada por uma nova percepção do sujeito moderno. Já não é possível encontrar o espaço e o tempo propício para as histórias e experiências compartilhadas, muito menos no campo de trabalho, já que os novos meios de produção contavam com auxílios de máquinas industriais que viriam muito em breve alterar na forma como as pessoas trabalhavam. Neste sentido, com os olhos abertos para os dias de hoje, pode-se observar muito claramente, por exemplo, os diversos campos de trabalho dentro de uma empresa. O trabalho já não se designa como “artesanal”, mas sim “mecanizado” onde as máquinas são as grandes responsáveis pelo meio de produção, tal como os setores são divididos em embalagem, comunicação, vistoria e etc.... Isto mostra que a mudança acontece de forma real e constante, ainda mais nos dias de hoje.

Da mesma forma consolidou-se o fim da narrativa, afinal, os valores, ensinamentos e costumes adquiridos por meio da experiência e que eram transmitidos para toda uma geração, já não encontravam mais abrigo nos meios de produção artesanal, tendo em vista que este estava passando por transformações. O romance, sem dúvida foi o divisor de águas em relação à narrativa que predominava até então, pois, “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia.”¹⁴. Por isso, identificamos a consolidação de uma modernidade cuja forma configura-se por novas maneiras de pensar, encarar e se relacionar com o todo. Sobre os narradores, Benjamin escreve sobre a destreza que possuíam com a experiência da própria vida

¹⁴ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª Ed. Revista - São Paulo: Brasiliense, 2012, p.217.

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como uma escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mesmo mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo, nem um impedimento¹⁵.

O romance não seguirá as características comuns à narrativa, ele se distinguirá sobretudo pelo seu conteúdo. Apresentará de antemão uma distinção rígida sobre a forma de recepção e relação com o indivíduo. Quando surge o romance, surge também um novo olhar sobre a experiência. Ela deixa de ser uma experiência de caráter coletivo ligada intimamente à vida cotidiana do camponês e do comerciante viajante, que são as duas referências de narradores proposto no texto “O Narrador” de Benjamin. Segundo o autor

O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas às experiências dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição da vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites¹⁶.

Deste modo o romance está intimamente ligado ao surgimento do indivíduo na sociedade capitalista. Neste sentido, percebe-se a quebra de relação com uma tradição até então movida por sua transmissão através da experiência compartilhada nos meios de produção artesanal. Os poemas de Charles Baudelaire são

¹⁵ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8º Ed. Revista - São Paulo: Brasiliense, 2012, p.232.

¹⁶ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8º Ed. Revista - São Paulo: Brasiliense, 2012, p.55.

de grande valia para encontrar evidências deste período caracterizado por Benjamin como a modernidade, onde o declínio da experiência de narrar e o choque causado pela grande multidão foram cruciais para na forma de alteração da percepção do indivíduo. Vejamos o poema

Os cegos
Contemplai-os minha alma; eis que são pavorosos!
São como manequins, vagamente risíveis;
E sonâmbulos são, singulares, terríveis;
E quem sabe aonde vão seus globos tenebrosos?

Seus olhos, donde a chama eterna é partida,
Como se olhassem longe estão no firmamento;
E não se vê jamais, por sobre o pavimento,
Inclinar vagamente a fronte sucumbida.

Atravessam assim a infinda escuridade,
Esta irmã do silêncio imutável, cidade!
Enquanto em torno a nós é um lamento o teu canto

Que é tão atroz que chega a perder-se no orgasmo,
Vê que eu erro também e mais do que eles pasmo,
Digo: "O que pelos céus eles procuram tanto?"¹⁷

Assim como o terror da guerra foi um choque traumático para os soldados que voltaram pobres em experiências comunicáveis, na modernidade as novas experiências são caracterizadas por este choque das grandes cidades. O nascer do mundo moderno é presente nas poesias de Baudelaire, sobretudo por conter centelhas desta nova forma de percepção. Em “A uma transeunte”, fica fácil apreender essa constatação da dominância do olhar sobre o ouvir. Benjamin faz uso deste poema em seu livro

¹⁷ BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p.S/N.

Baudelaire e a modernidade para pensar a respeito dessa transição para o período que marcou o início da modernidade.

A uma transeunte

A rua ia gritando e eu ensurdecia.
Alta, magra, de luto, dor tão majestosa,
Passou uma mulher que, com mãos supmtuosas,
Erguia e agitava a orla do vestido;
Nobre e ágil, com pernas iguais a uma estátua.
Crispado como um excêntrico, eu bebia, então
Nos seus olhos, céu plúmbeo onde nasce o tufão,
A doçura que encanta e o prazer que mata.
Um raio... e depois noite! - Efêmera beldade
Cujos olhos me fez renascer tão de súbito,
Só te verei de novo na eternidade?
Noutro lugar, bem longe! é tarde! talvez nunca!
Porque não saber onde vou, nem eu onde ias,
Tu que eu teria amado, tu que bem o sabias¹⁸!

Este poema remete à ideia de observação do flâneur, o andarilho da vida moderna, que é tocado pelos inúmeros sentimentos que a multidão pode lhe causar: o encantamento pela novidade, o amor por uma desconhecida, a beleza efêmera da amada e a incerteza em relação aos olhos do poeta, do próprio Baudelaire, verão novamente aquela transeunte. Este era o novo campo da vida moderna. A experiência vivida pelo indivíduo neste poema tem mais a ver com um “choque que faz com que um desejo imperioso se apodere subitamente do solitário¹⁹.” O meio social possui agora novos produtos da modernidade e compete ao indivíduo aprender a lidar de forma quase instantânea com esses novos meios de adaptação, cabendo a ele acompanhar o ritmo das engrenagens da grande cidade.

¹⁸ BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. – 1. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 47.

¹⁹ BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. – 1. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p.48.

Considerações finais

Feitas as considerações sobre o conceito de experiência [*Erfahrung*] e da substituição da narrativa tradicional pelo romance Segundo Benjamin, foi possível evidenciar peculiaridades distintas. O leitor do romance, não possui a possibilidade de “intercambiar experiências” como nos foi apresentado neste trabalho pelo viés da narrativa tradicional, especialmente pelo processo ao qual ele foi inserido na modernidade. Com o romance à experiência do indivíduo não é mais compartilhada. Ele passa a ter uma experiência de forma individualizada e este sem dúvida é o que o distingue da experiência narrativa.

É importante destacar como hoje conseguimos trazer a reflexão para a nossa própria atualidade. Nos dias atuais, observamos o grande excesso de informação que chega até nós através de diversos meios, como *jornais, internet, correios eletrônicos, televisão* etc. O que realmente conseguimos absorver com tantas informações que nos chegam? O excesso é tanto que nos falta tempo para digerir e fazer uma síntese de tudo o que nos é apresentado. Este ‘tempo’ que nos falta, torna-se diariamente ainda mais escasso. Vemos claramente como este trecho revela bem esse novo modelo de experiência vivenciado pelo indivíduo moderno, apresenta bem as características que outrora eram encontradas em harmonia com a natureza e agora conserva o envolvimento com uma indústria cada vez mais agregada ao capitalismo. Essa modernidade, configura uma nova concepção entre as relações humanas, onde o ser humano está cada vez mais sozinho consigo mesmo, quase não se propicia um encontro com o outro. A cada dia perde-se um pouco daquilo que pertence a nossa própria autenticidade, ou seja, estamos pobres em experiências. Tornamo-nos cada vez mais insensíveis frente a nós mesmos e aos outros. Essa nova era da informação, é paradoxal ao passo que através dela podemos pensar em suas próprias modificações, assim sendo, é neste momento que a leitura de

Benjamin se apresenta de suma importância para analisar a pobreza da experiência no sentido próprio do termo, nos dias atuais. Desta maneira a proposta de pensar o momento presente a partir da leitura, torna-se promissora, afinal em um mundo tão cheio de informações, as quais não conseguimos extrair tudo o que nos é apresentado, resta-nos algumas alternativas para não perdermos a capacidade do agir, pensar e refletir sobre nossas escolhas e próprias ações, a filosofia e a arte são caminhos profícuos para pensar tais possibilidades.

Referências

- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8º Ed. Revista - São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. – 1. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Filô/Benjamin)
- ESOPO. *Fábulas completas*. Tradução: Maria Celeste C. Dezotti. Ilustrações: Eduardo Berliner. Apresentação: Adriane Duarte. São Paulo: Cosa Naify, 2013
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LESKOV. N. *A fraude e outras histórias*. Tradução de Denise Sales. São Paulo: Editora 34, 2014.
- OLIVEIRA. M. F. C. de. *Em busca do sentido perdido: expressões literárias da queda da experiência moderna no pensamento de Walter Benjamin* / orientadora: Katia Rodrigues Muricy. – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Filosofia, 2009. Disponível em < https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=15288@1> Acesso em: 20/08/2017 e 13/08/2018

**Elementos estético-culturais benjaminianos
sobre a fotografia:
leituras críticas acerca de instantâneos vívidos
em sedutores catálogos de viagem**

Ney Alves de Arruda¹

1 Introdução: a atualidade do pensar de Benjamin

É impressionante a vitalidade das meditações estéticas de Walter Benjamin. O seu ensaio de 1931 intitulado “Pequena história da fotografia”² é uma bela expressão dessa reconfortante contemporaneidade. A propósito, Seligmann-Silva afirma que Benjamin nesse ano já fazia parte de um “círculo de teóricos e especialistas em imagens técnicas que englobava László Moholy-Nagy, grande professor da Bauhaus”³. A foto, desde o advento de sua criação no século XIX, acompanha a trajetória da humanidade e muitos benefícios tem trazido se pensarmos nos registros de instantâneos fotográficos para livros técnicos – ficando aqui num único exemplo – na área da medicina, que auxilia o estudante, futuro médico, a conhecer detalhes de tecidos, órgãos e sistemas do

¹ Doutor em História pela Universidad Pablo Olavide (Sevilha – Espanha), Mestre em Filosofia pela UFSC, docente efetivo da Universidade Federal de Mato Grosso, leciona na Faculdade de Comunicação e Artes da UFMT. E-mail: neyarruda@gmail.com

² BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento, 1. ed.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, pp. 51-78.

³ SELIGMANN-SILVA, M. A ‘segunda técnica’ em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. In: BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2017, p. 26.

corpo humano. A importância da fotografia em todos os campos do conhecimento e no progresso civilizatório é notável. A pequena análise estética que realizaremos com base em Walter Benjamin refere-se a um ponto com certo grau de ineditismo que sempre está presente em nossas vidas cotidianas. Porém talvez não tenha sido objeto de uma reflexão cultural.

Dedicaremos aqui uma especial atenção a um viés de catálogos turísticos de viagens internacionais, os quais contêm um rico acervo fotográfico que motiva nossa hermenêutica crítico-estética. Não por acaso, o prof. Renato Franco empreende didática anotação sobre o texto acerca da foto de Benjamin, dotada de pertinência neste momento, a saber:

No ensaio em apreço, a reflexão pretende identificar o potencial da fotografia enquanto forma, sem deixar de atestar sua possibilidade de comercialização e, portanto, de apropriação do capital. [...] Ao destacar as virtudes da fotografia, comprova ser a beleza dela emanada resultante de sua natureza técnica; com tal argumento, atinge o cerne da visão ideológica e tradicional sobre a arte, que insiste em afirmar a capacidade criativa do gênero humano⁴.

Com efeito, a fotografia progressivamente se tornou um instrumento auxiliar e mesmo imprescindível em vendas programadas para as grandes massas humanas. Bárbara Freitag comentou, mencionando Benjamin, que a fotografia contribuiu historicamente para provocar uma mudança na percepção e atitude de consumidores⁵. Por sua vez, Laurent Assoun nos recorda que Walter Benjamin estruturou uma apropriada metodologia de crítica estética, muitas vezes fugindo de uma “sistematicidade” procurando então “se concentrar nas cristalizações, pontuais por essência, de processos sócio-históricos”⁶. Se outrora a foto, por

⁴ FRANCO, R. *10 lições sobre Walter Benjamin*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015, pp. 88-89.

⁵ FREITAG, B. *Teoria Crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 76.

⁶ ASSOUN, P. L. *A Escola de Frankfurt*. São Paulo: Editora Ática, 1991, p. 94.

ocasião de sua invenção, portou magnífica relevância estética, esta ficou restrita aos poucos fotógrafos que ainda ousam em fazer arte com seus registros e instantâneos.

2 Catálogos de passeio e primeiras noções estéticas do filósofo

Ao planejar uma viagem familiar de férias com crianças, o primeiro objeto de desejo quando se pensa em parques temáticos internacionais é, sem dúvida, a Flórida nos Estados Unidos. Para se ter uma possibilidade de contextualização contemporânea das leituras benjaminianas sobre aportes críticos da fotografia, basta passear no shopping mais próximo e entrar numa loja de viagens turísticas (de preferência: as “amarelinhas”). Busque-se um dos catálogos de venda disponível, qualquer que seja para passeios e viagens internacionais. Basta focar os olhos nas primeiras fotografias e verão pessoas encantadas em mágicos lugares, fotos de uma estranha e sedutora perfeição.

No momento em que se folheia um catálogo, já se passa a sonhar com o chamado “primeiro mundo”. São fotos de belezas indescritíveis, confortos e comodidades inimagináveis. Exemplo é a possibilidade de alugar uma casa principesca na cidade de Orlando, cuja foto⁷ aérea de página dupla em cores apresenta um condomínio lindíssimo de largas ruas e avenidas, todas limpas contendo casas novas, uma distinta das outras, aconchegantes, paradisíacas, bem pintadas e planejadas. Essa estratégica construção de catálogos nos remetem às palavras de Benjamin quando o mesmo escreve que: “a industrialização da foto atraiu em seu primórdios charlatões em busca do lucro com a apropriação da técnica fotográfica, quando a foto transformou-se em arte de feira”⁸. Com efeito, a arte fotográfica encontra-se hoje nas mãos de

⁷ CVC Brasil Operadora e Agência de Viagens S.A. *Catálogo Orlando*. Santo André (SP): Edição CVC, Versão 2017/1. Foto pp. 18-19.

⁸ BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. trad. João Barrento, 1. ed.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 51.

hábeis comerciantes, mercadores-milagreiros pós-modernos, que ultrapassaram as fronteiras do possível e razoável, em matéria de marketing para vendas maciças.

Se a compra de um pacote de viagem turística é pactuada. Já em terras norte-americanas, chegando ao aeroporto a família viajante recebe de pronto um bombardeio de informações com novos e propícios catálogos totalmente grátis de promissores passeios. Guichês de informação estão disponibilizados em lugares de ampla circulação. A oferta de documentação predominantemente em inglês, para o turista, é abundante. Toda uma sorte de possibilidades são apresentadas. Exemplo é a foto⁹ de um sugestivo almoço por estupendos cinquenta dólares (convite individual), onde se pode constatar no instantâneo fotográfico do catálogo ofertado, lindas crianças eletrizadas e pais felizes almoçando no *Walt Disney World Resort* com Mickey, Minnie, Pluto, Pateta, Pato Donald, Huguinho, Zezinho e Luizinho, além de toda a família de icônicos personagens Disney. O almoço e a janta em si nem são tão relevantes em seus sabores. O importante mesmo é repetir a foto do catálogo para levar de banal souvenir para casa. Com procedência, Taisa Palhares afirma que a experiência da arte mudou com a reprodução mecânica da fotografia, pois a repetibilidade da cópia trouxe a “transitoriedade e efemeridade do valor de exposição [numa] recepção distraída e coletiva”¹⁰, o que resultou de certa forma por trivializar mesmo, o instantâneo fotográfico familiar.

Essa mencionada foto do catálogo das crianças almoçando alegremente com seus personagens de desenhos animados é impactante. Como registrou Benjamin, trata-se de um: “encanto das imagens que podemos ver nas belas publicações recentes de

⁹ SIEGEL, D. A., *I Love Orlando*. July-August. Orlando (USA): CEO Westgate Resorts (Edition), 2018, p. 51.

¹⁰ PALHARES, T. Walter Benjamin: teoria da arte e reproduzibilidade técnica. In: NOBRE, M. (Org.). *Curso livre de teoria crítica*. Campinas: Editora Papyrus, 2008, p. 27.

fotografias”¹¹. São figuras efêmeras que trazem um sentido fetichista da fotografia, como demarcou Benjamin. Ou seja, a criação de um objeto fixo do desejo que passa a ser satisfeito. E isto funciona já saindo com o catálogo colhido no aeroporto, idealizado no hotel e vivenciado no restaurante do parque temático. A foto que se leva para casa em seus respectivos países de origem precisa ser idêntica a do catálogo para se comprovar que se esteve realmente ali. Essa seria uma pretensão esvaziada de sentido em legitimar o fotógrafo e sua criação fotográfica.

3 A força criativa da foto editada com ênfase especial

Todos os dias há diversões diferentes, lugares novos para se visitar e se divertir. O *Sea World Park* é um resumo magnífico de toda a vida marinha do planeta. Horas de caminhadas para conhecer todos os tanques e aquários onde estão detidos e alojados os esplêndidos animais. No catálogo desse parque aquático sob apreciação, é possível constatar uma foto¹² de uma bela família com roupas de mergulho junto com um golfinho. Foto batizada no catálogo como sendo “Dolphin Lagoon”. O casal de pais demonstra na foto ter dois filhos lindos. Está na foto também uma vovó simpaticíssima. Os filhos são um menino e uma menina. Naturalmente são modelos fotográficos, pois seria “inadmissível” pessoas desprovidas de beleza num catálogo de um parque internacional dessa natureza. Walter Benjamin chama atenção para o que ele destacou como sendo: “a nova técnica: imagem de pessoas anônimas, e não retratos”¹³. Exatamente: esse é o fator dominante, pois os catálogos apresentam pessoas majestosas,

¹¹ BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. trad. João Barrento, 1. ed.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 52.

¹² SEA WORLD ORLANDO. *Sea World Parks & Entertainment*. Orlando: SeaWorld Parks (Edition), 2018, p. 12.

¹³ BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. trad. João Barrento, 1. ed.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 54.

querendo demonstrar uma felicidade transbordante, contudo estão inominadas na multidão de imagens, todas atraentes, mas sem rostos registrados. São fotos que demonstram a maestria do fotógrafo e do calculismo na pose do seu modelo, nada mais do que isso. Pois, o que realmente importa é o consumo, via da venda de produtos e serviços contidos no parque.

A fórmula das férias na Flórida é imbatível: mesclam-se passeios com brinquedos (como montanhas russas alucinantes) e compras. Muitas e entretidas compras. A organização dos serviços de hotéis, bares, restaurantes e parques é de grande competência para atender amplas massas humanas.

Shoppings gigantescos com trezentas e até quinhentas lojas! São verdadeiros parques de diversão do capitalismo maduro e pós-industrial estadunidense. Ao chegar nesses quilométricos shoppings norte-americanos, de cara o turista é incitado a consumir. De novo, vem um “maremoto” de informativos, guias e novos catálogos, mais uma vez, direcionados a fazer o visitante comprar.

Paginando um “inocente” catálogo desses, logo nas primeiras páginas, se vislumbra a foto¹⁴ de uma linda mulher: morena, delgada, seus vinte e cinco anos, elegante, rosto escultural, num jeans naturalmente de marca, blusa de seda e blazer preto. Um sorriso glamoroso de estrela hollywoodiana. Portando o quê nas mãos? Lógico! Três sacolas de lojas de grife. Quem patrocina o anúncio que estampa marcas com Tommy Hilfiger e Calvin Klein?

Claro! Um poderoso templo de consumo da cidade: o *Orlando Premium Outlets*. Benjamin vem em nosso auxílio e nos ajuda a melhor compreender a natureza dessas fotos, quando escreve que: “só conhecemos esse inconsciente óptico através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise”¹⁵. Entre a magia da luxuosa modelo e a técnica do

¹⁴ EXTRAS GUIDE. *Your key to vacation fun*. Summer Fall. Orlando: Partner Hotel Universal, 2018, p. 04.

¹⁵ BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. trad. João Barrento, 1. ed.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 55.

fotógrafo, fica o desejo de consumo do turista. As madames turistas loucas para comprarem várias peças de vestimenta semelhantes às da foto, no desejo inconsciente de ficarem parecidas com as moças norte-americanas dos catálogos, inclusive patrocinados por estúdios cinematográficos. Tudo é bem planejado com máxima criatividade na fabricação de fotos que pintem artigos de compra, ou seja, que detenham o potencial estético de estimular o consumo. Provocar o frenesi da aquisição em alta velocidade, tendo em vista que o importante é satisfazer o impulso da obtenção de bens.

Renato Franco contribui sobre a noção de “inconsciente ótico” de Benjamin quando manifesta ser o mesmo: “de origem freudiana, esse conceito afirma ser a fotografia apta a desvelar aspectos da realidade que não seriam jamais observáveis pelo olho humano. A câmera aparece assim como capaz de potencializar o olhar”¹⁶.

Benjamin articula muito bem doses de persuasão em seu atualíssimo ensaio sobre a fotografia, ainda mais quando anota que: “o próprio processo [fotográfico] levava os modelos não tanto a uma vivência projetada para fora do instante, mas a um mergulho nele”¹⁷. Seria então o projeto histórico do século XIX que insiste em se repetir no século XXI? Para além dos modelos contemporâneos, que apenas recebem seus honorários profissionais nas agências fotográficas e saem de cena, porque venderam as imagens de seus corpos via contrato; agora o instante da vivência projetada fica por conta do alvo desses catálogos: o turista, que por vezes economizou seis meses ou mais para desfrutar da viagem, do passeio, e mergulha profundamente no consumo não projetado, transformando o cartão de crédito numa navalha, como cantou o saudoso poeta Cazusa.

¹⁶ FRANCO, R. *10 lições sobre Walter Benjamin*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015, p. 89.

¹⁷ BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. trad. João Barrento, 1. ed.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 57.

4 Instantâneo fotográfico imortalizador de criador e criatura

Quem sai na chuva é pra se molhar. Quem vai para a Flórida é para se divertir? Sim, de fato esse é o espírito de um estado inteiro da federação norte-americana, que se especializou em faturar astronomicamente com entretenimentos para as massas humanas que para ali se deslocam. São franceses, japoneses, alemães, chilenos, suecos, australianos e o grande número é de famílias norte-americanas de outros estados. Pelas ruas, cafés, boates, lojas, restaurantes, hotéis dos parques temáticos se vê uma multidão, resumo de todos os povos do planeta. O espetacular *Walt Disney Magic Kingdom Park* é o “santuário” mais desejado e não pode ser evitado. Se perder a oportunidade de conhecê-lo, é como ir a Roma e não ver o Papa.

No catálogo em que se anuncia fortemente esse formoso parque de diversões está uma foto¹⁸ que podemos considerar monumental. Referimo-nos aqui sobre as estátuas em tamanho natural, possivelmente esculpidas em bronze do próprio criador pioneiro Walt Disney de mãos dadas com seu personagem que abriu o mundo mágico de criações artísticas altamente rentáveis: Mickey Mouse. Essa foto é impressionante porque ao fundo está o imponente castelo Disney e no último plano do registro fotográfico exibem-se magníficos fogos de artifício, os quais sempre fecham a noite na maioria dos parques temáticos do sistema organizado na cidade de Orlando.

A foto em questão parece revelar o duradouro culto à imagem de Walt Disney e sua criação Mickey Mouse. O que une criador e criatura, preservando para as gerações futuras, o histórico feito de 1928, ou seja, a concepção do desenho de Mickey, que ressoa na cultura pop norte-americana desde então. Nisso, Benjamin demarca o que se segue:

¹⁸ WALT DISNEY WORLD. *Explore 4 parks & more*. Orlando: Walt Disney Edition, 2018, p. 14.

É significativo o fato de o debate ter endurecido mais quando se tratava da estética da “fotografia como arte”, ao passo que quase ninguém deu importância ao fato social, muito mais inquestionável, da “arte como fotografia”. E, no entanto, os efeitos da reprodução fotográfica de obras de arte tem muito mais importância para função da arte do que a elaboração mais ou menos artística de uma fotografia, para a qual o acontecimento se torna uma “presa da câmara”¹⁹.

Inegável que as estátuas em si têm o condão de simbolizar uma obra de arte. Dessa forma, entre a dicotomia arte (x) fotografia, na qual Benjamin estimula a reflexão crítica acerca do que deve preponderar nesse entendimento exegético, fica o que ele chamou atenção para o elemento contido no “fato social”. Isto é, a arte como fotografia em discussão perpetua as estátuas esculpidas que foram congeladas na câmara, inclusive com o espetáculo dos fogos e o cobiçado castelo do divertimento. Esse ensaio de Benjamin é um marco referencial porque busca balizar o franco interesse do escritor, como asseverou Guilherme Merquior, por linguagem, fotografia, literatura, cinema, enfim: “criações da cultura”²⁰.

Mencionemos também outro aspecto diverso presente em segundo plano nos catálogos fotográficos analisados: o componente social de um sistema de parques de entretenimento que oferta uma ampla gama de empregos. Ocupações que garantem a sobrevivência de milhares de famílias norte-americanas, inclusive de imigrantes de outros países que trabalham nesses parques, restaurantes, na operação dos brinquedos, nos guichês de atendimento, nas redes de “fast food” dos shoppings, enfim todas as cadeias de trabalho que atendem ao

¹⁹ BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. trad. João Barrento, 1. ed.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 66.

²⁰ MERQUIOR, J. G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a Escola de Frankfurt*. São Paulo: Editora É Realizações, 2017, p. 116.

turista na cidade, dentro e fora dos complexos de distração na Flórida. A foto publicada de Walt Disney e de Mickey Mouse paradoxalmente nos força a refletir acerca de outro prisma muito presente naquele grandioso país: da intenção de preservar tradições da ideologia cultural capitalista norte-americana como terra de oportunidades, contidas num específico dado. Por exemplo, de guardas, fiscais e inspetores funcionários dos parques temáticos que previnem o terrorismo, quando vasculham de forma respeitosa todas as bolsas e mochilas de turistas para entrar nas imensas propriedades. São senhoras e senhores visivelmente na terceira idade que ali estão integrados ao mercado de trabalho, que oportuniza mais uma chance a esses cidadãos. Os quais, em outros países, provavelmente estariam excluídos de uma generosa oferta de labor.

5 Foto e imaginário simbólico dos jovens

Quando o turista viaja com filhos pequenos é preciso entretê-los, levando-os em lugares pitorescos que as crianças gostam de ir. Um desses lugares certos de interesse dos menores é o parque dos mundialmente conhecidos brinquedos de pecinhas para montar da Lego. No catálogo guia do local, as fotos não apresentam ninguém triste ou cabisbaixo. Todos aparentam estar de bom humor, bem alimentados e vestidos dignamente. Essa é uma “realidade” que o documento fotográfico pretende evidenciar. Entretanto, uma foto chama a atenção cuja legenda denomina um local dentro do parque em específico. É a chamada “Miniland USA”.

Essa foto²¹ apresenta um grande quarteirão aberto de jardins onde estão representados os principais monumentos e edifícios da república norte-americana localizados nas principais cidades. A

²¹ LEGOLAND FLORIDA RESORT. *The official guide to awesome*. Winter Haven (Florida, USA): Legoland Edition, 2018, p. 06.

foto em questão, por exemplo, apresenta todo o Capitólio, isto é, a sede do Congresso Nacional dos Estados Unidos feito de milhares e milhares de pecinhas da Lego. Além do Memorial Lincoln e a Casa Branca, para apenas ficar só em Washington - DC. Todos esses monumentos em precisas escalas (reduzidas) da empresa Lego Group são devidamente cercados e vigiados como tesouros no *Legoland Park*.

Benjamin parece ter escrito seu ensaio sobre a fotografia dotado – permitam chamar – de uma espécie de “clarividência estético-cultural”, pois quando evidenciamos essas fotos do parque da Lego numa localidade perto de Orlando chamada de Winter Haven, sentimos a força do pensar de Walter sobre a foto. Guardada as devidas proporções do tema tratado, diz ele que o registro fotográfico pode apresentar por vezes: “uma imensa tristeza que domina a paisagem que lhes foi destinada [...] retrato com a sua tristeza sem limites [...] as pessoas não apareciam nela tão desoladas e abandonadas”²². Imaginem um catálogo para atrair crianças na categoria de “miniaturistas”, quando a estratégia é seduzi-las com fotos de brinquedos numa paisagem que não podem ser tocados, as cercas dos monumentos Lego não podem ser ultrapassadas. Tristemente os brinquedos somente podem ser observados e fotografados. Terry Eagleton ao glosar as ferramentas investigativas de Benjamin alude sobre o uso do “choque, estranhamento, reprodução mecânica, violência interpretativa [...] para explodir o ‘continuum’ letal da história”²³, quiçá este seja um argumento crítico-reflexivo apropriado neste trecho benjaminiano em comentário.

Nessa toada interpretativa, vem o catálogo de fotografias do *Kennedy Space Center* no Cabo Canaveral (Cocoa Beach), onde os norte-americanos lançaram suas missões espaciais. No local,

²² BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. trad. João Barrento, 1. ed.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 60.

²³ EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro S. R. Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 242.

fazendo uma visita turística e portando os catálogos, é possível ver as memoráveis conquistas de uma surpreendente nação. A foto²⁴ a que fazemos menção retrata aparentemente dois irmãos (ou mesmo, dois primos) que estão viajando juntos com seus familiares. Nela os meninos fazem uma “selfie” tendo como pano de fundo seus parentes observando bem de perto uma estrutura suspensa de partes da carcaça de uma das versões do ônibus espacial Atlantis. Mais uma vez as crianças são privadas da possibilidade de tocar e sentir os objetos, mas devem se contentar com a captação das maravilhosas fotos.

Aqui poderíamos indagar: essa foto em específico teria uma aura? Se essas crianças não são modelos fotográficos, e aparentam ser mesmo turistas, talvez a foto delas se dote de uma aura como obra de arte doméstica e familiar. Mas certamente o que foi a registro no catálogo do *Kennedy Space Center* nada tem a ver com obra de arte. Conveniente ressaltar, nesta quadra de nosso relato de pesquisa, o que Benjamin suscita sobre a aura no estudado ensaio sobre a fotografia.

Mas o que é realmente a aura? Uma estranha trama de espaço e tempo: o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja. Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre o observador a sua sombra, até que o instante ou a hora participam do seu aparecimento – isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo²⁵.

Eis aqui o pensamento deste mestre da estética tentando esquadrihar um pouco o seu próprio pensamento cultural sobre a aura da obra de arte. Em seu celebrado ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin menciona a

²⁴ KENNEDY SPACE CENTER – VISITOR COMPLEX. *Join the journey: all new experience*. Cocoa Beach (Flórida - USA): Kennedy Space Center (Edition), 2017, p. 02.

²⁵ BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. trad. João Barrento, 1. ed.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 63.

fotografia e a aproxima do conceito de aura, quando diz: “o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade [...]. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos”²⁶. Benjamin talvez seja mais conhecido por sua teoria de que o que distingue as obras de arte é sua “aura”. Cabendo detalhar que: “essa aura é o que não pode ser captado em nenhuma reprodução”²⁷.

O filósofo norte-americano Martin Jay ao discutir teoria estética e cultura de massas se pronuncia sobre o conceito de aura da obra de arte em Walter Benjamin, lembrando que o Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt acolheu muito bem essa nova noção à época, empregando-a em suas análises culturais. Jay escreve: “el aura era el nimbo singular que circundaba una obra de arte original. Era el sentido especial de *hic et nunc* (aquí y ahora) que daba autenticidad a la obra”²⁸.

Por derradeiro, a última foto das várias estudadas que nos chamam a atenção vem do parque temático dos Estúdios Universal. A potente e gigante companhia cinematográfica que mantém vários empreendimentos altamente rendosos em Orlando. Ao chegar aos seus mega portões, feita a revista o turista terá acesso a novidoso pacote de informes, mapas e catálogos fotográficos das atrações do dia, lojas de souvenirs, brinquedos que estão preparados para receber o visitante. No catálogo da *Universal Orlando Resort* foi publicado uma foto²⁹ que mereceria, quem sabe até um estudo psicanalítico.

²⁶ BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 174.

²⁷ SIM, S.; LOON, B. V. *Entendendo teoria crítica*. trad. Rosália Munhoz. São Paulo: Editora Leya, 2013, p. 49.

²⁸ JAY, M. *La imaginación dialéctica*. Madrid: Taurus Ediciones, 1984, p. 344.

²⁹ UNIVERSAL ORLANDO RESORT. *Three theme parks. The wizarding world of Harry Potter*. Orlando: Universal Studios Edition, 2018, p. 01.

Trata-se de três jovens entre nove e onze anos que estão simplesmente trajados como coleguinhas de cena do Harry Potter. É isso mesmo! Estão fantasiados de bruxinhos de manto e cachecol da escola que frequenta o mago Potter. De varinha para encantamentos nas mãos foram fotografados andando destemidamente nas ruas fielmente reconstituídas dos filmes da série de franquia filmica milionária consagrada por milhões de jovens do mundo todo, ávidos consumidores da marca Harry Potter.

Mais uma vez nos valem da contribuição de Benjamin que oferta uma leitura possível quando argumenta que “a criatividade na fotografia significa a sua subordinação à moda. [...] Nela se desmascara a atitude de uma fotografia que é capaz de fazer a montagem de uma lata de conserva no cosmos”³⁰. O filósofo aqui destaca a técnica de fotografar através de um enfoque unicamente comercial, como sendo a atitude em voga no registro da imagem. Pouco importa que haja a possibilidade da fraude fotográfica, vez que o determinante é que a fotografia venda o produto.

Diante dessa constatação estética benjaminiana, com fundamento na foto sob análise, de fato foi possível verificar “in loco”, o quão ficam em situação de incontrolável êxtase os jovens que “encarnam” o “mundo da moda” Harry Potter. Isto no momento em que os pais compram os mantos, varinhas, cachecóis, chaveiros, broches, livros, canetas, canecas, gorros, máscaras e toda sorte de produtos. A alienação completa e absoluta da realidade se materializa ao tempo em que esses jovens saem dos brinquedos da ala Harry Potter. Sua estrutura cerebral e nervosa está em estado de arrebatamento, graças aos trechos marcantes dos filmes que são vivenciados nos velozes e furiosos equipamentos de diversão. Momento em que se atiram freneticamente na loja de souvenirs, cujas portas de entrada são

³⁰ BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. trad. João Barrento, 1. ed.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 68.

exata e estrategicamente a saída dos aparelhos alucinantes. Pressionar os pais para realizar a compra das bugigangas “porterianas” da moda, quem sabe materialize uma forma alienativa de se sentir integrado e inserido em um processo pseudoestético sutil de colérico consumismo.

6 Conclusões prévias

A eloquência e atualidade da obra de Walter Benjamin são notáveis em nossos tempos caóticos do século XXI. Ainda que o mercado editorial tolere publicar pesquisas depreciativas na vã tentativa de desacreditar correntes filosóficas como a Teoria Crítica da Sociedade. Publicação em específico que, inclusive tratou desrespeitosamente o importante filósofo como “falido e miserável”³¹.

Somos pela decência no trato com a filosofia marcada por uma opção política em prol das massas trabalhadoras deste planeta. Nesse sentido, relembramos a postura de Theodor W. Adorno que manteve com Walter Benjamin uma próspera relação cooperativa evidenciada na farta correspondência³² entre estes filósofos frankfurtianos. Quinze anos após a morte de Walter, medita Theodor: “el centro de la filosofía de Benjamin es la idea de la salvación de lo muerto como restitución de la vida desfigurada mediante la consumación de su propia cosificación hasta lo inorgánico mismo”³³. Sem dúvida, Adorno resume a trajetória do amigo em contundente e adequada oração.

Quem nunca sacou uma foto? Desde sua invenção por volta de 1826, a humanidade se afeiçoou ao deleite do registro

³¹ JEFFRIES, S. *Grande hotel abismo: a Escola de Frankfurt e seus personagens*. trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 171.

³² ADORNO, T. W. *Correspondência, 1928-1940/ Theodor W. Adorno, Walter Benjamin*. trad. José M. M. de Macedo. São Paulo: Editora UNESP, 2012, pp. 49 e ss.

³³ ADORNO, T. W. Caracterización de Walter Benjamin. In: ADORNO, T. W. *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*. trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962, p. 258.

fotográfico. Seja no trabalho, laser ou família, a foto faz parte da história da cultura do homem nesses 192 anos de existência. Fotografamos de tudo um pouco. Marianela Santoveña Rodríguez sintetiza: “viviendas, muebles, ropas, rostros, fieras, guerreros, consejos, fatalidades, estrellas, danzas: es un repertorio de objetos al que las fotos nos han acostumbrado”³⁴. Fomos todos seduzidos pelo ato fotográfico!

O ensaio “Pequena história da fotografia” é um clássico e merece ser lido porque permite extrair interessantes constatações filosóficas na forma de: a) conceitos, b) expressões e c) passagens analítico-discursivas, contendo nítido caráter crítico-estético, exemplificativamente, como: I) “encanto das imagens”, II) “valor mágico da técnica”, III) “impulso irresistível” e “inconsciente óptico”, IV) “estranha perfeição”, V) “vivência projetada”, que procuramos refletir neste trabalho para construir um primeiro diálogo terapêutico a partir de exemplos fotográficos estudados.

A busca aqui é pela proposição de um debate militante e engajado sobre a sabedoria de Benjamin, no sentido de verificarmos que sua abordagem segue repercutindo sendo favorável ferramenta estética da cultura em nossos dias atuais. Até mesmo, a fim de evitar que a arte da fotografia se esvazie de sentidos, e os instantâneos fotográficos percam seu valor para a vida humana.

Referências

- ADORNO, T. W. Caraterización de Walter Benjamin. In: ADORNO, T. W. *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*. trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.
- ADORNO. T. W. *Correspondência, 1928-1940/ Theodor W. Adorno, Walter Benjamin*. trad. José M. M. de Macedo. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

³⁴ SANTOVEÑA RODRÍGUEZ, M. Imaginaria (Una fotografía significa tanto una virtud como un vicio, y por consiguiente, en definitiva, todo). In: COHEN, E. (Org.). *Walter Benjamin: fragmentos críticos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p. 389.

- ASSOUN, P. L. *A Escola de Frankfurt*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. trad. João Barrento, 1. ed.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CVC Brasil Operadora e Agência de Viagens S.A. *Catálogo Orlando*. Santo André (SP): Edição CVC, Versão 2017/1.
- EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro S. R. Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- EXTRAS GUIDE. *Your key to vacation fun*. Summer Fall. Orlando: Partner Hotel Universal, 2018.
- FRANCO, R. *10 lições sobre Walter Benjamin*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- FREITAG, B. *Teoria Crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- JAY, M. *La imaginación dialéctica*. Madrid: Taurus Ediciones, 1984.
- JEFFRIES, S. *Grande hotel abismo: a Escola de Frankfurt e seus personagens*. trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- KENNEDY SPACE CENTER – VISITOR COMPLEX. *Join the journey: all new experience*. Cocoa Beach (Florida - USA): Kennedy Space Center (Edition), 2017.
- LEGOLAND FLORIDA RESORT. *The official guide to awesome*. Winter Haven (Florida, USA): Legoland Edition, 2018.
- MERQUIOR, J. G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a Escola de Frankfurt*. São Paulo: Editora É Realizações, 2017.

- PALHARES, T. Walter Benjamin: teoria da arte e reprodutibilidade técnica. In: NOBRE, M. (Org.) *Curso livre de teoria crítica*. Campinas: Editora Papyrus, 2008.
- SANTOVEÑA RODRÍGUEZ, M. “Imaginaria (Una fotografía significa tanto una virtud como un vicio, y por consiguiente, en definitiva, todo)”. In: COHEN, E. (Org.). *Walter Benjamin: fragmentos críticos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016
- SEA WORLD ORLANDO. *Sea World Parks & Entertainment*. Orlando: SeaWorld Parks (Edition), 2018.
- SELIGMANN-SILVA, M. A ‘segunda técnica’ em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. In: BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- SIEGEL, D. A., *I Love Orlando*. July-August. Orlando (USA): CEO Westgate Resorts (Edition), 2018.
- SIM, S.; LOON, B. V. *Entendendo teoria crítica*. trad. Rosália Munhoz. São Paulo: Editora Leya, 2013.
- UNIVERSAL ORLANDO RESORT. *Three theme parks. The wizarding world of Harry Potter*. Orlando: Universal Studios Edition, 2018.
- WALT DISNEY WORLD. *Explore 4 parks & more*. Orlando: Walt Disney Edition, 2018.

Benjamin e Puntel: reflexões ontológicas a partir do limiar e da expressabilidade

Rafael Batista Dias¹

Além da atualidade flagrante das teorias de Walter Benjamin, que antecipam fraturas da modernidade diante do fenômeno da estetização política, suas ideias deflagram um olhar dialético que ainda reverbera em novas formas da sensibilidade. Entre o choque estético e a anestesia², o pensador alemão se situa na força sutil da primeira ao desvelar a centelha de um cinema de formas fantasmagóricas³ que restabelecem a consciência contemplativa na contemporaneidade a partir da soleira da modernidade. A razão deste artigo se justifica não apenas pela profusão de filmes de experimentação estética nos Séculos 20 e 21,

1 Doutorando do Programa de Pós-graduação em Filosofia (PPGFil) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisador em regime de dedicação integral com bolsa DS pela CAPES. Membro do Núcleo de Estudos Benjaminianos (NEBEN/CNPq). E-mail: diarafael@gmail.com.

2 C.f BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002, p. 169. O conceito de choque, em Benjamin, possui um sentido dialético. Um primeiro negativo, sobre a crise da experiência, citando Freud acerca das energias excessivas e do bloqueio sinestésico, traduzidos por Buck-Morss como uma anestesia: a simultaneidade entre a estimulação excessiva e o torpor. E outro positivo, essencialmente estético, em especial, no cinema e na fotografia, como uma reeducação dos sentidos, uma nova perceptibilidade.

3 O termo fantasmagoria surgiu na Inglaterra, em 1802, durante uma exposição de ilusões de óptica. Denotativamente, Benjamin pensou nas formas fantasmagóricas em *Passagens* (1927-1940): a disseminação, no espaço público, de galerias parisienses, que expunham as mercadorias em vitrines com reflexo de uma fantasmagoria em exposição. Mas é apropriado também se referir à função fantasmagórica das imagens duplas (atual e virtual) tecnológicas frente ao declínio da aura, como expõe em “A obra de arte na sua era da reproduzibilidade técnica” (1935-36).

com suas imagens de rastros e vultos pós-auráticas, mas ainda pela radicalização das estruturas de vidro⁴ no ambiente da cultura.

Nesse sentido, é oportuna e necessária a continuidade da releitura dos preceitos teóricos benjaminianos, sobretudo os relacionados aos conceitos de aura, pobreza e – na sua revisão mais recente – a fantasmagoria na cristalização das pesquisas sobre o limiar. Se em outras ocasiões Benjamin foi interpretado de maneira exótica, em função de modismos de citações acadêmicas a esmo, no caso dos anos 1980, atitude a qual ele justamente se opunha, novos lançamentos desde o *Das Passagen-Werk*, além de uma miríade sofisticada de comentadores contemporâneos, a saber, Agamben⁵, Buck-Morss⁶, Gagnebin⁷, Didi-Huberman⁸, Weigel⁹, Margel¹⁰, somente para citar alguns, reposicionam o pensador berlinense em seu lugar merecido de reflexão pausada e acurada.

Pobreza, Anestésica e Fantasmagoria

Afetado pelo surgimento da cultura de massas, fenômeno do qual era crítico e que ensaiara os primeiros passos com o

⁴ No ensaio *Experiência e Pobreza* (1933), Benjamin relaciona o vidro ao declínio da experiência. A cultura do vidro revela, assim, desdobramentos concomitantes como “apagamento dos rastros”, “o esvaziamento da aura” e “o sonho professado de uma nova pobreza”. C.f BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8^a ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 126 e 127.

⁵ C.f. AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

⁶ Ver: BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

⁷ C.f GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. 1^a ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

⁸ Entre tantas obras a destacar, ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo - Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

⁹ C.f. WEIGEL, Sigrid. *Body – and image-space: re-reading Walter Benjamin*. Nova York: Routledge, 1996.

¹⁰ Ver: MARGEL, Serge. *Arqueologias do fantasma* (técnica, cinema, fotografia, arquivo). Col. Estéticas. Organizador João Camillo Penna. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

nascimento do rádio e da fotografia no final do Século 19 e se aprofundara no início do Século 20¹¹, Walter Benjamin¹² (1892-1940) se pautou eminentemente por uma busca da natureza das coisas para além da visão mediana e padronizada. Uma inquietação que se revela na sua *flânerie* pela Biblioteca Nacional de Paris com a observação empírica da modernidade no seu livro inacabado *Das Passagen-Werk*, compêndio de “uma filosofia material da história do Século XIX” segundo Rolf Tiedeman¹³. Conjugando diferentes abordagens diante de uma modernidade intrincada por teias de citações e excesso de informação, Benjamin recolhe contribuições da história, filosofia da arte, estética, teoria literária e outros domínios, em uma ontologia dupla da natureza e dos objetos da cultura. Uma de suas colaborações mais importantes, a partir das reflexões empreendidas por suas travessias em vida e teoria, é a consciência do declínio da experiência, o *Erfahrung*, talvez seu elemento teórico central, ao lado do conceito de aura, no celebrado ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*¹⁴

11 Aqui cabe, obviamente, rememorar não só as contribuições da Escola de Frankfurt, com os postulados de Theodor W. Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer, mas também de Herbert Marcuse (1898-1979) e Jürgen Habermas (1939-), grupo do qual Benjamin fez parte, ainda que de forma desviante. Mas sobretudo ressaltar o surgimento da fotografia no Século 19 e suas incursões pictóricas nos trabalhos de Annateresa Fabris, referencial neste estudo sobre o limiar entre a ontologia da arte e o cinema.

12 O crítico e tradutor Márcio Seligmann-Silva lembra a essência errante que fazia parte do caráter de Benjamin. “Ele passou a maior parte da sua vida em trânsito, aliás, outra ideia-chave no romantismo alemão: o eu só existe em trânsito, no *ek-sistiren*”. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 16.

13 Ao longo de 13 anos, de 1927 até 1940, data de seu suicídio, Benjamin coletou um material de fragmentos que foram publicados postumamente sob o título alemão *Das Passagen-Werk* (*Passagens*, na edição em português pela UFMG). Colcha de citações, teoria e interpretações, o livro tem como objetivo tecer uma nova constelação categorial que desse conta do materialismo histórico por meio da edificação de uma grande construção a partir de elementos mínimos. Ver: BENJAMIN, W. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedermann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, (1982) 2007.

14 O conceito de aura que pretendemos nos aprofundar é tomado a partir deste ensaio. Relaciona-se com o fenômeno aurático tanto na natureza quanto na cultura, pelas características de “inacessibilidade”, “autenticidade” e “originalidade”. Seu declínio na modernidade decorre da reprodução mecânica e técnica de obras de arte e também da atrofia da experiência. O sentido de

(1935-1936). A visão benjaminiana é, antes de tudo, uma clarividência do caos.

Com o trabalho das *Passagens*, Walter Benjamin apresenta uma constelação de aforismos e fragmentos que indicam sua sensibilidade em torno da questão da fantasmagoria moderna. Intérprete singular das ideias de Karl Marx e György Lukács, ressignificando muito da filosofia dos seus pares numa leitura aberta e ampliada, o berlinense enxerga a Paris do Século XIX pela lupa estética e econômica, menos pelo prisma da última que da primeira. Mediante a observação dos primeiros produtos industriais (sobretudo o ferro e o vidro, que refletem silhuetas de sonhos e a ilusão dos transeuntes conduzidos pelos corredores e atalhos mercadológicos de Paris), Benjamin procede a uma investigação precisa e original sobre um dado perceptível (as vitrines e a cultura de consumo), mas também sobre sua face oculta (a aparência de objetos como uma abstração construída, uma fantasmagoria autoforjada pela própria sociedade que acredita pertencer aos muros representacionais do progresso e da ciência). Aqui são de interesse, neste olhar desviante que critica a relação culturalmente dada entre pessoas e coisas, as peças coadjuvantes e as suas apresentações quase invisíveis: os rastros, os vestígios e os resquícios que permitem entrever as fraturas de um *continuum* fechado no invólucro da última novidade. O resultado é a filiação a uma ontologia de quinquilharias (moda, coleções, fotografia, exposições, cartazes de propaganda, brinquedos, espelhos etc) e seus duplos (o vazio das ruas nas fotografias de Eugène Atget, ou os vultos repetidos nas vidraças dos *magasins de nouveautés*, que reforçam a onipresença polissêmica das imagens) na transição da (pré) modernidade.

aura é polissêmico na teoria benjaminiana, principalmente nos seus escritos sobre Baudelaire. Porém, o que interessa aqui são as categorias da aura em um espaço-tempo único e distante, ainda que próximo do olhar. Ver: SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e A obra de arte. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Organização Tadeu Capistrano. Col. Arte Físil. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Gesto semelhante a uma arqueologia de artefatos do passado e do presente, desdobrada hoje em dia por pensadores como Georges Didi-Huberman¹⁵ e Serge Margel¹⁶.

A dialética do fetiche enquanto fantasmagoria ganha contornos específicos no método benjaminiano, desde contornos teológicos (o capitalismo como religião), passando pelo campo do inconsciente psicológico (a influência de Freud e as projeções de sonhos, sublimação e catarse nos símbolos do consumo) até uma ontologia da arte e da existência. Nesta última, à qual se dirige particularmente este estudo, está presente, entre outras questões, o debate em torno dos espaços-tempos limiars ou simplesmente o limiar. Jeanne Marie Gagnebin rememora uma distinção crucial na obra de Benjamin entre limite, ou fronteira (*Grenze*), e limiar, ou umbral (*Schwelle*). Ainda nas *Passagens*, a filósofa suíça radicada brasileira percebe, no caderno intitulado “Prostituição, jogo”, o interesse do autor alemão por esse jogo de linguagem que reside no seu idioma¹⁷. Como tal, ou seja, um conceito-chave para se entender a modernidade incipiente que lograva êxito nas arcadas de Paris, o limiar atravessa a cultura como um sintoma do Século 19 para ativar seu sentido máximo na contemporaneidade. Apropriadamente à luz das leituras de Benjamin, Gagnebin interpreta o termo pelo menos de três modos: metafísico (o *metaxu*, que designa o “entre” duas categorias, em *O Banquete*, de Platão), físico-ontológico (como um espaço-tempo de separação, mas também uma margem intermediária, que flutua, com

¹⁵ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo - Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

¹⁶ Ver: MARGEL, Serge. *Arqueologias do fantasma* (técnica, cinema, fotografia, arquivo). Col. Estéticas. Organizador João Camillo Penna. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

¹⁷ “O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar esses significados”. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedermann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, (1982) 2007, O 2a, 1, p. 535. Ver também GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014. pp. 33-50.

extensão variada, e por isso mesmo indefinida) e, talvez o recorte mais importante para Benjamin, historicamente. Revelando um modo de consciência iluminado por acontecimentos da modernidade e suas incongruências, o limiar será relacionado, em acepção mais ampla, ao arcabouço conceitual da transição, a “passagem”, em contraposição a um falso progresso, o discurso positivista que instaura a falácia do mais do mesmo que muda incessantemente, o salto como um instante repetido à exaustão. O limiar é, assim, um lugar de transversalidade.

Na medida em que avança no contato com tais zonas de transição do autodeclarado “novo” dentro do contexto da vida moderna, atualizada pelo avanço tecnológico (as arcadas de Paris são a metáfora da passagem histórica que aprisiona corpos e olhares, pensamentos e sentimentos em suas arestas de vidro e ferro), Benjamin conclui que, no âmbito da vida em comunidade, as experiências limiares perderam seu valor na cultura do Ocidente. Pois é justamente neste ponto, o da derrocada das experiências tradicionais, que o limiar enfeixa suas origens pela deambulação trágica das vitrines pré-industriais, nas quais, como diz o pensador alemão, “a aparência (*Schein*) reflete-se nas mercadorias”¹⁸. Vemos, no espectro da obra benjaminiana, formulações que guiaram as *Passagens* acerca da desintegração da aura no referido ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (e também o “Pequena História da Fotografia”, de 1931, que continham fragmentos inteiros sobre a desaturização que ressurgiriam depois) e o texto “Experiência e Pobreza” (1933), reflexos mais nítidos nos dias atuais. Essa tríade de produção por uma “filosofia da história”, confrontada nas artes visuais da técnica (a fotografia e o cinema, em particular), tem em comum, além da valorização da imagem como um fenômeno puramente moderno que se sobrepõe enquanto novo modelo

¹⁸ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 165.

paradigmático, a posição estética e política que constata a atrofia das experiências humanas substituídas pelo choque e fantasmagoria, a barbárie como norma.

Diante do desenvolvimento acelerado da técnica, convém considerar a articulação entre experiência e pobreza exposta por Walter Benjamin no começo do Século 20, aprofundando a crítica sobre o progresso entusiasta do ponto de vista estético, político e ontológico. Avançando contra questões meramente ônticas, utilitaristas e do embate circunscrito a pesos e contrapesos da modernidade que costumam contaminar as reflexões filosóficas de um modo geral, o filósofo alemão se detém no todo perceptivo de uma falsa e pretensa revolução de obras destituídas do elemento vital mais sublime: a aura. Assim como “fantasmagorias que preenchem as ruas”¹⁹, em comentário sobre os quadros do pintor belga James Ensor, a arte hoje se transmuta em suportes e meios fugazes: o *happening* e o *videogame* dos anos 1950, a performance, a videoarte e o holograma dos anos 1960, os sintetizadores sonoros e o *videotape* dos anos 1970, a estética computacional dos anos 1980, os *smartphones* dos anos 1990 e a TV digital dos anos 2000. Tudo passa a se decompor, paradigmaticamente, em imagens: a palavra transfigurada em paisagem e artifício na cultura de massa. É sobre essa multiplicação técnica que paira a crítica benjaminiana em *Experiência e Pobreza*, um artigo tão breve quanto potente e que serviu de estágio para “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”. Nele, vemos retomadas a estruturas de vidro que epitomizam a entrada do homem moderno na “opacidade”²⁰ das instâncias da experiência. A complexidade do pensamento de Benjamin reside no seu olhar dialético sobre a

¹⁹ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 124.

²⁰ Assim como nas “Passagens”, o vidro é o reflexo fantasmagórico da modernidade: opaco, sem mistério, sem aura. Está intrinsecamente ligado ao apagamento de rastros de uma pobreza desejada em si mesma. “O novo ambiente de vidro transformará completamente os homens”. Cf. BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 127.

consciência histórica da pobreza não como sintoma de um grupo, mas como uma condição necessária para o despertar da humanidade na sua condição moderna. Assim como o conceito de melancolia que entrecorta suas teorias desde o “Origem do Drama Barroco Alemão” (1928) até “Sobre o Conceito da História” (1940), a barbárie é reinterpretada do ponto de vista positivo: ela enseja um novo tipo de predisposição que compreende a cisão entre a razão e a emoção que relega o ser humano à mendicância do ser enquanto completude clássica. Trata-se de reconhecer, portanto, o estado de miséria, de exceção normalizada, o que para Agamben (2007) irá derivar, inclusive, uma nova ontologia do ser com a figura do *homo sacer*²¹. Ao se enxergar restituído ao seu passado diante um presente atomizado, ciente do declínio da experiência (sobretudo ritualística), o homem se despoja dos grilhões que o prendem à cultura e se lança a uma nova capacidade de se reconstruir a partir do ínfimo. É na inexorabilidade da limitação extrema da vida prática que o moderno se torna (auto) realizável.

Nesse limite/limiar, divisa tênue entre fantasmagoria/aura e pobreza/ experiência, são notáveis as considerações de Susan Buck-Morss, no ensaio “Estética e anestésica: uma reconsideração de ‘A obra de arte’ de Walter Benjamin”²² (1992). Uma das maiores comentadoras de Benjamin na atualidade, a filósofa norte-americana relembra o alerta do ensaísta alemão, ainda nos anos 1930, sobre o perigo da ascensão do nazifascismo e a perversidade da estetização na política. Com precisa lucidez, ela reforça a ambiguidade histórica da estética enquanto ciência do sensível, que costuma se filiar teleologicamente com a ideologia, conforme já sinalizava Eagleton²³. Atribuindo a Kant a legitimação sofisticada

21 Ver: AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

22 Ver: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Organização Tadeu Capistrano. Col. Arte Fissil. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. A primeira tradução saiu pela Travessia/UFSC (1996). Disponível: <http://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568>. Acesso em 27/10/2018.

23 C.f. EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

da superioridade humana sobre a natureza, associada à crise da capacidade sinestésica frente à primazia do racional, Susan Buck-Morss repensa o problema da experiência na modernidade. Para ela, há, de forma geral, uma “extorsão da experiência”, resultado do “choque perceptual” que leva à ação de “embotar os sentidos”²⁴. Nesse sentido, o cinema teria um papel primordial, em função de sua capacidade de recuperar a perceptibilidade de um mundo contemporâneo historicamente anestesiado. A necessidade de se recobrar o olhar – aviltado desde as galerias comerciais de Paris cerradas em vidro, projetadas unicamente como vitrines de mercadorias, e não segundo critérios do belo ou de algo semelhante – se junta aos dias de hoje com as tecnologias da estética. No lugar do *Erfahrung*, são postas à mesa das grandes novidades as vivências (*Erlebnis*), que induzem o consumidor a situações pré-formatadas, que não passam de fantasmagorias mediadas (*medium*). Cabe ao homem contemporâneo, assim como na Paris do Século 19, numa escala desta vez bem maior, refletir sobre a função dos estímulos sensoriais nesses casos.

Na face dialética correspondente, a anestesia das formas fantasmagóricas é vista, de outro modo, como uma maneira de posicionar o *flâneur*²⁵ numa margem segura de distância que lhe resguarda da possibilidade de gerar empatia desnecessária com o meio ou com objeto de fruição. Pelos sentidos, o ser moderno, a grosso modo, capta experiências limiares (não mais a grande experiência, repassada de geração a geração) e pode, dessa forma, transformar a técnica como potencializador do sensorio e não

24 BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de ‘A obra de arte’ de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Organização Tadeu Capistrano. Col. Arte Físil. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 169.

25 Benjamin faz um elogio, em *Passagens* (1927-1940), ao *flâneur* enquanto um ser errático, ao estilo dos filósofos caminchantes, que andam na contracorrente da nova configuração da Paris do Século 19. Um ser limiar, não-subjugado, que “não se sente em casa”. C.f. BENJAMIN, W. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedermann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, (1982) 2007, p. 47.

apenas da mente. Essa revelação pela via tecnológica, do ser situado fora da dor mas ainda dentro de si, é a contramão oferecida diante do fenômeno da desaturatização, ressalta Buck-Morss:

No grande espelho da tecnologia, a imagem que retorna é a deslocada, refletida num plano diferente, no qual o sujeito vê a si mesmo como um corpo físico separado da vulnerabilidade sensorial – um corpo estatístico cujo comportamento pode ser calculado; um corpo atuante cujas ações podem ser cotejadas com a norma; um corpo virtual, capaz de suportar sem dor os choques da modernidade. Como escreveu Jünger: “É quase como se o ser humano se empenhasse em criar um espaço em que a dor [...] pudesse ser vista como uma ilusão”²⁶.

Limiar: imagens de fluxo

Articulando tais labirintos pelo limiar, em particular na arte, considera-se importante o papel que Benjamin confere ao cinema pela sua potência mágica enquanto técnica. Quando formulados pelo artista consciente, e não sob o signo da mercadoria, os filmes têm a capacidade de interromper o *continuum* da modernidade e favorecer uma reflexão profunda por meio das próprias imagens. O cinema atual, refundado em novos discursos e contextos a partir do moderno²⁷, já assistiu a experimentações do limiar que põem a fantasmagoria como cerne da *diegese*²⁸.

²⁶ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002, p. 185.

²⁷ Gilles Deleuze, tanto em *A Imagem-Movimento* (Cinema 1) quanto em *A Imagem-Tempo* (Cinema 2), publicados respectivamente em 1983 e 1985, opera uma distinção filosófica nos usos históricos do cinema, não necessariamente descritos no espaço-tempo, mas geralmente detectados na passagem da Segunda Guerra: um primeiro cinema narrativo, de ação, cronológico, perceptivo; e outro regime da imagem, eminentemente moderno, com movimento anormal, aberrante, descontínuo, pontuado por fluxos temporais, dobras, desconstruções, subjetividades, e situado como uma inoperância do sistema sensorio-motor. Para Deleuze, pode ser chamado também de “imagem-cristal”, com passado e presente indiscerníveis, contrários ao autômato do tempo da modernidade.

²⁸ Segundo Aumont (1995), *diegese* é a narratologia de um filme. Diz respeito à dimensão ficcional e representacional do cinema e difere da apreensão clássica sobre a realidade que nos cerca.

Semelhante ao gesto da fotografia do Século XIX, e também àquele presente nas *Passagens* de Benjamin, a produção fílmica atual parece explorar uma figura persistente desde a modernidade inaugural: enfatizar o elemento estético a partir do reflexo de outras superfícies especulares como o vidro. O diretor taiwanês Hou Hsiao-hsien tem um apreço por esse recurso. No filme “A viagem do balão vermelho” (2007), com suas refrações de luz de cafés e bares parisienses, a imagem nasce do corte, ou seja, do enquadramento fílmico de um fenômeno ambíguo, que abre para a dialética do olhar. A questão do corte é destacada por Dubois²⁹ no pictorialismo fotográfico, vertente artística do fim do Século 19, observação retomada no seu livro *O ato fotográfico e outros ensaios* (1990). O modo como ele fala de fotógrafos daquela época, que tentam compor ao modo de um pintor, nos aponta confluências entre o cinema contemporâneo e os trabalhos do fotógrafo Alfred Stieglitz, autor da famosa série *Equivalências* (1923-1932), que retratava nuvens transfiguradas em aspectos totalmente abstratos, sem horizonte e com percepção aberta ao mergulho inconsciente. Não à toa a série de Stieglitz foi a primeira obra fotográfica a ser exposta em um museu³⁰. Com esse material, ele pretendia segregar a imagem do significante, por isso captou nuvens em diversos formatos, algumas apenas fragmentos do céu sem horizonte, para tornar a visualidade tão fortemente abstrata a ponto de parecer uma *Sinfonia de Nuvens*, de Ernest Bloch, ou o céu indiscernível na paisagem das pinturas do inglês William Turner – todas disruptivas, ou seja, no contrafluxo do *continuum*

²⁹ C.f FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, vol. 1, p. 69.

³⁰ Precursor do movimento pictorialista do Século 19, que empunha à fotografia o estatuto de arte a partir da mimese de elementos pictóricos da pintura, Alfred Stieglitz levou a fotografia artística ao museu em 1898, quando a Secessão de Munique fez uma exposição de obras fotográficas ao lado de quadros. Antes disso, desde 1893, instituições museológicas como a Academia Real de Berlim, a Kuntshalle de Hamburgo e o Museu Nacional dos Estados Unidos adquirem fotografias para seus acervos. Ver também: FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, vol. 1, p. 41.

perceptivo. Mas que imagens limiaries são estas que trafegam entre o cinema e a fotografia? Por que elas nos provocam? Que tipo de fantasmagorias acionam na relação com a cultura?

A técnica fantasmagórica pensada por Benjamin parece encontrar ecos em outro pensador alemão. Frente às rápidas transformações da cultura na primeira metade do Século 21, são bastante válidas as contribuições do filósofo Lorenz Bruno Puntel - pensador naturalizado alemão e nascido no Brasil - que parecem concatenar as diversas conceituações do ser empreendidas desde a Antiguidade Clássica. O autor enfeixa as variáveis da existência e a sua natureza diversificada de um modo sistemático. Em seu livro *Estrutura e ser*, ele organiza a investigação filosófica do ente ainda sob os alicerces semióticos, já que a linguagem, para ele, "nada mais é do que o reverso ou o inverso da 'expressabilidade' universal do mundo"³¹. Partindo do pressuposto de que nossa experiência contemporânea se estabelece num mundo globalizado e hiperconectado, quase inteiramente mediado via máquinas, tanto do ponto de vista material quanto no plano do pensamento, ele coloca a representação da fala como chave reflexiva da produção teórica a partir daquilo que se expressa e que, por isso, passa a comunicar valores como sentidos, existência e identidade. No entanto, sua crítica é revisionista quanto aos modelos que enxergam a comunicação como uma correspondência fidedigna do real. A visão sacralizada dos predicados, como um estatuto para tudo aquilo que existe em que se atribuem relações e qualidades de veracidade, é desmistificada. Bem como, num momento mais próximo, a fragmentação advinda do racionalismo das correntes pós-Iluministas, que pensam o ser de modo analítico, Puntel rechaça essas posturas para recuperar os antigos esforços originais da filosofia, cujos princípios pretendiam dar conta do todo pelo todo, e não em partículas (inter)dependentes num sistema estritamente empírico-científico.

³¹ PUNTEL, L. B. *Estrutura e Ser*. São Leopoldo: Unisinos, 2008, p. 516.

Na teoria do ser proposta por Puntel, a tentativa é a de abarcar, assim como em Benjamin, novas reflexões ontológicas a respeito da noção de experiência na modernidade (ou pós-modernidade, como alguns denominam, classificação que não entra no mérito aqui). Parece urgente, na medida em que nos deparamos com diferentes níveis de realidade - do natural ao artificial, do humano ao maquínico, do tátil ao visual, do concreto ao fugaz - despertar a consciência histórica de uma nova ontologia da *tékhnē*, que nos interliga uns aos outros mas também nos modifica pelos diferentes aparatos. Produtos e obras no domínio da técnica pura ou da arte por si só já não se separam entre si como no passado; a expressabilidade, como diria Puntel, reflete um ser como tal e em seu todo por meio de uma expressão artística ao mesmo tempo humana e tecnológica.

Em meio a uma discussão sobre estatutos e fugacidades da obra de arte, nos termos de uma categorização antiga da metafísica clássica, escapa à arte midiática, já de imediato, expressões como indivisibilidade, persistência e independência. Uma vez que estamos tratando de materialidades artísticas quase rarefeitas, entre imagens e elementos sonoros fruídos por máquinas, fica quase impossível proceder à busca de essências separadas de suas propriedades. Muitas vezes efêmeras, mutáveis, intercambiáveis de um suporte para outro, dependentes do meio para existir, multimídias, convergentes e puramente lógicas, as obras de arte nem poderiam mais serem denominadas assim, se retomarmos, lá atrás, a visão de críticos como Schiller no Século XVIII, que condenam a desarmonia do racional e do sensível. Sob outro estatuto ontológico, tais obras seriam outro ente, dado não somente a mudança de suporte mas de composição, constituindo um artefato mental e não mais artístico.

O cerne da questão em torno da obra de arte talvez guarde proximidade maior a respeito da fragmentação da experiência do que propriamente em relação a desdobramentos substanciais. O artista, em seu papel historicamente oposto ao do cientista ou do

humanista racional, experimenta de maneira total e integrada tanto a arte quanto a técnica. Para o ser da obra de arte na era da tecnologia se tornar completo, é preciso considerar, segundo Puntel (2008), seu todo sistemático como tal. Além de uma linguagem específica, faz-se necessário ter uma lógica, uma semântica e uma ontologia. Isso significa que o ser enquanto ser não se apoia mais em apenas um pilar: o ser subjetivo que percebe o mundo como um domínio fenomênico, sempre na relação de si para si mesmo (linha fenomenológica) ou das coisas que se efetuam por critério de fundamentação, probabilidade, certeza, inferência ou dedução (linha lógico-formal), prescindindo de seu conteúdo para vir a existir. Na acepção de Puntel, essas correntes não são antagonicas, mas dialogam e se entrelaçam, garantindo coerência, significado e senso de realidade à obra de arte.

Ao defender um quadro referencial teórico que embase os entes na arte, atribuindo-lhes um Ser, Puntel assegura, de certo modo, um retorno à proposta metafísica aristotélica. Sua posição, eminentemente estruturalista, abre-se, porém, sob outro viés, para o conjunto de estruturas universais (o todo como tal) do ilimitado universo do discurso. O papel da estrutura será fundamental na sua Teoria do Ser: apresentam maior importância as relações que ela estabelece no mundo em seus vários aspectos (atributos cognitivos, perceptivos e sensoriais) do que a entidade em si³². Nesse sentido, o filósofo alemão dirige sua atenção a um universo relacional, e não apenas subjetivo (do “eu” moderno) ou objetivo (das coisas isoladas), sob interpretação ontológica positiva. Para ele, não há sentido negativo do ser, já que o discurso é ilimitado. Tudo pode ser pensado, teorizado, percebido, e, portanto, passível de existência. Por extensão, a obra de arte se configura como uma expressabilidade de um todo que pode existir, caso seja realizado semântico, formal e ontologicamente.

³² "A estrutura pode ser caracterizada como inter-relação diferenciada e ordenada ou como relação e interação de elementos de uma entidade". PUNTEL, L. B. *Estrutura e Ser*. São Leopoldo: Unisinos, 2008, p. 34.

Pensando o ser como dependente de fatores inter-relacionais, podemos trabalhar também com a aplicação de categorias similares ao *Organon* de Aristóteles nessa proposta de modelo sistêmico. Thomasson, ao estabelecer três pares de oposição para distinguir os tipos de dependência ontológica, propõe um esquema útil. No caso da dependência rígida (necessita necessariamente de um ente específico para existir) ou genérica, a obra de arte midiática se enquadra mais na segunda opção, por sua natureza cambiante, reproduzível e exprimível em qualquer suporte ou meio. Também podemos dizer que a dependência da obra de arte é constante, e não histórica, por pressupor a existência em todo o tempo da *poiesis* e da criatividade tecnológica para configurar um eterno vir-a-ser. Por último, a dependência formal e/ou material abandona a aparente contradição para compor o todo da obra artística: ainda que não valha como categoria de distinção, ela ajuda a entender a concatenação sistemática de um todo produzido pelo artista.

Mais do que propor uma ontologia do ser na era da cultura e do artifício hipertecnológico da modernidade, as reflexões de Puntel iluminam uma ideia de consciência de uma história da filosofia, ao superar polarizações e se opor a linhagens de estudos metafísicos ao longo da humanidade ocidental. Por outro lado, a despeito de suas pretensões de aprofundar o debate, ficam algumas arestas em aberto. Por exemplo, de que ontologia se fala? Será que o conteúdo semântico deriva também relações político-culturais? Ao que parece, Benjamin fala sobre a dicotomia experiência e pobreza como um sintoma da modernidade que deprecia o passado e os costumes culturais. Seria necessário pensar em novas ontologias, como “uma renovação autêntica ou uma galvanização”³³? Não se questiona, aqui, a ontologia dos objetos, da existência e da obra de arte, mas seus níveis de gradação, sua

³³ Cf. BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 124.

palidez, sua natureza desbotada no plano da experiência moderna. Se por um lado a técnica é um modo de existência, por outro lado nos cabe sempre refletir seus usos, interesses e contextos geopolíticos. Afinal, o que está em jogo é a experiência em seus afetos, histórias, narrativas, encontros, enfrentamentos, reflexões, independentemente se ela é mediada ou não. E o que parece perguntar Benjamin é se essa ontologia da obra de arte amplia nossas potências, nosso saber, nossas intuições e percepções.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução João Barrento. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. et al. *Benjamin e obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Organização Tadeu Capistrano. Col. Arte Físsil. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedermann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Fêres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, (1982) 2007.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento (Cinema 1)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *A imagem-tempo (Cinema 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo - Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. trad. M. Appenzeller. Campinas, Papirus, (1990) 2004.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais - uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- _____. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, vol. 1.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.
- LOPES, António. Ontologia da arte. In: BRANQUINHO, João et SANTOS, Ricardo. *Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica*. Lisboa: CFUL, 2013.
- PUNTEL, L. B. *Estrutura e Ser*. São Leopoldo: Unisinos, 2008.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 2011.
- MARGEL, Serge. *Arqueologias do fantasma (técnica, cinema, fotografia, arquivo)*. Col. Estéticas. Organizador João Camillo Penna. Belo Horizonte: Relicário, 2017.
- OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- THOMASSON, Amie. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge UP, 2008.
- USLENGHI, Alejandra (org.). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. 1ª ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.
- WEIGEL, Sigrid. *Body - and image-space: re-reading Walter Benjamin*. Nova York: Routledge, 1996.

Literatura

A narrativa como desvio: quando os restos tornam-se rastros de um por vir

Brida Emanoele Spohn Cezar¹

Luis Artur Costa²

1 Clarão que enseja travessia

Quando o corpo já se permitia transbordar as linhas que compunham a dissertação intitulada “A ética da memória nos trilhos da ferrovia: narrativas poéticas de um processo de pesquisa”, eis que seus efeitos relançavam-nos outra vez a percorrê-la. Na medida em que olhares atentos puderam debruçar-se sobre os seus versos, interferências e reverberações emergiram atestando o estado de permanente inacabamento de toda produção que tem como destinatário o mundo. O retorno, sob a condição da diferenciação e do inevitável ultrapassamento das margens já conhecidas e habitadas anteriormente, proporcionou o reencontro com Walter Benjamin e uma trama de articulações em torno de três fragmentos da obra “Imagens de pensamento”. Tal movimento, ao mesmo tempo de aproximação e distanciamento, visto que apenas no avesso do dentro que seria o fora conseguimos operar esta reflexão, implica em certa abertura para a experimentação. O “*Spielraum*” ou “espaço de jogo”, de acordo

¹ Mestre em Psicologia Social e Institucional (UFRGS). E-mail: bridacezar@gmail.com

² Docente adjunto do Departamento de Psicologia Social e Institucional e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional (UFRGS). E-mail: larturcosta@gmail.com

com Jeanne Marie Gagnebin³, é justamente esse brincar que não cessa de transformar a realidade e desenhar fissuras no que considerava-se eterno ou definitivo: é nesta encruzilhada que a vida questiona os saberes constituídos e convoca-os à desmontagem e ao inusitado que advém do acaso e do improvisado.

A narrativa, ao situar-se na contramão da informação, instaura a possibilidade de atualização não das novidades, ávidas por imediata substituição, mas dos restos que insistem em pedir passagem. Ocorre que a proposta de utilizá-los, segundo Benjamin⁴, não corresponde à ânsia de erigir um inventário, transformando-os em relíquias intocáveis, e sim no manuseio que os envolve e reposiciona a cada vez em um novo lance de dados. Os fragmentos não são capazes ou tampouco se propõem a restituir o passado, o qual se mantém inconcluso e suscetível às experiências do presente, desafiadoras no sentido dos abalos que lhe outorgam, impedindo-o de conservar-se intacto ou imutável. As imagens fugidias que relampejam na forma de uma recordação reclamam por espaço para fazer a sua travessia, imbricando-se no instante que ocupa-se de tecê-las e revolvê-las proporcionando-lhes inédita posição e função. A escuta dos murmúrios e a percepção dos vestígios requer um tipo de atenção que não se conforma ao hábito, demasiadamente distraído para as clivagens e desvios que subitamente são traçados a partir de um clarão apreendido. As lascas que desprendem-se de seu paradeiro primeiro inauguram para o narrador a oportunidade de mergulhar nos fluxos da história, de modo a desorientar e a romper com sua pretensa homogeneidade, escovando-a a contrapelo⁵.

A pesquisadora, antes de dar início ao movimento de reunir os antigos moradores de sua terra natal, é acometida por uma

³ GAGNEBIN, Jeanne M. Sobre a noção de Spielraum em Walter Benjamin: resistência e inventividade. In: *1 Congresso Internacional Walter Benjamin: Barbárie e Memória Ética*, 2018, Porto Alegre, PUCRS.

⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.502.

⁵ BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.13.

inquietação que advém das ruínas remanescentes da ferrovia desativada e dos usos que lhe foram atribuídos ao longo dos anos. A comunidade que viu a estação ser fechada testemunhou a retirada abrupta dos trilhos e a despedida das locomotivas, acompanhando em seguida a proliferação das obras que sem demora instalaram-se sobre a estrada e os estabelecimentos derrubados ou em vias de reforma para sua reocupação. A paisagem queria-se renovada em função dos ventos do progresso que se aproximavam, tudo haveria de ser expandido, redesenhado e reordenado com vistas a atender a demanda de crescimento e urbanização. As fagulhas do trem impedidas de queimar arrastaram-se pelas ruas e avenidas como uma densa camada de poeira vagarosa ao se dissipar, materializando-se nas paredes ou árvores esquecidas que sobreviveram lado a lado com os objetos descartados. Às gerações estreitamente afinadas com o cotidiano engendrado pela viação férrea impôs-se a ruptura do desmonte e da progressiva dispersão das linhas e fluxos a ela associados, o que acarretou no deslocamento irreversível dos atores e enredos até então por eles protagonizados.

Senhoras e senhores desta comunidade, ao serem convidados para integrar um grupo que viria a se debruçar sobre a memória da rede ferroviária inscrita na cidade, decidem mobilizar os seus corpos na composição coletiva de uma teia narrativa. A sustentação do processo escapa das mãos de um único indivíduo e se espalha pelos fios que se entrelaçam, revelando sua potência justamente na ausência de controle e previsão acerca do percurso da rede e de seus desenlaces. O desdobramento e a sobreposição das camadas do tempo visibilizam sua descontinuidade e velocidade destoante quando atravessa regiões permeadas de afetos e intensidades, comunicados mediante a costura dos gestos com as palavras. A intervenção que se propôs a trabalhar com aquilo que restou enquanto marca e faísca dos trilhos, tornou-se território para a escrita que adquiriu forma e consistência durante o mestrado da autora. As dobras no tecido heterogêneo da memória se multiplicaram distendendo-o, pois deixaram de abarcar somente os recortes espaço-temporais

arraigados na estação e passaram a tensionar as cenas da pesquisa realizada ainda na graduação, na medida em que esta retirou-se do campo e adentrou as malhas da ficção. O desafio lançado na operação de cerzir uma tal colcha de retalhos diz respeito à variação inerente à duração, perdida caso os sinais luminosos não sejam reconhecidos desde a perspectiva do presente que está contraído nas insurgências do passado.

2 Por uma ética da narrativa

Libertar-se da onda explicativa que engole as histórias antes destas desabrocharem e decreta o fim do cultivo das suas sementes, incapazes de germinar em solo tão árido⁶. A narração requer um meio de transmissão favorável ao movimento e não à estagnação, que paralisa a ação em detrimento dos juízos e das generalizações. Os seus versos não se submetem a uma conclusão, dada sua inclinação à permanente retomada e reinvenção, apesar dos intervalos que decretam o declínio e a desaceleração, subvertidos a qualquer instante e a partir de qualquer entrada através da qual o pensamento deslanche. Passível de se desenvolver após longos períodos de reticência e suspensão, despertando e provocando em cada reaparecimento espanto e reflexão, a narrativa é este fenômeno, conforme Benjamin, que não se esgota. Desobedientes ao tempo cronológico mostraram-se as experiências vividas junto à ferrovia, na medida em que conservaram seu potencial e aguardavam apenas o momento oportuno para se desenrolar. O reencontro de seus atores e a escuta do grupo proporcionada pela pesquisadora impulsionou outra vez o balanço da corrente, desprovida da promessa de um destino prévio a ser cumprida. Pelo contrário, tratar-se-ia do desenho de uma bifurcação, forjada ao dar-se voz e visibilidade aos resíduos anacrônicos que ultrapassam a morte e a aniquilação em busca do esquecimento.

⁶ Parágrafo inspirado no texto “Arte de narrar”. In: BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a. pp.130-132.

Ao adquirir velocidade e ver-se fortalecida pelo incremento de suas forças, a arte de narrar esbarra no dique sustentado pela dor que lhe torna inacessível e intransponível, exceto quando vem a ser enfrentado e suficientemente esburacado pelo conto a ponto de ser derrubado⁷. O luto apresenta-se como metamorfose desencadeada mediante uma aposta de demorar-se nas perdas para reconciliar-se com elas, abandonando as vestes enferrujadas e dismanteladas pelo tempo para valer-se daquelas que ele ofereceu em seu lugar, sem a impotência que fere por não conseguir emudecer os ruídos das catástrofes e tragédias. Ao recusar o silêncio que nega qualquer tentativa de elaboração, a narrativa se propõe a romper com o ressentimento para traçar desvios insuspeitos, capazes em alguns casos de reconduzir o leito até a foz do olvido alegre, compreendido por Benjamin no sentido da cura associada ao relato. Ao entregar-se a este espaço de fortes arrebentações, tanto os senhores como quem se colocou diante deles desliza sobre a oportunidade de refazer-se e reposicionar-se no curso da história, permitindo-se continuar a escrevê-la. Apesar das perdas sofridas, de um lado a ferrovia despedaçada e de outro os próprios sujeitos pesquisados em progressivo desaparecimento, as matérias pululam como vagalumes à espera do olhar, ecos a balbuciar canções que ainda não foram inventadas.

Tão importante quanto escavar o solo e deparar-se com seus excrementos é questionar-se acerca de como posicioná-los no presente, ocupando-se menos de um relatório investigativo e mais de um desdobramento dos seus efeitos⁸. A recordação, nesta perspectiva, não pertence a um cenário distante e alheio ao que nos acontece, pelo contrário, trata-se do fundo que no revirar da pá deixa de sê-lo para tornar-se superfície. O plano não se esgota e desta forma visibiliza a recriação permanente alicerçada nas

⁷ Parágrafo inspirado no texto “Conto e cura”. In: BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a. p.124.

⁸ Parágrafo inspirado no texto “Escavar e recordar”. In: BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a. p.101.

imagens que vira e mexe interceptam o agora interrogando-o em sua abertura e orientação. Ocupando-se de uma centelha engendra-se o seu deslocamento, visto que embarca-se em nova viagem, completamente avessa ao resgate dos trilhos ou a sua paralisação. Os vagões movem-se pelo desejo de atravessar terras insuspeitas, descortinando paisagens que não se querem as mesmas de antigamente, é na diferença e não no retorno do idêntico que a dimensão ética da memória se apresenta. O giro do carrossel⁹ que aos solavancos progride sobre o tablado rodeado por animais mecânicos rasura e se mistura a cada volta com as anteriores, impossibilitado de dar continuidade a não ser pelo ímpeto de recomeçar, dispondo-se a borrar e a perder-se do que já foi. Embora a criança aviste em suas margens reiteradamente o rosto da mãe ou a copa de uma árvore, é nalgum Oriente que estes reaparecem, demonstrando o quão suscetível à impermanência está uma dada linha tangencial.

Retratos nasceram a partir da escrita ensaística da dissertação e interferiram em sua produção, de maneira a conferir-lhe um corpo singular sensível às virtualidades e aos acontecimentos, sem a pretensão de representar o mundo, mas de dar visibilidade ao seu escoamento. Eles não se encarregaram de fixar o tempo em determinadas fotografias ou quadros, e sim de submergir na sua espessura para realizar pequenas pregas ou costuras, sempre provisórias e de alcance limitado, por referirem-se a um conhecimento localizado e não universal. Sob certos aspectos, podem ser lidos como fissuras que cedem passagem aos farrapos e às sutilezas ignorados pela história oficial, propositalmente descolados da sombra de uma verdade unívoca e imparcial. A ficção auxilia-nos neste ponto, quando agimos frente ao desmantelamento das formas sem esperar pela sua restituição ou tampouco interromper o aparecimento dos restos atemporais e disformes, partícipes da trama

⁹ BENJAMIN, Walter. "Carrossel". In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única. Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b. p.115.

de complexificação do real. É ao distanciar-se do exercício empenhado em sua fabricação que os retratos aproximam-se de uma articulação com os escritos de Benjamin em a “Arte de narrar”, “Conto e cura” e “Escavar e recordar”. Há nas operações propostas nestes fragmentos elementos que tardiamente conduzem-nos a revisitar e a reler os versos compartilhados a seguir vislumbrando um presente em vias de se estabelecer.

3 Retratos da irreversibilidade¹⁰

O trem de carga cruzava a serra de madrugada, com os vagões cheios de gado, despertando a vizinhança se os trilhos estivessem escorregadios e molhados. Quem acordava com o barulho no meio da noite se divertia, enquanto que outros sonhavam e temiam ser atropelados pelo apito inconfundível que se aproximava. Ao entardecer, as crianças amontoavam-se nas janelas das casas à espera do trem, os seminaristas desciam o morro e encostavam-se no horizonte, abraçando o momento único da contemplação. Na roça, quando ele finalmente chegava, sinalizava para os colonos o horário da merenda, que reunia todos em círculo no chão, ou do almoço, que levava-os a regressar lentamente. Os trilhos serviam de estrada para chegar ao colégio, transitava-se com equilíbrio fantástico, desviando do barro que a sua volta se formava. Às vezes, desconfiava-se de um ruído, e era preciso deitar-se aproximando o ouvido para averiguar qualquer viagem traçada no improviso. Nos embarques a trabalho ou a passeio, recomendava-se tomar cuidado com as faíscas que subitamente invadiam a máquina em movimento, provocando grande alvoroço nos que estavam lá dentro. Nada disso nunca mais aconteceu. Virou um livro pesado de resquícios da saudade.

¹⁰ Os retratos apresentados integram a dissertação da autora, intitulada “A ética da memória nos trilhos da ferrovia: narrativas poéticas de um processo de pesquisa”, disponível no Repositório Digital da UFRGS.

4 Retrato da terra natal

Agora as coisas parecem fazer sentido, talvez nem tanto. Mas quando eu era criança para chegar ao jardim de infância tínhamos de subir uma rampa, sem encosto na lateral, parando sobre uma comprida plataforma em linha reta. Nossa sala era gelada no inverno e agradável no verão, pois feita de pedras irregulares, ajustadas entre si por uma fina camada de cimento. No intervalo descíamos para brincar numa pequena circunferência de grama, extrapolando-a e correndo pelo parque que emprestava-se como divisa e contorno àquele prédio de três ou quatro cômodos. Comemoramos aniversários e ensaiamos o abecedário ali, na antiga estação ferroviária, desconhecendo sua história, sua memória, sua origem, seus percursos e decursos. Ingenuamente habitamos e reinventamos o velho espaço de venda dos bilhetes, embarque dos passageiros e recepção das autoridades pela comunidade. Ninguém percebeu que o engate de ferro sobre a porta servia para pendurar um sino, ou que a tinta utilizada para tampar o nome da estação ainda estava fresca. Ninguém lembrou daquilo que os adultos permitiram esquecer ao varrerem para longe a poeira do tempo e dos sonhos perdidos.

5 Retrato da retirada dos trilhos

Naquela manhã em que tudo estava sendo levado embora, carregado em caminhões e amontoado nos galpões, um dos senhores percorreu o trecho da linha a pé, buscando encontrar os restos que os homens por engano ou indiferença deixaram para trás. O que mais se via eram os pregos enferrujados dos trilhos e os fios de cobre dos postes do telégrafo. Na extremidade destes postes havia vidrinhos coloridos, oriundos do estrangeiro, em sua maioria despedaçados após a forte intervenção das mãos de outrem. No entanto, alguns poucos sobreviveram intactos, exceto por meia dúzia de arranhões. O senhor os ajuntou e distribuiu para os

conhecidos, guardando para si um azul escuro e outro quase branco: são suas relíquias arqueológicas, os enfeites de sua varanda, uma recordação latente do que passou e foi embora.

6 Retrato das imagens da paisagem

Com as malas na mão o transeunte aguardava o embarque na estação. Dificilmente o trem de passageiros se atrasava, ao longe se vislumbrava a sua imponente nuvem branca de fumaça. O destino à Caxias do Sul seguia por Barão, Carlos Barbosa, Garibaldi e Bento Gonçalves, ao passo que para visitar a distante Porto Alegre atravessava-se o túnel da Linha Bonita, contornando montanhas e vales para chegar até Montenegro. Logo na saída assistia-se ao adeus dos parentes e amigos, em seguida, o olhar junto a janela surpreendia-se com as grandes plantações e matas nativas, que de repente transformavam-se em luzes multicoloridas e ruídos do asfalto da cidade. No desembarque, aquela felicidade, tamanha era a curiosidade ao se deparar com outras pessoas e lugares, os dias corriam depressa e a saudade aumentava conforme a distância e a demora em retornar de viagem. Situação distinta acontecia se o motivo da partida entristecia, como quando alguém adoecia. A espera era longa para quem dependia de medicamentos que o trem trazia, assim como o pão, o tecido, as correspondências, os materiais de construção, os utensílios domésticos e o próprio rádio e a televisão. Ao mesmo tempo, despachavam-se vagões com lenha, couro curtido, galinha caipira, amendoim, repolho, ovos, queijos e as fatiotas sob encomenda tecidas pelos alfaiates.

7 Retrato de uma nova instalação

Os funcionários da prefeitura atravessam o túnel como se fossem vagões, vem e vão várias vezes num único dia, apitando para sinalizar a sua correria. Transportam terra e adubo para o plantio das mudas nos canteiros, preocupados também com as

placas e os letreiros. A iluminação dos postes é insuficiente, então providenciaram lâmpadas mais potentes que afastam a escuridão e facilitam a qualquer hora a circulação. Uma calçada coberta e um estacionamento já existem em projeto e orçamento, com vistas a impedir a formação do lamaceiro e proporcionar maior conforto e segurança durante o passeio. Os morcegos e os moradores que ocupavam a região retiraram-se espantados desde o surgimento abrupto da aglomeração: trabalhadores e turistas vieram para habitar a sombra úmida daqueles vãos, outrora testemunhas do ruído manso da água escorrendo pelo paredão, ou do trem patinando sobre os trilhos onde as crianças punham sabão. A procura do que estão os que desembarcam numa manhã de domingo em meio à cerração? Marcham adensando a multidão e regressam para a sua lotação a imaginar a próxima fotografia, no próximo destino ancestral da condução.

8 Retrato de um amanhã sem promessas

Pelo para-brisa do carro avisto o zigue-zague que sinaliza a proximidade da cidade. As placas indicam perigo e solicitam reduzir a velocidade. O vale concentra as nuvens que de tão pesadas não puderam subir, o olhar se lança além do precipício sem cair. A contemplação desacelera a marcha e leva o corpo a se distrair, os que têm pressa não param para assistir. O pórtico de entrada é o mesmo, porém, com outra estrada, interpelada pelas obras intercaladas. Quando uma acaba, despontam mais duas ao seu lado, e assim não se cansam os vizinhos de tantos gramados e telhados renovados. Os lugares, eu os reconheço deformados, contrariando uma fisionomia para mim consolidada. Noto que me perco ao tentar localizar aquele detalhe ofuscado, despercebido a ponto de ser enterrado. Salvador do Sul sobrevêm como um pássaro que bate as asas desesperado, lutando para sobreviver sem as paredes e preces do seu passado.

9 Retrato do bonde ao vento: por uma estética do esquecimento

Quando o trem saiu de circulação, a comunidade se perguntava se poderia ficar com o sino que a rede ferroviária colocara na estação, para fazê-lo tocar ainda que sem o antigo propósito de anunciar a locomotiva em sua aproximação. Do Rio de Janeiro chegou uma correspondência que negava tal solicitação, instruindo os moradores a retirar e devolver o sino em tempo de lhe endereçarem a um novo destino. O engate permaneceu vazio, recebendo ao longo dos anos camadas de tinta e verniz, caso alguém decidisse prestar-lhe atenção ou até mesmo atribuir-lhe outra função. Em Porto Alegre, avisto pelas ruas um bonde dependurado com o seu respectivo pedaço de trilho, amontoaram-no com prateleiras e louças de porcelana que conseguiriam ser usadas, se houvesse escada e a passagem não estivesse fechada. Do lado de fora, sobre o telhado e junto às janelas do bonde estacionado, proliferam-se as armações de ferro em formatos vários: são lamparinas, camas, mesas e cadeiras enferrujadas, entregues ao uso do vento e da chuva acumulada. Fluxos interrompidos? Farrapos inventariados? Através da narrativa, nós nos propomos simplesmente a reutilizá-los, não para que se encarregassem do passado, mas sim para que tratassem de abandoná-lo em nome de uma vida e obra por vir.

10 Restos que forjam desvios

O ponto final de uma história é apenas um intervalo se imaginarmos que a qualquer tempo esta poderá ser revisitada e outra vez desdobrada, mediante a aposta de integrar seu curso sem delimitar o seu alcance. A pesquisa também é acometida pela proliferação de ecos e questões que abalam todas as tentativas de finalização, sempre momentâneas e passíveis de implosão pelos seus arranjos posteriores. A narração exige que aceite-se o convite para habitar uma zona de indefinição, onde não há roteiro previamente

definido e processos que garantam uma permanência sem transformação. Ao passo em que os senhores discorrem sobre a ferrovia estão rasurando os seus antigos enredos e favorecendo o surgimento de novos cenários, como se ao subir nos trilhos da memória pudessem atualizá-la a ponto de desgoverná-la. Ao propor-se o exercício da escrita, a pesquisadora desconhece o encadeamento a que se emprestarão os retratos, saltando entre eles e deixando híbridas as suas paisagens conforme se afasta de sua terra natal e da experiência anterior com a comunidade. Inaugura-se em ambos os casos, seja na palavra escrita ou falada, a possibilidade do esquecimento alegre, não avessa à inscrição dos afetos que continuam a realocar os vestígios do passado no presente, porém, prestes a metamorfoseá-los nos versos que ao curvarem-se sobre os desmoronamentos forjam desvios. As ruínas, quando apartadas do processo de luto que lhes corresponde, acumulam-se numa pilha de escombros, fazendo com que o *Angelus Novus*¹¹ de Klee permaneça fixado nos destroços apesar de suas asas hasteadas pelo vento impassível que arrasta-o na direção oposta.

O trilho caído da história não será reconstruído, o arquivo apagado permanece sem ser resgatado, o museu nacional ainda clama sem chamadas pelo que lhe foi extirpado. Os restos, todavia, insistem, não são passíveis de descarte, uma vez que mostram-se escorregadios à destruição e ao desaparecimento absoluto. O fim é sempre provisório, divergente e singular, nele habitam os rastros que usamos para passar. As cidades não se oferecem como ponto de estabilidade alheia a toda derrocada, e sim convocam o corpo ao deslocamento atento por entre os palimpsestos das páginas e avenidas. As marcas pregressas de um território por vezes passam imperceptíveis, dada a sutileza do que resiste aos desmontes impulsionados pelos avanços intermináveis que recaem sobre o espaço. Os vagalumes deixam-se ver apenas a noite, ao emitirem seus sinais luminosos intermitentes e

¹¹ BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.14.

fugazes¹². No clarão do dia, tornam-se invisíveis ao nosso olhar, o que não quer dizer que não estejam aí, em algum lugar. A memória é como esta frágil existência, que ora se acende e se faz perceber, em busca de um testemunho que lhe conceda o direito à existência e, por que não, ao esquecimento. Retornamos ao leito do rio na medida em que instauramos as brechas necessárias no cotidiano para vislumbrar um por vir, que não se quer avesso ao passado, mas que pretende incorporá-lo enquanto experiência de inacabamento e de desdobramento para além das catástrofes e dos limites impostos pelas ideias de progresso. O grupo narra sobre o trem que foi-se embora, a pesquisadora escreve a partir das matérias desmanteladas da pequena estação ferroviária, ocorre que o próprio pesquisar é acometido pela ausência dos antigos moradores, então o texto é superfície concreta para o murmúrio que persiste. O gesto de escutar o ínfimo acarreta numa bifurcação: os caminhos são estremecidos a cada nova imagem de pensamento, que como uma fagulha subitamente invade a janela da máquina em movimento. A locomotiva continua a andar mesmo depois de lhe terem decretado parar, pois segue habitando certa espessura do tempo por onde passa a costura, que segue em aberto, do que foi com o que virá.

A porosidade das pedras usadas nas construções encontra-se incorporada aos relatos de viagem do narrador, seja ele Walter Benjamin¹³ inclinado sobre a região portuária de Nápoles, ou Roland Barthes¹⁴ que sonha com a Itália de Stendhal na estação central de Milão. Aquarelar as cenas díspares de um cenário poeticamente implica na deriva que a todo instante leva os passos a se desorientarem de seu caminho e o pensamento a escapar da mera descrição ou representação dos objetos. Ao tatear os sensíveis assentados sobre o tecido percorrido, gestos, afetos, cheiros e

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p.45.

¹³ BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a. p.9.

¹⁴ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.370.

ruídos saltam como faíscas que, ao serem reunidas, conferem consistência aos retratos constituídos. Estes não são imutáveis, tampouco estáveis, visto que materializam os impasses da duração e o seu permanente tensionamento com a vida, a morte e o esquecimento. Victor Hugo¹⁵, na ode ao arco do triunfo, afirma que “o tempo não subtrai nada às coisas [...], nunca, embora ele quebre e enferruje, a roupa da qual ele os despoja, não vale aquela com a qual ele as reveste”, portanto, o que está em jogo é o verso que anuncia a metamorfose de tudo que vive.

Referências

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Editora UFMG, 2009.

_____. *Rua de mão única. Infância berlinense: 1900*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CEZAR, Brida E. S. *A ética da memória nos trilhos da ferrovia: narrativas poéticas de um processo de pesquisa*. Porto Alegre: UFRGS, 2018, Dissertação (Mestrado).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa e Nova Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne M. Sobre a noção de Spielraum em Walter Benjamin: resistência e inventividade. In: *I Congresso Internacional Walter Benjamin: Barbárie e Memória Ética*, 2018, Porto Alegre, PUCRS.

¹⁵ Apud BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. pp.133-134.

A experiência da escrita a partir de um diálogo entre Conceição Evaristo e Walter Benjamin

Bruna Moraes Battistelli¹

Lílian Rodrigues da Cruz²

Narrar vidas “academicamente” tem nos ocupado um tempo importante no percurso que nos propusemos. Temos nos pego pensando sobre como nos colocamos a narrar vidas alheias. Nossa preocupação se dá principalmente quando falamos de histórias e vidas que não costumam ocupar páginas de livros, teses e dissertações. Ou que quando ocupam são nomeadas a partir de categorizações estereotipadas. Nossas pesquisas são com populações que frequentam as políticas públicas, principalmente de Assistência Social. Em sua maioria são mulheres, negras e moradoras da periferia. Mulheres que costumam ser atendidas por diversos profissionais e tem suas vidas narradas em prontuários e relatórios. Vidas que não protagonistas da história hegemônica. Assim, este trabalho tem como um dos objetivos pensar sobre o processo de escrita dessas vidas a partir da obra de Conceição Evaristo e Walter Benjamin. Nossa proximidade com a obra dos autores faz que nos sintamos íntimas dos mesmos para produzir este texto-diálogo, utilizando os nomes iniciais em determinados

¹ Doutoranda no PPG Psicologia Social e Institucional/UFRGS. Bolsista CAPES. "O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001". Email: brunambattistelli@gmail.com

² Professora do departamento de Psicologia Social e Institucional/UFRGS e do PPG Psicologia Social e Institucional/UFRGS. Email: lilian.rodrigues.cruz@gmail.com

momentos e produzindo um texto que mescla o ensaio e a carta enquanto estilística.

Escrevo este texto a partir de um lugar muito específico: pesquisadora na área da Psicologia, mais especificamente, da Psicologia Social. No campo das políticas públicas, principalmente no da Assistência Social (foco do meu trabalho), os estereótipos são expressos como: “ela é uma mãe negligente”, ou “ele é um adolescente transtorno de conduta” ou ainda, “ela deve gostar de apanhar”. Narrativas que subjagam sujeitos e impossibilitam o reconhecimento da experiência destes. Sobre esses que costumam estar “ligados” a essas narrativas, podemos dizer que em sua maioria são pessoas pobres, negras e moradoras de bairros periféricos e/ou muito violentos. Narrativas violentas para narrar vidas pautadas por experiências de violência de um Estado de exceção que não poupa em produzir mecanismos de aprisionamento para determinadas parcelas da população. O fascismo volta a mostrar sua face no Brasil e no mundo de 2018. Um impressionante retrocesso, que me faz querer mais uma vez dialogar com Walter Benjamin e com Conceição Evaristo.

Como não deixar a experiência morrer? E com isso continuar insistindo na potência da narrativa enquanto possibilidade de resistência frente à barbárie. Como narrar a partir da barbárie? Walter Benjamin diz que precisamos contar a história antes que os historiadores cheguem. Conceição Evaristo conta a história tecendo a mesma a partir de outras experiências. Uma artista da memória coletiva, da narração.

Cada história é ensejo de uma nova história, que desencadeia em outra, que traz uma quarta, etc³. Conceição e Walter trabalham com a ideia de uma história aberta, tecida e tramada; com a narrativa da experiência. Sempre num entre, numa relação. Assim, com Walter Benjamin gostaria de pensar como se dá a possibilidade de rompermos com as lógicas hegemônicas e

³ GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009, p.223.

instituídas para pensarmos a história contada a partir dos vencidos, pensando metodologicamente a ideia de coleção. A partir do seu pensamento, penso em uma história feita de “restos”. Como podemos nos constituir eticamente em catadores de restos? Em trapeiros? Restos que nos apontam para os rastros da história. E assim, como podemos pensar a escrita na pesquisa enquanto resistência? E com Conceição, invisto na possibilidade de pensar narrativas de mulheres negras, de forma diferenciada do que a literatura brasileira hegemônica costuma apresentar. Conceição apresenta uma coleção de experiências que perpassa a vida de muitas mulheres, a partir da trama da ancestralidade e do passado compartilhado da escravização da população negra.

Este artigo vai perpassar as possibilidades de escrita que Conceição Evaristo e Walter Benjamin nos apresentam, um possível diálogo entre eles e como a escrevivência e a ideia de coleção podem compor uma política de escrita da experiência. Como a primeira autora trabalha com a produção de cartas, inserimos uma carta produzida para Conceição Evaristo, no intuito de pensar a escrevivência no livro *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. O texto irá se compor por reflexões a partir de aspectos da obra dos dois autores e os pontos em que são possíveis diálogos entre os mesmos.

Escrever com Conceição e Walter

Do tempo/espço aprendi desde criança a colher palavras. A nossa casa vazia de móveis, de coisas e muitas vezes de alimento e agasalhos, era habitada por palavras. Mamãe contava, minha tia contava, meu tio velhinho contava, os vizinhos amigos contavam. Eu, menina repetia, inventava. Cresci possuída pela oralidade, pela palavra. As bonecas de pano e de capim que minha mãe

criava para as filhas nasciam com nome e história. Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia⁴.

Escrever a partir das histórias dos vencidos e não da posição hegemônica é em tempos como os nossos, uma forma de resistir. A memória da escravidão e da violência perpetrada ao povo negro no Brasil vem sendo negada e rechaçada enquanto apenas “uma página triste” de nossa história. A necessidade de não esquecermos, assim passa pela possibilidade ou não de escrita destes restos de barbárie. O racismo e a violência com a população negra se constituem enquanto projeto de estado que perpassa nossa história. Um mito de democracia racial, que ganha força nos anos 30 e se reatualiza nos dias atuais. Uma violência que autoriza o genocídio de uma parcela da população. Um extermínio que passa pelo apagamento epistêmico destes. Assim, o escrever, para autoras como Conceição Evaristo é estratégia de sobrevivência.

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo⁵.

Quando Walter Benjamin discute a figura do narrador, não há como não lembrar de Conceição, narradora de suas histórias, que se inscreve em suas histórias, (con)fundindo-se com suas personagens. Narrativas que transbordam a vivência dela

⁴ EVARISTO, C. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: *Seminário Nacional X Mulher e Literatura - I Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Paraíba, Universidade Federal da Paraíba/UFPB, 2003, n.p.

⁵ EVARISTO, C. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: *Seminário Nacional X Mulher e Literatura - I Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Paraíba, Universidade Federal da Paraíba/UFPB, 2003, n.p.

enquanto mulher negra brasileira, marcada pela barbárie da escravização de seu povo. Para Walter e Conceição a dimensão do tempo é múltipla, de muitas vidas que moldam a arte do contar histórias. Para o autor contar histórias é a arte de contá-las indefinidamente. A narrativa, assim, não se encerra no narrador; mas se constitui na relação narrador-ouvinte em um movimento infundável de (re)contação. A lembrança é sem limites. Conceição vai dizer que nas suas histórias há sempre o espaço para a invenção, vide a dimensão oral das mesmas. O contar e o ouvir entrelaçam-se no processo de escrita das narrativas. A oralidade, enquanto produtora de conhecimento, nos convoca a pensar como produzimos conhecimento e o primado da escrita na produção acadêmica.

Conceição Evaristo

Aramides Florença, Natalina Soledad, Shirley Paixão, Adelha Santana Limoeiro, Maria do Rosário Imaculada dos Santos, Isaltina Campo Belo, Mary Benedita, Mirtes Aparecida da Luz, Líbia Moirã, Lia Gabriel, Rose Dusreis, Saura Benevides Amarantino, Regina Anastácia. Todas mulheres negras e protagonistas de uma coleção de insubmissas lágrimas. Lágrimas de mulheres que brotam por entre as histórias que Conceição escolhe nos contar.

Conceição Evaristo, mulher negra e escritora, entre tantas outras coisas, que escreve, ou melhor, escreve sobre histórias que são suas, mas também de tantas outras. A narradora (Conceição Evaristo) aparece em todos os contos. Nos brinda com histórias de mulheres, uma aposta na oralidade e na transmissão do comum, do cotidiano. Pensar com Conceição é também termos cuidado com os rastros autobiográficos, e assim, segue um pouco mais sobre Conceição. A autora nasceu sob o nome Maria da Conceição Evaristo de Brito em Belo Horizonte, em 1946. Migrou para o Rio de Janeiro na década de 1970. Graduada em Letras pela UFRJ, e

Mestre em Literatura Brasileira pela PUC/RJ. Doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense.

A autora, com sua coleção de mulheres, foge ao estereótipo comum da literatura brasileira para as mulheres negras. A mesma afirma que na literatura brasileira a mulher negra não aparece como musa ou heroína romântica. Aponta que a representação literária da mulher negra, “ainda ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor, não desenha para ela a imagem de mulher-mãe, perfil desenhado para as mulheres brancas em geral”⁶.

Quando mulheres do povo como Carolina (de Jesus), como minha mãe, como eu também, nos dispomos a escrever, eu acho que a gente está rompendo com o lugar que normalmente nos é reservado. A mulher negra, ela pode cantar, ela pode dançar, ela pode cozinhar, ela pode se prostituir, mas escrever, não, escrever é alguma coisa... é um exercício que a elite julga que só ela tem esse direito. Escrever e ser reconhecido como um escritor ou como escritora, aí é um privilégio da elite⁷.

As mulheres de *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*⁸ são fortes, passaram por situações de extrema violência e continuam apostando nos mais diversos tipos de afeto. Mulheres que escolhem viver e são narradas com delicadeza por uma autora que se mistura por entre as mulheres. A escrevivência de Conceição tem elementos que se destacam: o corpo, a condição social e racial e a experiência. Assim, para operar com o conceito escrevivência é preciso se ater a esses elementos, e principalmente entender que as mulheres de Conceição compartilham a experiência de serem

⁶ EVARISTO, C. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: *Seminário Nacional X Mulher e Literatura - I Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Paraíba, Universidade Federal da Paraíba/UFPB, 2003, n.p.

⁷ EVARISTO, C. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: *Seminário Nacional X Mulher e Literatura - I Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Paraíba, Universidade Federal da Paraíba/UFPB, 2003, n.p.

⁸ EVARISTO, C. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016, p.140.

descendentes de sobreviventes do processo de escravização da população negra no Brasil. Algo que, por exemplo, uma mulher branca como quem escreve este trabalho, não vive. Operar com o conceito citado é entender que partimos de lugares diferentes, sofremos opressões diferentes e falamos de lugares diversos. Pensando e produzindo a partir de sua condição de mulher e negra, Conceição discute como estas são retratadas na literatura e faz uma aposta nas escrevivências.

Sendo as mulheres negras invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial brasileira, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Surge a fala de um corpo que não é apenas *descrito*, mas antes de tudo *vivido*⁹.

O narrador (neste caso, narradora) retira da experiência o que conta. Por isso, Conceição diz que seu trabalho é confundir-se com suas personagens. A literatura marcada por uma *escrevivência* pode com(fundir) a identidade da personagem narradora com a identidade da autora. Esta confusão não me constrange, afirma Conceição.

Walter Benjamin

Colecionador: possui o dom mágico de manejar os objetos (fragmentos) como peças de uma enciclopédia mágica¹⁰.

⁹ EVARISTO, C. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: *Seminário Nacional X Mulher e Literatura - I Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Paraíba, Universidade Federal da Paraíba/UFPB, 2003, n.p.

¹⁰ BOLLE, W. Um painel com milhares de lâmpadas: MetrÓpole & Megacidade. In: Benjamin, W. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, pp.1141-1167.

Uma coleção começa a existir quando suscita ao colecionador uma questão¹¹. Para um diálogo com Conceição, escolho o conceito de coleção de Walter Benjamin; um conceito enquanto aposta metodológica que orienta o trabalho das autoras e nos ajuda a dialogar com a obra da autora citada. Conceição nunca tratou seus contos e poemas como uma coleção. É uma aproximação que fazemos, pois, cada conto, cada poema, cada livro de Conceição é um universo que conta do ser mulher negra em um país como o Brasil.

Quantas coisas retornam à memória uma vez nos tenhamos aproximado das montanhas de caixas para delas extrair os livros para a luz do dia, ou melhor, da noite. Nada poderia realçar mais a operação de desempacotar do que a dificuldade de concluí-la. Eu começara ao meio dia, e já era meia noite antes que tivesse aberto caminho até as últimas caixas. [...] Mas voltando àqueles álbuns: a herança é a maneira mais pertinente de formar uma biblioteca, Pois a atitude do colecionador em relação aos seus pertences provém do sentimento de responsabilidade do dono em relação à sua posse¹².

O convite de Walter Benjamin é que nos transfiramos para a desordem dos caixotes abertos, para o ar cheio de pó de madeira, para o chão coberto de papéis rasgados, para que façamos isso e pensemos quanto ao papel do colecionador. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* pode ser lida a partir de qualquer história. Todas elas dizem de mundo diverso, mas conectadas pelo fio condutor que passa pelo corpo e experiência de Conceição enquanto mulher negra e que compartilha um comum com suas múltiplas personagens.

Walter Benjamin nos oferta a ideia de que o mais importante é a relação que se estabelece entre o colecionador e seus pertences,

¹¹ CORRÊA, C. S.; SOUZA, S. J. Walter Benjamin e o problema do texto na escrita acadêmica. In: *Mnemosine*. Rio de Janeiro, vol.12, n.2, pp. 2-25, 2016.

¹² BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas II- Rua de Mão Única*. Trad.: R.R. Torres Filho e J.C.M. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.234, p.277.

colocando a arte de colecionar em primeiro foco, mais do que a coleção em si. Com Walter Benjamin e com Conceição aprendo a colecionar narrativas, histórias de vida e que passam pela experiência. Histórias que me passam. Conceição e sua coleção de vidas de mulheres, *escrevidas* mostram a potência de uma literatura do testemunho. Só Conceição para *escrever* do jeito que faz, pois escreve a partir de um lugar muito específico.

Colecionar, assim, está diretamente relacionado às lembranças¹³, assim como as musas das narrativas são as memórias¹⁴. “Os procedimentos de montagem sublinham o seu caráter de obra aberta, fazendo com que o leitor se torne coautor do texto, constituindo a montagem por conta própria”¹⁵. Como organizar uma coleção? Quais os critérios foram utilizados para adquirir novos itens? Cada “novo objeto que chega para compor a coleção faz pensar-movimentar a coleção como um todo”¹⁶.

O autor nos ensina que um conjunto de coisas não necessariamente é uma coleção. Há o movimento do colecionador, a montagem, assim como o curador em uma nova exposição, que deve dispor as obras conforme o que propõe suscitar em outros (mesmo que não domine o afeto pretendido). No livro das Passagens, um fato importante é a renúncia às interpretações, a montagem dos anexos e textos e a montagem que será operada pelo leitor produzirá outra leitura do livro.

O desafio do pesquisador-colecionador é o de encontrar a forma que melhor convém para a apresentação de sua coleção¹⁷. O

¹³ BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas II- Rua de Mão Única*. Trad.: R.R. Torres Filho e J.C.M. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.234, p.277.

¹⁴ BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas- Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad.: S.P. Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.253.

¹⁵ CORRÊA, C. S.; SOUZA, S. J. Walter Benjamin e o problema do texto na escrita acadêmica. In: *Mnemosine*. Rio de Janeiro, vol.12, n.2, pp. 2-25, 2016.

¹⁶ CORRÊA, C. S.; SOUZA, S. J. Walter Benjamin e o problema do texto na escrita acadêmica. In: *Mnemosine*. Rio de Janeiro, vol.12, n.2, pp. 2-25, 2016, p.15.

¹⁷ CORRÊA, C. S.; SOUZA, S. J. Walter Benjamin e o problema do texto na escrita acadêmica. In: *Mnemosine*. Rio de Janeiro, vol.12, n.2, pp. 2-25, 2016.

pesquisador-colecionador entendido como um mediador/curador entre partes: pesquisa, academia, leitor, etc. A curadoria da própria coleção permite ao pesquisador um constante movimentar do seu trabalho. Movimento que promove deslocamentos...

Uma carta para Conceição Evaristo

Cara Conceição Evaristo,

Quando lhe escrevo acabo de ler *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, livro que levei mais de um ano para terminar. Uma leitura que me arrebatou. Peço sua licença para citar todas as mulheres que ocupam seu livro: Aramides Florença, Natalina Soledad, Shirley Paixão, Adelha Santana Limoeiro, Maria do Rosário Imaculada dos Santos, Isaltina Campo Belo, Mary Benedita, Mirtes Aparecida da Luz, Líbia Moirã, Lia Gabriel, Rose Dusreis, Saura Benevides Amarantino, Regina Anastácia. Gostaria de lhe falar sobre todas elas e sobre algumas coisas que ando pensando. Como aluna de um programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, minha preocupação encontra-se sempre no como narramos a vida do outro. Como contar a história de uma outra pessoa? Como contar outras histórias sem exercermos um processo de violência com o que propomos narrar? Como escrever sem dominar a experiência do outro? Ou melhor: como contamos histórias em um ambiente acadêmico?

Não sei como foi sua experiência quando fez o doutorado, mas a minha tem sido de uma constante indagação quanto à possibilidade de contarmos outras histórias, para além daquelas que a Psicologia Social se acostumou a contar. Com isso, chego em seu livro. Quando comecei a ler o mesmo, trabalhava em um serviço da Assistência Social, onde atendia basicamente mulheres. Quando começo seu livro, o impacto foi tão grande que não consegui me manter na leitura. Li sobre Aramides na mesma semana em que atendi uma mulher que foi espancada pelo marido com a filha no colo. Impossível não sentir o entrelaçamento de

histórias. A vivacidade dos machucados de uma me fez sentir a vivacidade dos machucados daquela que ocupa suas páginas. Uma leitura do impossível, a vida que sangra por entre suas páginas me faz pensar sobre as vidas que passavam pelo cotidiano do serviço em que trabalhava. Como narramos a vida alheia? A partir de que pontos de vista? A partir de que política de nomeação?

O acolhimento que uma mulher que é violentada fisicamente muitas vezes passa por julgamentos morais e relações machistas. Na situação que lhe narro, tratava-se de uma mulher branca, assim, a questão racial, neste caso, não estava posta. Mas as vítimas mais frequentes da violência doméstica são as mulheres negras, assim como quando falamos em feminicídio.

Escrever! Como já lhe disse, tomo seu conceito escrevivência com o maior respeito enquanto inspiração no processo de pensar a produção de narrativas. Não creio que outras pessoas, principalmente fora do campo da literatura, consigam compor um exercício de escrever como a senhora faz. O que podemos? Acredito que seja pensar a escrevivência enquanto conceito importante para pensarmos a produção narrativa e como a escrita de/sobre vidas outras precisa ser pautada pelo eixo da constituição de um comum; de uma memória coletiva que perpassa as histórias. Assim, reafirmo a escrevivência enquanto conceito impossível de ser operado por outros que não a senhora, mas passível de produzir inspirações para a produção de outras histórias possíveis. Para isso, tomo como ponto chave nessa discussão a lógica do racismo epistêmico que permeia a produção acadêmica e a facilidade que temos em nos apropriar de conceitos tão delicados e caros como o seu. Já lhe ouvi dizendo que outras pessoas poderiam fazer uma escrevivência, e que se por acaso se tratasse de uma pessoa branca, esta deveria ter em mente que não compartilha o mesmo passado que o seu: o da escravização da população negra.

Tanto a senhora como o senhor Walter Benjamin me ajudam a pensar as possibilidades de um trabalho narrativo da experiência.

O viver enquanto uma política de narrativa. Uma narrativa, que assim, embrenha-se de cuidado em um fazer ético e responsável quanto a histórias não-hegemônicas. Lembro da ideia de rastro e lhe copio um trecho que encontro no livro do professor Ricardo Timm de Souza:

O rastro é a própria experiência, em toda parte onde nada nela se resume ao presente vivo onde cada presente vivo é estruturado como presente por meio da remissão ao outro ou à outra coisa, como rastro de alguma coisa outra, como remissão-a. Desse ponto de vista, não há limite, tudo é rastro. [...] Eu disse que tudo é rastro, que o mundo era rastro, que este gesto é rastro, que a voz é uma escrita, que a voz é sistema de rastros, que não há fora-do-texto, e que não há nada que bordeje de algum modo, do exterior, essa experiência do rastro¹⁸.

O professor de forma muito pertinente, nos questiona sobre a noção de experiência, e se essa não seria uma cuidadosa e precária coleta de rastros. Não tem como não pensar na senhora e nos livros que vem nos ofertando. São coleções sensíveis sobre a vida que traçada a sangue, sobrevive a séculos de barbáries e apagamento. Como bem a senhora diz em *Olhos d'água*¹⁹: suas histórias são as de vidas traçadas a fios de ferro. Histórias costuradas sensivelmente pela linha da escrevivência, em uma experiência que passa por confundir com as histórias narradas, escrever-se por entre as personagens. Mas para isso, um comum é necessário, um possível que articule essa experiência coletiva. A senhora coleciona rastros da barbárie da violência contra a população negra e nos devolve restos que nos contam de uma vida para além do discurso hegemônico.

¹⁸ DERRIDA, J. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível (1979-2004)*. Trad. Marcel Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012. p. 79. APUD. SOUZA, R. T. de. *Ética do escrever: Kafka, Derrida e a literatura como crítica da violência*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018, p.34.

¹⁹ EVARISTO, C. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2014, p.116.

Quando penso em sua obra, penso em verbos: escrever, escutar, olhar, sentir, experienciar, viver, tatear. Sua escrita transborda as páginas em um exercício sensorial. Sinto seu encontro com Mirtes e fecho os olhos como ela lhe sugere. Como se eu estivesse lá, junto de vocês. Impossível não escutar os gritos narrados por Shirley. Ou tocar o silêncio da solidão de Adilha. Como lhe disse, a experiência de acompanhar a violência a qual Aramides foi vítima doeu fundo e assim, naquele momento, me foi impossível continuar a leitura. Vidas que sangram, mas que mesmo assim, não deixam de ganhar em suas páginas, nuances de sutileza e delicadeza, sempre tratadas com o devido protagonismo e respeito.

Enquanto pesquisadoras/es entendo que podemos tomar seu conceito enquanto fomentador de outras possibilidades de narrativa de histórias de vida que por muito tempo foram invisibilizadas ou estereotipadas por saberes como a literatura, psicologia, etc. Escrivência, um conceito que precisa ser entendido a partir do lugar de fala que pressupõe e da responsabilidade daquela/e que resolve utilizá-lo, principalmente se não for uma mulher negra de origem pobre. Um conceito que exige sabermos e assumirmos o lugar que ocupamos. Não sei o que a senhora pensa sobre isso. Por hora me despeço.

Grande abraço, Bruna.

Para encerrar: Conceição e Walter

Juntar Conceição e Walter é a aposta de dessacralizar os monumentos que indicam quais são as histórias que devem ser contadas e lembradas e as que automaticamente são apagadas. Apostar nas narrativas é operar com cacos, fragmentos, rasuras, com os restos que nos dão pistas, mas que nunca se ocupam de totalizar, produzir absolutos. Conceição produz *escrivências* que dão conta de um comum, de uma experiência coletiva do ser

mulher negra brasileira. Experiência que passa de mulher para mulher, histórias que ouviu de suas familiares, vizinhas, amigas.

Como Walter Benjamin, em sua obra anunciou, um trabalho de artesanaria. Uma forma artesanal de comunicação, onde o corpo é parte fundante do processo. É pelo corpo que podemos pensar a experiência. Assim, contar uma vida, mesmo que academicamente, é uma composição de movimentos de tantas vidas que se encontram com os movimentos possíveis do pesquisador-colecionador-narrador.

Conceição e Walter assim se encontram neste trabalho, como um exercício inicial de diálogo para pensarmos possibilidades narrativas para a pesquisa em Psicologia Social. Salientamos que a discussão apresentada está em fase inicial e bastante ensaística, enquanto possibilidade para pensarmos o lugar das narrativas na pesquisa em Psicologia Social e o compromisso com a história do país e dos que não costumam estar narrados na história hegemônica. Walter Benjamin nutre nosso interesse por sua postura crítica quanto a história e processo metodológico que propõe com o conceito de coleção. E Conceição Evaristo com a operação que faz do conceito de escrevivência. *Insubmissas lágrimas de mulheres* é um livro que nos mostra o como a autora constrói seu processo de produção, assim como, nos apresenta uma coleção sobre a experiência do ser mulher negra no Brasil. Um livro que atemporal, que pode ser lido conforme a/o leitora/leitor se dispuser.

Contextualizar as narrativas que produzimos, pensar elas a partir da história de nosso país, dessacralizar autores e ideias eurocentradas e apostar em outras leituras e autoras é um desafio para pensarmos de forma descolonial e mais do que apenas criticar um determinado modo de pensar a escrita e como narramos a vida de outras pessoas em nossas pesquisas, apostamos em um exercício constante em que (re)pensar o modo como o processo de escrita insere-se em nossas pesquisas. Escrever que passa pelo exercício de inscrever-se, assim como Conceição Evaristo tão

belamente faz, com o conceito de escrevivência. Não falar pelos vencidos, mas COM eles é um exercício ético, estético, político em pesquisas na área da Psicologia Social. Trabalhar com pesquisas com populações que costumam ser alvo de escritas estereotipadas e preconceituosas faz necessário uma postura crítica com o modo como produzimos narrativas com o que nos é ofertado em campo.

Referências

- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas II- Rua de Mão Única*. Trad.: R.R. Torres Filho e J.C.M. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas- Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad.: S.P. Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BOLLE, W. Um painel com milhares de lâmpadas: MetrÓpole & Megacidade. In: Benjamin, W. *Passagens*, trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, pp.1141-1167.
- CORRÊA, C. S.; SOUZA, S. J. Walter Benjamin e o problema do texto na escrita acadêmica. In: *Mnemosine*. Rio de Janeiro, vol.12, n.2, pp. 2-25, 2016.
- DERRIDA, J. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível (1979-2004)*. Trad. Marcel Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012. p. 79. APUD. SOUZA, R. T. de. *Ética do escrever: Kafka, Derrida e a literatura como crítica da violência*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018.
- EVARISTO, C. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: Seminário Nacional X Mulher e Literatura – I Seminário Internacional Mulher e Literatura. Paraíba, Universidade federal da Paraíba/UFPB, 2003.
- EVARISTO, C. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016, p.140.
- EVARISTO, C. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2014.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

Gesto transforma(r)dor: escrita e memória a partir de livros de jornalistas sobre ditaduras militares na América Latina

Cândida de Oliveira¹

Considerações iniciais

Primeiro excerto: fragmento do capítulo “1980 | Verão portenho em Montemartre”:

O cadáver era de um jovem, morto dentro do ônibus. Anos depois, em Paris, Julia lembrou aquele dia em Buenos Aires. Cinco ou seis militantes do Exército Revolucionário do Povo da zona sul de Buenos Aires desarmando um guarda dentro do coletivo. Um policial, viajando como passageiro, sacou a arma. O companheiro de Julia não teve tempo de reagir. Caiu, atingido no peito. Ela não chorara na ocasião. Mas agora, passado muito tempo desde aquele verão, seu corpo franzino estremecia num soluço. [...] O corpo dele seguira num automóvel de apoio à ação armada. Não houve velório, não houve oração nem flores. A vítima precisava sumir. Julia não enterrara seu morto, que retornava de vez em quando².

Segundo excerto: fragmento do capítulo “Sorvedouro de pessoas”:

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: candida.oliveirao7@gmail.com. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² PILLA, M. *Volto semana que vem*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 15.

Um senhor levantou-se, disse que viera de Goiânia especialmente para a reunião. Seus dois filhos, um de vinte anos e o outro de apenas dezesseis, foram desaparecidos. Esse senhor gaguejava, parecia em estado catatônico. Foi o primeiro a usar a expressão “foram desaparecidos”. Também trazia fotos dos filhos. Depois dele, K. tomou coragem e contou a sua história. Já havia caído a noite e os relatos prosseguiram. [...] K. tudo ouvia, espantado. Até os nazistas que reduziam suas vítimas a cinzas registravam os mortos, [...] Não havia a agonia da incerteza; eram execuções em massa, não era um sumidouro de pessoas³.

Histórias de dor compartilhadas e o horror dos desaparecimentos. Nos dois excertos acima, retirados de dois livros escritos por jornalistas, a emergência de contextos relacionados aos períodos de ditaduras militares ocorridas no Brasil e na Argentina, no século XX, suscitam questões sobre a interlocução entre literatura, jornalismo e história. Tempos, espaços e fatos concretos constituem a matéria-prima e o pano de fundo das histórias contadas. Passado, presente e futuro se articulam nos relatos, sinalizando intensas operações de memória.

A partir dessas histórias, procuro compreender a articulação entre a *memória* e o *gesto de escrita* de jornalistas que se voltam à produção de textos de não tão fácil categorização, tendo como tema comum ditaduras militares que ocorreram no Brasil e outros países da América Latina. Autoficções, romances autobiográficos, contos, crônicas, entre outros gêneros textuais, são constituídos por uma linguagem híbrida composta de elementos que são ora comuns entre jornalismo, literatura e história, ora específicos de cada um desses gêneros. Dois textos específicos são analisados: *K. – Relato de uma busca*, do jornalista e escritor brasileiro Bernardo Kucinski, e *Volto semana que vem*, da jornalista e escritora brasileira Maria Pilla, publicados respectivamente em 2014 e 2015.

³ KUCINSKI, B. *K – Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 22-23.

O trabalho ancora-se nos escritos do filósofo alemão Walter Benjamin, cujo experimentalismo filosófico resultou em uma obra fragmentada, inacabada, às vezes hermética, frequentemente anacrônica e, no entanto, sempre atual, ocupando um lugar singular no panorama intelectual e político do século XX⁴. Recorro especialmente aos conceitos de memória e de narrativa por ele elaborados. De fato, vários conceitos foram trabalhados pelo filósofo ao longo de toda a sua obra, sendo retomados e reelaborados constantemente dentro de um processo dialético e crítico de construção do pensamento. Alguns conceitos serão brevemente delineados neste trabalho a partir de um conjunto muito específico de seus escritos, com o apoio de considerações de autores contemporâneos filiados ao pensamento benjaminiano, tais como Jeanne M. Gagnebin e Georges Didi-Huberman.

Sobre o conceito de memória em Walter Benjamin

No pequeno texto “Escavar e Recordar”, publicado na coletânea de textos intitulados *Imagens de Pensamento*⁵, Benjamin escreve:

[...] a memória [*Gedächtnis*] não é instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido [*das Erlebte*], do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava⁶.

⁴ LÖVY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brandt, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 13.

⁵ Sob o título *Imagens de pensamento (Denkbilder)*, esses textos integram a edição crítica alemã dos *Escritos Escolhidos* (GS IV/1, Suhrkamp, Frankfurt) de 1972. Alguns saíram entre 1925 e 1934 em jornais e revistas. BARRENTO, J. Nota: Imagens de pensamento. In: BENJAMIN, W. *Imagens do pensamento / Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 173-174.

⁶ BENJAMIN, W. Escavar e recordar. In: BENJAMIN, W. *Imagens do pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 101.

Para revolver o terreno da memória, tal como em uma escavação, Benjamin orienta que não se pode ter receio de voltar repetidas vezes a terra e espalhá-la, revolvê-la. Somente desse modo é possível tocar os “estratos” de um pretérito soterrado, realizar um gesto de recordação que faça emergir as “imagens” de tempos passados, antes ocultas neste solo, de modo a justificar o esforço de escavação. Arrancadas de todos os seus contextos anteriores, essas imagens são como preciosidades agora expostas no tempo e espaço onde reside nossa visão posterior. A partir deste pequeno fragmento, é possível ver que a memória é pensada em sua relação com a história, como um exercício de escavação arqueológica e anacrônica. A categoria “imagem”, central no pensamento de Benjamin, articula o passado no presente. O historiador volta o olhar ao passado sempre a partir do presente.

Nos escritos benjaminianos, a memória é também relacionada com a narrativa e a experiência. O conceito de experiência é abordado por Benjamin ao longo de vários escritos, exigindo do autor um constante reposicionamento crítico. O par conceitual experiência (*Erfahrung*) – relacionado à memória individual e coletiva, ao inconsciente e à tradição – e vivência (*Erlebnis*) – relativa à existência privada, à solidão e ao modo de percepção consciente – estão articulados em suas análises sobre a modernidade. Benjamin demonstra, conforme Muricy, que “a experiência se tornaria [...] problemática e a sua possibilidade passaria a depender de uma construção vinculada à escrita”⁷.

O tema da experiência ligado ao declínio da arte de contar histórias e, conseqüentemente, de intercambiar experiências, é trabalhado, dentre outros textos, em “O narrador”, escrito em 1936. Nele, Benjamin assinala de forma mais evidente a necessidade da rememoração. O surgimento de novas formas narrativas, precisamente o romance vinculado ao livro, e não à

⁷ MURICY, K. Walter Benjamin: alegoria e crítica. In: HADDOCK-LOBO, R. (Org). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 194.

narrativa, e a difusão da informação, práticas que florescem com a burguesia ascendente, seriam os fatores que estariam levando a arte de narrar em vias de extinção.

Especificamente sobre a informação, Benjamin escreve que esta não é compatível com o espírito da narrativa, pois aspira a uma verificabilidade imediata: “A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações”⁸. No entanto, Benjamin não chegou a elaborar muitas reflexões sobre o jornalismo ou a imprensa. Situando seu pensamento no contexto histórico da época, verifica-se a influência de Karl Kraus, grande pensador, crítico e polêmico, da imprensa vienense do início do século XX que, embora tenha trabalhado como jornalista e fundado sua própria revista, fazia duras críticas aos princípios e ao estilo linguístico da informação jornalística da época, principalmente aos veículos hegemônicos da época que se prestavam aos interesses do regime nazista. A reflexão de Benjamin sobre a informação a dissocia da narrativa.

Mais do que uma visada nostálgica sobre o fim da arte de narrar, no entanto, “O narrador” se ocupa daquilo que atesta a importância da narrativa para a transmissão dos acontecimentos: a necessidade da memória e da rememoração. Para Benjamin, o interesse entre o narrador e o ouvinte é conservar o que foi narrado através da memória, entendida como “uma faculdade épica por excelência”: “Mnemosyne, a que rememora (*die Erinnernde*), era para os gregos a musa da poesia épica”⁹, escreve o autor.

⁸ BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas I*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 219.

⁹ BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas I*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 227.

A conexão entre a narrativa e a memória está na relação que Benjamin estabelece entre a historiografia e todas as formas épicas. A transmissão da história escrita deu-se, lembra Benjamin, através das variedades específicas de formas épicas, a exemplo da epopeia, que conteria em si a narrativa e o romance. Todas as formas épicas contêm a rememoração ou deusa Mnemosyne. Quando o romance emerge do seio da epopeia, no entanto, uma outra forma de memória aparece. Benjamin propõe então uma distinção entre a reminiscência (*Eingedenken*) e a memória (*Gedächtnis*), sendo ambas originadas da rememoração (*Erinnerung*). A primeira seria a musa do romance, e a segunda, a musa da narrativa.

Um aspecto em especial deste texto permite relacioná-lo ao fragmento “Escavar e Recordar”, anteriormente citado, e os livros dos jornalistas aqui em análise. Trata-se da marca do narrador, na narrativa, ou ainda, a imagem de quem escava. Como afirma Benjamin, o trabalho de rememoração exige que sejam indicados os caminhos por onde passou o investigador da memória, possibilitando uma imagem daquele que recorda:

[...] o trabalho da verdadeira recordação [*Erinnerung*] deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações. Por isso, a verdadeira recordação é rigorosamente épica e rapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico não tem apenas de mencionar os extratos em que foram encontrados os achados, mas, sobretudo, os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes¹⁰.

Nessa passagem, Benjamin faz referência à rememoração como épica e rapsódica, denotando a importância da composição fragmentária, ligada à pessoa que a compõe. Assim, a narrativa da

¹⁰ BENJAMIN, W. Escavar e recordar. In: BENJAMIN, W. *Imagens do pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 101.

memória é um trabalho artesanal, ligado às experiências vividas pelo narrador:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso¹¹.

Tomando como exemplo Leskov, Benjamin observa que muitos narradores começam a história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, isso quando não atribuem essa história a uma vivência própria. Os vestígios do narrador estão presentes de muitas maneiras na narrativa, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata.

O gesto de escrita nos livros de jornalistas

Em *Volto semana que vem*, uma personagem narra fatos pitorescos que remetem a cenas de experiências de vida sua e de outras personagens – familiares, colegas, amigos e amigas, militantes. São narrados também acontecimentos históricos que marcaram o período que vai desde a década de 1950 até a primeira do século XXI, percorrendo-se assim contextos espaciais e temporais distintos. Duas formas narrativas se entrecruzam entre um capítulo e outro: uma narradora em primeira pessoa relata fatos e situações como se estivesse evocando lembranças. Intercalando tais relatos, outro narrador em terceira pessoa conta

¹¹ BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas I*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 221.

histórias de outras personagens que parecem mais ou menos distantes da vida da personagem-narradora. Essas histórias, no entanto, sempre remetem ao contexto histórico do Brasil ou da Argentina, sobretudo nos períodos marcados pelas ditaduras militares que ocorreram nesses países. Além do espectro temporal abarcado pelas histórias, aleatórias, e forma narrativa, os episódios são interligados pelo contexto desses regimes.

O mesmo modo de narrar, com trechos ora em primeira pessoa, ora em terceira, aparece em *K - Relato de uma busca*, mas de certo modo inverso. Nele, o “desaparecimento” de Ana Rosa Kucincki, irmã do autor, durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), é a matéria de fundo do romance. A história conta a experiência do senhor K, o pai, protagonista que dá unidade à narrativa, em busca da filha desaparecida e das memórias que este fato evoca, desde o momento em que percebe o desaparecimento até o momento em que cai morto, um ano após a tragédia. Essa narrativa, principal, em terceira pessoa, é intercalada por outros relatos geralmente narrados em primeira pessoa, de cenas que não têm relação direta com a busca de K. Nesses trechos, outras personagens e eventos aparecem, indicando o que teria acontecido à filha, relacionados aos horrores da ditadura.

A interlocução entre literatura, jornalismo e história permeia a produção dessas narrativas, fazendo-se presente em vários aspectos. *K*. é uma história “ficcional” com um pé no real, tanto que o autor alerta o leitor, logo nas primeiras páginas: “Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”¹². A realidade e a ficção aqui se misturam para fixar uma verdade, como bem observa Renato Lessa, no posfácio: “Desfaz-se, na bela formulação, a oposição entre ‘realidade’ e ‘ficção’, e a complementariedade entre ambas acaba por ser admitida. Há, com

¹² KUCINSKI, B. *K - Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 8.

efeito, muitas formas possíveis de fixação de verdades. Uma delas pode bem ser a combinação entre fato e ficção”¹³.

A abordagem em *Volto Semana que vem*, por sua vez, é distinta, compondo uma organização narrativa fragmentária: são 56 breves capítulos, escritos como crônicas. Cada fragmento se ocupa, geralmente, de um único evento ou fato, sendo precedido por um título e um ano que se supõe referir-se à história narrada. Mas não há uma estrutura linear que conecte os fragmentos em sequência cronológica, tampouco uma maneira pré-definida de leitura. O registro desse tempo (junto aos títulos) também não segue uma lógica sistemática, ou seja, intervalos vazios ou saltos aparecem entre um fragmento e outro, sendo esse tempo ora de um ano a outro, ora de uma década para outra, às vezes para frente no tempo, às vezes, para trás. A sequência dos acontecimentos narrados não é, portanto, crescente ou decrescente. Por exemplo, se um em fragmento ela narra um episódio da vida adulta em seguida são retomadas cenas da infância, voltando-se a contar, em seguida, sobre outro assunto em tempo e espaço diverso. Não há uma conexão explícita entre um fragmento e outro: o passado parece ressurgir como quadros da memória. No conjunto dos relatos, o contexto de época predominante é dos períodos de ditadura militar.

Outra forma de o jornalismo se fazer presente em *Volto Semana que vem* é a opção pela forma narrativa realista, descritiva e objetiva, que remete à escrita da reportagem, com a referência a datas, cenários e diálogos, e até nas referências a outros jornalistas, como o brasileiro Marcos Faerman e o argentino Rodolfo Walsh. O primeiro foi um dos criadores do jornal *Versus*, pioneiro da imprensa alternativa durante a ditadura militar no Brasil, espaço em que ecoaram também as denúncias de Walsh sobre a ditadura argentina. Walsh é considerado “desaparecido” desde 1977, depois

¹³ LESSA, R. Posfácio. A experiência de K. In: KUCINSKI, B. K - *Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 184.

de ter escrito uma carta à Junta Militar. A morte do jornalista segue envolta em mistério, segundo consta no fragmento sobre essa personagem.

Nos relatos desses episódios, transparece um entendimento específico de jornalismo: “Marcão e Walsh fizeram, no continente, um jornalismo que escreveu as páginas da história quando ainda estavam acontecendo. Não se camuflavam atrás de uma objetividade falsa, nem fugiam de suas responsabilidades como intelectuais de seu tempo”¹⁴. As marcas da autoria emergem, bem como é dado espaço à voz de Walsh, na reprodução de algumas de suas cartas, como uma de 1977, na qual ele destaca que entre 1500 e 3000 pessoas foram secretamente massacradas depois que o governo proibiu toda e qualquer informação sobre a descoberta de cadáveres, algo que poderia afetar a relação com outros países pela magnitude genocida ¹⁵.

A oficina da narrativa faz-se presente nos livros *Volto Semana que vem*, e *K. – Relato de uma busca*, sendo possível identificar as marcas de um narrador-jornalista nos trechos a seguir:

Fazia poucos meses que estávamos em Villa Devoto, trazidas da província, da prisão de Olmos, nos arredores de Buenos Aires. [...]. No dia de nossa chegada nos colocaram em fila durante mais de dez horas, em pé, até nos levarem para os pavilhões com as celas. Ali, em pleno verão, nos deram uniformes escuros de sarja de lã. Na chegada, já o primeiro desafio: não podíamos vestir aquelas roupas. Os presos políticos de Devoto, sabíamos, mantinham uma longa resistência ao uso do uniforme. Era preciso ganhar tempo. Na cela, a oficial que atendeu ao nosso chamado arregalou os olhos: cada uma de nós tinha nas mãos um uniforme completamente descosturado. [...] Galíndez exalava autoridade; não se comovia com nossas vozes de soprano chorosas. Entrou na cela, e numa ordem medonha, mandou que

¹⁴ PILLA, M. *Volto semana que vem*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 40.

¹⁵ PILLA, M. *Volto semana que vem*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 72.

todas saíssemos e o seguíssemos, posicionando-nos à frente da fileira dupla de presas vestidas com os uniformes desfeitos. Na metade do corredor escuro, diante de um policial, mandou aos berros que acendessem as luzes e, cedendo o passo às presas, fechou com estardalhaço a porta das grades assim que as últimas detidas entraram na grande cela vazia. [...] Apesar dos numerosos castigos individuais e coletivos, nos meses que se seguiram as presas políticas de Devoto jamais vestiram uniforme algum¹⁶.

Em *Volto Semana que vem* a narradora-personagem não possui nome, mas ela encarna a própria autora. O jogo se confirma quando, ao final do livro, é apresentada uma minibiografia da jornalista e escritora Maria Pilla¹⁷. As informações costuram o sentido de realidade das histórias contadas no livro e a trama narrativa ao reforçar os lugares, a militância e o engajamento político desde a juventude e o contexto da época. É possível então estabelecer ligações entre as histórias narradas e a vida da autora, o que explicita um estilo de escrita autobiográfica.

Em *K – Relato de uma busca*, vários elementos permitem estabelecer a ligação do autor com a história “inventada”. No capítulo inicial do livro, sob o título “As cartas à destinatária inexistente”, citado acima, há um depoimento em primeira pessoa que se supõe do autor já que datado mas não assinado, no qual o narrador relata as reiteradas cartas que chegam a seu antigo endereço destinadas à irmã ausente, que inexistente há mais de três décadas. Depois de interrogar-se sobre como essas cartas poderiam

¹⁶ PILLA, M. *Volto semana que vem*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 9.

¹⁷ Dentre as principais informações biográficas da autora, é possível destacar seu período de estudos durante a adolescência em Cincinnati, Estados Unidos, onde estava quando ocorreram os assassinatos do presidente Kennedy e o golpe militar de 1964 no Brasil. No retorno ao país, tendo iniciado seus estudos na faculdade de jornalismo da UFRGS, atuou no Partido Comunista Brasileiro (PCB) e depois na fundação do Partido Operário Comunista (POC). Devido às suas atividades na militância clandestina, Pilla viu-se obrigada a sair do país. Na França, militou na IV Internacional e, na Argentina, no Partido Revolucionário de los Trabajadores. Em 1975, é presa na cidade de Buenos Aires e torturada pela Polícia Federal argentina, ficando detida por mais de dois anos nas prisões de Olmos, na província de Villa Devoto, na cidade portenha. PILLA, M. *Volto semana que vem*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 94.

chegar a um endereço que ela jamais conhecera e porque elas insistem em chegar, o narrador observa:

Essa casa ela nunca conheceu. Fiz contagem dos tempos e descobri que já haviam transcorrido seis anos de seu desaparecimento, quando compramos a desgastada casa de velhos imigrantes portugueses. Não, ela nunca conheceu a nossa casa. Nunca subiu os degraus íngremes do jardim da frente. Nunca conheceu meus filhos. Nunca pôde ser a tia de seus sobrinhos. Eu sempre lamentei em especial essa consequência de tudo o que aconteceu. Se ela não tinha esse endereço, quem o deu ao sistema? Mistério. [...] Nunca saberei quando isso aconteceu. Sei que as cartas à destinatária ausente continuarão a chegar. O carteiro nunca saberá que a destinatária não existe; que foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar. Assim como o ignoraram antes dele, o separador das cartas e todos do seu entorno. O nome do envelope selado e carimbado como a atestar autenticidade, será o registro topográfico não de um lapso ou falha do computador, e sim de um mal de Alzheimer nacional. Sim, a permanência de seu nome no rol dos vivos será, paradoxalmente, produto do esquecimento coletivo do rol dos mortos¹⁸.

No entrelaçamento de tempos, espaços e lembranças as mais variadas, reside a forma encontrada pelos autores de dar visibilidade a acontecimentos dolorosos, que marcaram suas próprias experiências e toda a sociedade, seja direta ou indiretamente. Em *Volto Semana que vem* e *K. – Relato de uma busca*, as narrativas remetem a um processo de rememoração que a partir das lembranças encontram uma forma de denunciar e dar visibilidade à violência que esses regimes autoritários produziram.

Muitos relatos tem caráter de uma narração corpórea – em que o corpo também diz, conta histórias –, contribuindo para traduzir e contextualizar a barbárie das ditaduras militares.

¹⁸ KUCINSKI, B. *K. – Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 11-12.

Naquela manhã de 1976, na zona norte de Buenos Aires, uma barreira do Exército mandou Norberto e seu amigo saírem da caminhonete e colocarem as mãos sobre o veículo para uma revista. Eram dez e meia da manhã. Às duas da tarde seus corpos foram encontrados na caminhonete abandonada: Norberto com sete tiros no rosto e o amigo com uma saraivada de balas no abdome. Em pouco tempo, porém, inexplicavelmente, os corpos sumiram – e por longos anos. Em 1989 os antropólogos forenses encontraram os restos de Norberto. Só então os pais, ajudados por uma testemunha, souberam o que acontecera naquele dia¹⁹.

A maioria dos episódios de violência, torturas e mortes relatados em *Volto Semana que vem* refere-se a experiências não da narradora-protagonista, mas de outras personagens, constituindo algo como recortes de memórias indiretas ou “inventadas”. O caráter realista da narrativa toca a dor e o sofrimento que esses eventos comportam. Em *K.*, a experiência fracassada na busca da filha vivida pela protagonista, é que tinge mais fortemente a narrativa pelos sentimento de tristeza, vazio e desolação:

As fotografias estavam em desordem, misturadas com cartas e negativos. [...] Quando deparou com as fotografias da filha em situações e cenários que nunca imaginara, percebeu de novo o quando da vida dela ignorara e ainda ignorava. [...] E só agora percebe, naqueles recortes de tempo e espaço, como a filha fora um ser frágil. K. nunca imaginou que fotografias pudessem suscitar sentimentos assim fortes. [...] No entanto, ali estão fotografias da sua filha sugerindo delicadeza e sensibilidade. Parecem captar a alma da filha. Sentiu um quê de fantasmagoria nas fotografias dela já morta, um estremeçamento²⁰.

Desse modo, as histórias dos protagonistas se ampliam, saem do âmbito do particular para se inscrever na universalidade de sensibilidades. Além de apresentar os sujeitos que se dispõem a

¹⁹ PILLA, M. *Volto semana que vem*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 38.

²⁰ KUCINSKI, B. *K – Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 114-115.

remorar o passado, os contextos político, histórico e cultural e experiências de sujeitos diferentes em períodos distintos, as obras se entrelaçam de modo a dar condições de inteligibilidade a fatos que, ao serem relatados, exprimem uma denúncia dos horrores impetrados pelos regimes autoritários. Nas narrativas são tecidas as histórias e experiências vividas pelos narradores e outras personagens, tecendo-se ao mesmo tempo a memória individual e a coletiva, a memória subjetiva, história e política. As narrativas suscitam questões: como entender o gesto de escrita desses autores?

Em *Cascas*, ao relatar sua visita ao complexo Auschwitz-Birkenau, ao sul da Polônia, um dos maiores campos de concentração e extermínio, símbolo do holocausto perpetrado pelo nazismo, onde milhares de pessoas foram mortas, Didi-Huberman mostra como a memória se processa por meio de vestígios e rastros. Como visitante, ele tira fotografias de vários espaços e colhe três lascas de cascas que ele arranca de uma bétula, árvore típica de Birkenau, em um gesto de agressão à árvore, tal como a abertura de uma ferida sob a pele. Para Didi-Huberman, esses resíduos são os testemunhos do que aconteceu naquele local, eles guardam as marcas do tempo que é preciso atravessar para (re)encontrar o passado. É a partir deles, junto com suas percepções que teve durante sua visita, que o filósofo e historiador da arte retoma o tema do holocausto²¹. O autor narra então as experiências com os *rastros* desse passado e as operações da memória no próprio local em que o pior ocorreu. A partir de imagens fotográficas que ele mesmo registrou, o autor conta sobre as tabuletas indicando direções e posturas, os galpões feitos lojas ou espaços de exposição em Auschwitz, o arame farpado que divide

²¹ O autor abordou pela primeira vez o tema no ensaio "*Images malgré tout*", publicado em 2001 como parte do catálogo da exposição fotográfica que revelou as únicas quatro fotografias existentes dos campos de concentração e extermínio nazistas, tiradas clandestinamente por prisioneiros, em Auschwitz, que eram membros do *Sonderkommando* (o "comando especial" formado por judeus forçados a trabalhar nas câmaras de gás). Posteriormente, o ensaio foi publicado em livro. DIDI-HUBERMAN, G. *Imágenes pese a todo*. Memoria visual do Holocausto. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós, 2004.

os tempos, o muro de execuções “reformado”, um “chão fissurado, ferido, varado, rachado. Escoriado, dilacerado, aberto. Desagregado, estilhaçado pela história, um chão que berra”²². A memória emerge aos olhos de Didi-Huberman quando este vislumbra as imagens da guarita na entrada de Birkenau, do horizonte, da floresta de bétulas, da câmara de gás, do lago, das flores, e das lascas da casca das bétulas. A memória se processa na relação do olhar e imagens, naquilo que é visual. Ela opera através de imagens, mas também pode ser olfativa, sensitiva, gustativa, sonora, isto é, lembranças podem ser evocadas através de cheiros, se sensações, gostos e sons. De toda forma, a memória só pode ser processada pelos sentidos e no presente, a partir de algo que lembra, faz recordar. É olhando para os resíduos vistos como mais insignificantes, as lascas das cascas das bétulas, que o autor busca “ler algo jamais escrito”²³.

Didi-Huberman narra sobre o que viu em Auschwitz-Birkenau como se estivesse à procura de *ruínas*. Para o filósofo narrador, os *restos* fazem *sobreviver* na memória tudo que aconteceu naquele local. A partir das três cascas e imagens fotográficas, a memória do passado é evocada na narrativa, fazendo sentir o peso de tantas mortes que ocorreram naqueles anos de 1944 e que são sentidas até hoje. O ato de narrar de Didi-Huberman mostra como o passado aparece, (res)surge das ruínas, e permanece como rastros de um vivido nos objetos que, quando olhamos, nos interpelam. É preciso lembrar que o passado persiste, ele faz parte do presente. Se nos relatos figuram *restos* de um passado difícil, trata-se certamente de um trabalho de memória a partir de uma escrita que se traduz como gesto.

A arqueologia tal como pretendida por Benjamin e Didi-Huberman serve não apenas para explorar o passado, mas também como uma forma de recordar para compreender o

²² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 27.

²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 9.

presente. É desse modo que proponho pensar a escrita dos jornalistas escritores, pois também nelas as histórias são construídas a partir de fragmentos de lembranças. É possível então pensar as visibilidades operadas nos textos como rastros de um passado que, apesar das tentativas de silenciá-lo, rompem com o discurso da história oficial, por tanto tempo hegemônico, que se construiu sobre as ditaduras militares na América Latina. Que gesto é esse que se pode apreender dos escritos analisados?

Nos textos não há indicações de fontes de onde foram retiradas as informações, não havendo como comprovar se os episódios relatados de fato aconteceram. Não há, pode-se dizer, um compromisso com a factualidade. Ainda que calcada na realidade, a escrita de Pilla e de Kucinski constituiu-se um híbrido, pois nascida de um fortuito encontro entre jornalismo e literatura, história e memória. Nesta trama narrativa, o testemunho e a criação literária caminham lado a lado. O ficcional é o elemento que costura as histórias, dando-lhes inteligibilidade histórica. É ele que dá sentido às histórias narradas. Como afirma Rancière, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”²⁴.

Pode-se inferir que os livros de jornalistas com relatos sobre as ditaduras militares indicam que a história é (re)significada a partir de novos ângulos, outras abordagens, episódios que ocorreram com os oprimidos da história. Esses ínfimos relatos são as “lembranças pungentes do passado”, os rastros do vivido que *sobrevivem* ao olhar dos narradores-jornalistas. Assim, é possível estabelecer conexões entre o passado, o presente e o futuro, a partir de *lampejos* ínfimos de memória que surgem como *sobrevivências*, apesar dos silenciamentos e esquecimentos impostos pelas ditaduras.

Cada narrativa analisada deve ser vista assim pelo que sobrevive nas imagens que se tem das histórias narradas. *Imagens*

²⁴ RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009, p. 58.

memoriais de narrativas constituídas por traços necessariamente heterogêneos e anacrônicos, confusos e nem sempre legíveis, mas que podem mostrar toda sua vitalidade quando encontram *formas justas de sua transmissão*.

Considerações finais

O olhar aqui empreendido procura “o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*”²⁵, para pensar a potência e a força dos gestos de escrita narrativa. Nesse sentido, é possível perceber um gesto de uma escrita “que busca na memória com o olhar, com a escuta, e com o ato de escrever como modo de transformar a dor, para superá-la”²⁶. Uma escrita que busca “juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficial”²⁷, isto é, que não foram consideradas, aquilo que parece insignificante. O narrar se faz então como gesto político e poético, um gesto que transforma a dor em histórias possíveis de serem narradas. Nas teses intituladas *Sobre o conceito de história*, texto de 1940, últimos escritos de Benjamin, o filósofo já enfatizava a necessidade de se escrever uma outra história, precisamente aquela dos vencidos, dos oprimidos pelas forças produtivas impostas pelo capitalismo avançado de sua época²⁸. Na esteira benjaminiana, os fragmentos dos episódios narrados nos livros de jornalistas aqui analisados podem então ser interpretados como ecos do passado, relampejos da memória que se entretecem,

²⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011 p. 42 (grifo do autor).

²⁶ ANDRADE, A. L. “Gestos de ódio à pele escrita: o berro do chão, a cicatriz aberta”, no prelo.

²⁷ GAGNEBIN, J. M. “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”. In: GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. 2009, p. 118.

²⁸ BENJAMIN, W. “Sobre o conceito da História” In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas I*, Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

formando um tecido de muitas vozes e sujeitos silenciados pela história oficial.

Referências

ANDRADE, A. L. “Gestos de ódio à pele escrita: o berro do chão, a cicatriz aberta”, no prelo.

BENJAMIN, W. *Imagens do pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas I*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. Tradução André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imágenes pese a todo*. Memoria visual do Holocausto. Tradução de Mariana Miracle. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós, 2004.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

KUCINSKI, B. K – *Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LÖVY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brandt, [tradução das teses] Jeanne Marie Gabnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MURICY, K. “Walter Benjamin: alegoria e crítica”. In: HADDOCK-LOBO, R. (Org). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p. 181-204.

PILLA, M. *Volto semana que vem*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

**A patologia do tempo:
possibilidades da obra benjaminiana na apreensão
da crise de historicidade presente nas metáforas
literárias da doença**

*Cássio Guilherme Barbieri*¹

Introdução: a emergência da problemática do tempo

A percepção da emergência crescente do tempo como problema, sobretudo no pensamento europeu, desde o final do século XIX, acentuando-se no período entre-guerras e após a Segunda Guerra Mundial, tornou-se quase um lugar-comum aos estudos dedicados ao tempo, à historicidade e à teoria da história. Mesmo negligenciando toda a bibliografia específica acerca da questão, a simples envergadura de obras como *Sein und Zeit*, de Heidegger, *À la recherche du temps perdu*, de Proust, *Der Zauberberg*, de Thomas Mann, *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg ou *Das Passagen-Werk*, de Walter Benjamin, bastaria para evidenciar a urgência em torno da reflexão acerca do tempo e seus correlatos – temporalidade, historicidade, memória e história.

Não obstante, um dos primeiros trabalhos a atentarem-se à sincronia da emergência dessas discussões foi justamente o de Hannah Arendt. Em *Between Past and Future*, Arendt introduz o “conceito de brecha (*gap*)” para dar conta do intervalo e da

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, na Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Erechim. E-mail: cassiobarbieri@hotmail.com.

abertura de um período não mais delimitado pela tradição, mas fechado ainda ao futuro². Nesse sentido, o conceito de brecha é tomado por François Hartog para evidenciar as “fendas profundas” abertas no regime de historicidade moderno desde a Primeira Guerra Mundial evidentes, de modo especial, na intelectualidade e na literatura europeia do período. Por regime de historicidade, o referido historiador francês, compreende, “uma maneira de engendrar passado, presente e futuro ou de compor um misto das três categorias”³. Desse modo, esse instrumento heurístico dispõe-se a pensar as variações na articulação das dimensões temporais entre culturas distintas e, sobretudo, no desenvolvimento interno de uma mesma sociedade.

Esse aparato teórico permite a Hartog a análise, em linhas gerais e sempre a partir do lugar estratégico do interstício entre dois regimes de historicidade, das formas de historicidade na diacronia da cultura ocidental, e mesmo para além dela. É nesse movimento que ele situa no seio do regime de historicidade moderno – marcado pela concepção de progresso, pela preponderância do “horizonte de expectativa”, para utilizar a expressão koselleckiana, ou seja, a categoria de futuro – as “fendas” que indicam, de modo sintomático, o prelúdio de sua crise desde os anos 1920. Atento, no entanto, aos interstícios, Hartog ignora essas fissuras e concentra sua análise no período posterior, os anos 1980, que marcariam de forma mais extensiva e homogênea o declínio da articulação moderna do tempo.

Precisamente nessa “brecha” sintomática indicada por Hartog, contudo não explorada, que se situa a dupla tarefa que este trabalho propõe, a saber: compreender a partir de um recurso específico: a recorrente presença de metáforas patológicas na literatura do período, em especial a metáfora da peste, os

² ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro Barbosa de Almeida. 2ªed. São Paulo Perspectiva, 1979.

³ HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p.20-23.

questionamentos e rearticulações do regime de historicidade moderno; e, sobretudo, recolocar a questão em torno dessas articulações da temporalidade, a partir de uma extensão, para a metáfora, da proposta de Georges Didi-Huberman de abordagem da imagem, desde o ponto de vista de sua temporalidade/historicidade, na esteira de suas apropriações teóricas da obra de Walter Benjamin. Uma vez que a obra de Benjamin figura entre as fendas que Hartog identificou na primeira metade do século XX, ela consiste tanto em sintoma quanto em recurso teórico para compreender as articulações do tempo subjacente às metáforas, atendendo dessa forma, àquilo que durante muito tempo preconizou-se na historiografia social e estruturalista para a compreensão de objetos artísticos e literários, ou seja, o complemento de uma fonte eucrônica⁴. No entanto, tomando a obra de Benjamin a destempo, como o faz Didi-Huberman, explorando seus conceitos e sua forma de pensamento para adentrar nas temporalidades, nos jogos de tempo constantes nos objetos artísticos – fundamentalmente as imagens – fica evidente a distancia teórica entre Benjamin e aquele que o identifica como brecha, seria possível arriscar inclusive que, ao menos a partir da leitura de Didi-Huberman, a proposta benjaminiana acerca da temporalidade desestabiliza e questiona a forma e uso do tempo que subjaz a conceitualização homogenizadora dos regimes de historicidade propostos por Hartog. Isso talvez represente uma possível explicação para o não desenvolvimento de uma análise detida dessas “fendas” em seu trabalho, e a possibilidade de estabelecer, no curso desta exposição, o princípio de um jogo entre abordagens diacrônicas da historicidade (com suas presumidas sincronias e eucrônicas internas e sua linearidade) e o anacronismo apregoado aos objetos nos trabalhos de Benjamin e Didi-Huberman.

⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Marcia Arbex. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015, p.20-21.

Contudo, antes de prosseguir essa discussão, que será o cerne da sessão seguinte, é preciso atentar-se ao intuito primeiro, cuja extensão e possibilidade experiencial nos conduziram as questões teóricas anteriores, ou seja, ao recurso às metáforas da patologia (a peste, a tuberculose, a sífilis e a doença de modo geral) na literatura e no ensaísmo europeus da primeira metade do século XX que se defrontam, de modo explícito ou implícito, com a questão do tempo em meio a um cenário de decadência do regime de historicidade moderno. É possível mapear com base nessas coordenadas um interessante conjunto de obras publicadas ao longo da primeira metade do século XX, são elas: *Der Zauberberg*, de Thomas Mann, publicado originalmente em 1924 e *Doktor Faustus*, também de Mann, publicado em 1947; *Der steppenwolf*, de Hermann Hesse, publicado originalmente em 1927; *Le théâtre et la peste*, de Antonin Artaud, foi publicado na obra *Le Théâtre et son double* em 1938; *La Peste*, de Albert Camus, publicado em 1947 e *L'État de Siege*, também de Camus, publicado em 1948 ; *Précis de décomposition* publicado originalmente em 1949; *Histoire et utopie* de 1960 e *La chute dans le temps* de 1964, ambos de Emil Cioran. Em torno desse conjunto, respeitando certamente a especificidade de cada obra, caberia a indagar essas metáforas da enfermidade enquanto elementos que permitem apreender as problemáticas relações com o tempo e suas formas de compreensão, ordenamento, subversão e mesmo, reorganização.

Contudo, essa aproximação metafórica entre a doença e determinadas formas de concepção e apreensão do tempo remonta, no mínimo, a um texto clássico, cuja intuição primeira que conduziu a esta problemática lhe é certamente tributária: trata-se da *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e da desvantagem da história para a vida*, de Nietzsche. Neste escrito, redigido em 1873, o filósofo compreende o excesso de história que caracterizaria seu século como uma: “uma ardente febre histórica”. Haveria, desse modo, “um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, no qual o vivente se degrada e por fim sucumbe,

seja ele um homem, um povo ou uma cultura”⁵. Na asserção nietzschiana, não somente a história, mas outras formas de relação com o tempo são compreendidas sobre um viés patológico, como potenciais degradantes da vida em sua potência, na medida em que saturam o presente, fazem dele repetição ou impelem-no para o futuro.

Essa aproximação, porém, não é uma exclusividade do pensamento nietzschiano, uma vez que a associação entre o curso temporal e uma imagem da degenerescência perpassa diversas obras de múltiplas colorações políticas desde o final do século XIX. Contudo, como demonstrou Sabina Loriga, Nietzsche lançou uma espécie de tendência negativa na representação do historiador e de seu saber na literatura, constante até meados do século XX⁶.

Os limites deste trabalho, no entanto, não permitem uma exploração extensiva dessa relação entre a metáfora patológica e tempo no conjunto de obras indicadas. Nesse sentido, na última sessão deste artigo, a título de exercício de experimentação de uma transferência, para a metáfora, da conceitualização aplicada por Didi-Huberman à exploração das temporalidades da imagem - numa apropriação da obra benjaminiana, sobretudo de sua noção de imagem dialética e de sua concepção de tempo, avessa à homogeneidade e à linearidade -, analisar-se-á algumas possibilidade da metáfora da peste, no romance homônimo, *La Peste*, de Albert Camus, com vistas a pensar sua relação com o tempo.

Imagem e anacronismo: a ruptura com o tempo linear, homogêneo e vazio

⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Consideração Intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p.10.

⁶ LORIGA, S. “Memória, história e literatura”. Trad. Alexandre Avelar. In: *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v.19,n.35, jul.-dez. p.19-30, 2017, p.21-22. Disponível em: << <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF35/06-Mem%C3%B3ria-hist%C3%B3ria-e-literatura-Tradu%C3%A7%C3%A3o.pdf> >>. Acessado em: 10 de novembro de 2018.

Se a temporalidade é a dimensão fundamental do ser humano, como sustentara Heidegger em *Ser e tempo*, há em todo objeto cultural fundamentalmente uma, ou múltiplas historicidades, ou seja, manipulações, conscientes ou não – como na maioria das vezes – do tempo. Essa atenção revela-se ainda mais elementar ao tomar em conta a observação de Giorgio Agamben, de que “dado que a mente humana tem a experiência do tempo, mas não sua representação, ela necessariamente concebe o tempo por meio de imagens espaciais”⁷. Diante da indicação de Agamben, a reflexão de Didi-Huberman sobre o tempo das imagens parece transcender sua declarada intencionalidade, no entanto não caberia o desenvolvimento dessa possibilidade no curto espaço dessa reflexão, trata-se apenas de uma experiência.

O problema central desenvolvido por Didi-Huberman em *Diante do tempo*, parece condensar-se na seguinte questão, formulada na introdução da obra: “que relação da história com o tempo a imagem nos impõe?”⁸ A questão parece precisar-se, quando se considera a passagem que abre essa mesma obra, na qual se afirma: “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”⁹, mas que tempo é esse de trata a imagem? Diante de que tipo ou forma do tempo se está quando diante da imagem? A resposta proposta por Didi-Huberman é ousada: diante da imagem se está “[...] como diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos”¹⁰. Essa resposta implica

⁷ AGAMBEN, G. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p.112.

⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Marcia Arbex. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015, p.30.

⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Marcia Arbex. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015, p.15.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Marcia Arbex. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015, p.23.

tanto uma “arqueologia crítica dos modelos de tempo e dos valores de uso do tempo”¹¹ na história da arte, mas também, para além dela, um questionamento epistemológico que permita revisar esses usos e valores, e considerar o anacronismo que constitui fundamentalmente os objetos, não somente na história da arte, mas de modo geral.

A primeira tarefa consiste, portanto, em considerar arqueologicamente a constituição na disciplina histórica do anacronismo como tabu. Essa arqueologia faz Didi-Huberman remontar, na história da arte: à “iconologia” de Erwin Panofsky e à categoria de “ferramenta mental” da história social da arte; e na historiografia geral: à denegação do anacronismo como “pecado” irremissível por Lucien Febvre. Em ambos os casos a condenação do anacronismo, implica a prescrição de outra concepção e uso do tempo: a eucronia, que consiste precisamente na pressuposição de certa concordância ou consonância dos tempos, ou seja, essa pertinência histórica; implica uma percepção do tempo como sucessão de épocas (contemporaneidades) marcadas por uma “coerência ideal, de *Zeitgeist*”¹², em outras palavras, trata-se de conceber cada época, como certa unidade perpassada por uma coerência e correspondência internas, uma espécie de universo fechado.

Nesse sentido, ao analisar o conceito de anacronismo na obra de Febvre, Jacques Rancière, observava que longe de concernir às questões metodológicas ou epistemológicas o anacronismo “concerne às relações do tempo, da palavra e da verdade”¹³, trata-se, portanto, de uma questão ontológica. Tal percepção leva Rancière a compreender a constituição do regime

¹¹ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Marcia Arbex. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015, p.19.

¹² DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Marcia Arbex. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015, p.19-21.

¹³ RANCIÈRE, J. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. Trad. Monica Costa Neto. In: SALOMON, Marlon (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011, p.22.

de verdade da história “numa conexão específica entre a lógica poética da intriga necessária ou verossímil e uma lógica ‘teológica’ da manifestação da ordem divina (eternidade) na ordem do tempo humano”¹⁴. Essa observação indica a formulação clássica do discurso do historiador na convergência entre a fórmula platônica do “tempo como imagem móvel da eternidade” e a lógica aristotélica da composição poética, necessária ao abandono da ordem das sucessões e à entrada na ordem do saber e da verdade.

Retomando, contudo, a composição da história como discurso científico na Modernidade, o primeiro termo da relação observada laiciza-se, embora sua função na composição do discurso historiográfico não se altere profundamente. Nesse sentido, Maria Mudrovic indica, ao analisar as políticas do tempo e da história, que a partir do século XIX, há um deslocamento na concepção de “contemporâneo”, de seu sentido simples sincronia cronológica, para a qualificação do “*presente postrevolucionário*”, ou seja, a sincronia fragmenta-se entre um presente contemporâneo e um presente “outro”, inferior, pois não corresponde ao novo cenário oriundo da revolução burguesa¹⁵.

Essa nova política de tempo é o que leva Hartog a observar em meio ao desastre do governo jacobino a emergência do tabu moderno do anacronismo e o imperativo do novo regime de historicidade, no qual o presente não mais poderia ser explicado pelo passado, mas somente no e pelo próprio presente¹⁶. É na modernidade, portanto, que a representação tempo o constitui

¹⁴ RANCIÈRE, J. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. Trad. Monica Costa Neto. In: SALOMON, Marlon (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011, p.28.

¹⁵ MUDROVIC, M. I. “Políticas del tiempo, políticas de la historia: ¿quiénes son mis contemporáneos?” *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 20, n. 36, pp. 7-14, jan.-jun. 2018, p.11-12. Disponível em: << <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/45584/24386>>>. Acessado em: 10 de novembro de 2018.

¹⁶ HARTOG, F. Apud. DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Marcia Arbex. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015, p.62.

como “homogêneo, retilíneo e vazio”¹⁷, bem como a sincronia do presente cinde-se pelo contemporâneo, mas sustenta como condição dessa própria cisão uma universalidade e homogeneidade do tempo.

Essa concepção está no centro da crítica benjaminiana do tempo constante em suas teses sobre o conceito de história. Desse modo, o enfrentamento ao fascismo e às demais formas de opressão modernas, não poderia furtar-se à crítica da concepção de progresso e da percepção de tempo que a anima, conforme afirma Benjamin, na tese XIII: “a idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia de progresso tem como pressuposto a crítica à idéia dessa marcha”¹⁸. É essa concepção que anima sua famosa alegoria sobre o anjo da história, nela é esse tempo - tomado como espaço vazio, homogêneo e linear onde se concretiza o progresso - a tempestade que “sopra do paraíso” e impele as asas do anjo ao futuro, sem que ele possa deter-se sobre a ruína que se acumula a seus pés, para “acordar os mortos e juntar os fragmentos”¹⁹.

Essa alegoria é sintomática do pensamento benjaminiano sobre o tempo. O anjo da história ao direcionar seu olhar para o passado, não encontra nele um encadeamento de acontecimentos organizados linearmente nesse tempo vazio e homogêneo evidenciando o progresso humano. Pelo contrário, o que anjo vê ao olhar o passado é o acúmulo disperso de ruínas que se estendem aos seus pés. Essa concepção de tempo cumulativa e anti-progressiva, contrapõe-se ao regime de historicidade moderno, marcado não somente pelo conceito de progresso, mas pela

¹⁷ AGAMBEN, G. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p.117.

¹⁸ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio P. Ruanet. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 229.

¹⁹ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio P. Ruanet. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

ruptura entre passado e presente, o presente, na medida em que se abre para o novo, para o futuro enquanto novidade e funda a linearidade do tempo, distancia-se tanto da repetição cíclica do tempo greco-romano, quanto da capacidade explicativa do passado sobre o presente, própria à *Historia magistra vitae*. Em outras teses, Benjamin, multiplica e precisa os exemplos, dessa concepção. Na tese IV, ele indica o caráter questionador dos despojos atribuídos aos vencedores, bem como, na tese VII, ao conceber todo monumento à cultura como, paradoxalmente, um monumento da barbárie²⁰. Esses despojos, que constituem bens culturais, comportam desse modo, uma espécie de acúmulo temporal: toda barbárie, toda opressão, todas as derrotas dos oprimidos, acumulam-se nesses objetos que ameaçam, a partir dessa temporalidade interna que portam e de seu horror, o cortejo dos vencedores na história, os dominantes do presente herdeiros dos do passado.

Desse modo, talvez se possa compreender melhor esse “tempo saturado de agoras” (*Jetzt Zeit*), aludido na tese XIV. É nesse tempo que se acumula e satura o instante, o objeto e o próprio presente – contraposto ao movimento linear do tempo homogêneo e vazio – que o revolucionário encontra, num instante, a abertura para sua ação, e que o historiador, mas não somente ele, pode fazer desse passado ou desse tempo acumulado no instante e no objeto uma “experiência única”²¹.

Essa concepção cumulativa do tempo, que se contrapõe à moderna imagem espacial da disposição temporal enquanto uma extensão linear desse tempo espacializado, que separa o passado do presente e faz do presente antessala do futuro. A percepção temporal que condena o “pecado do anacronismo” certamente baseia-se em uma concepção de tempo onde os acontecimentos

²⁰ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Ruanet. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224-225.

²¹ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Ruanet. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 229-231.

distribuem-se linearmente e não coabitam o mesmo espaço-tempo, ou mais precisamente, trata-se de uma imagem do tempo onde recortes sincrônicos regidos por uma coerência interna - as épocas, com suas mentalidades, suas crenças, suas ferramentas mentais e visões de mundo - sucedem-se diacronicamente. Desse modo, as proposições benjaminianas acerca dessa comutatividade ou dessa multiplicidade de tempos latentes em cada recorte do presente, em cada objeto, implica necessariamente a centralidade do tempo anacrônico.

A obra de Benjamin constitui, portanto, um dos eixos centrais da reflexão que Didi-Huberman propõe em torno e a partir da temporalidade anacrônica própria das imagens. Ao reivindicar a “imagem como conceito operatório”, Didi-Huberman reconhece certa filiação ou precedência a uma constelação de pensadores a qual inclui, além de Benjamin, fundamentalmente Aby Warburg e Carl Eisentein, e que colocou “a imagem no centro de sua prática histórica e de sua teoria da historicidade: por isso deduziram uma concepção do tempo animada pela noção operatória de anacronismo”²².

Como compreender no entanto, essa historicidade anacrônica que não somente a imagem, mas os objetos de modo geral implicam? Não se trata simplesmente de reconhecer certa multiplicidade de tempos sociais, nem de cindir esses tempos coexistentes e explicá-los separadamente, também não se trata de propor modelos de composição conjunta de durações distintas paralelas como se fez ao menos desde os anos 1950 entre historiadores, sociólogos e antropólogos²³. Essas abordagens reconduziam, por tais procedimentos, a heterogeneidade temporal dos objetos, seu anacronismo, para fora dos limites desses saberes ou então o silenciavam sob seu discurso, em suma, o tabu do

²² DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Marcia Arbex. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015, p.51.

²³ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Marcia Arbex. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015, p.45-46.

anacronismo permanecera, bem como os resquícios de uma concepção de tempo que o estabelecera como tal.

O caráter sintomático reivindicado por Didi-Huberman à imagem e ao seu tempo anacrônico, ao menos no que concerne à disciplina histórica, implica, conseqüentemente, um duplo paradoxo:

O paradoxo visual é o da *aparição*: um sintoma aparece, um sintoma sobrevém – e, a esse título ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão soberana quanto subterrânea, que resiste à observação trivial. O que a *imagem-sintoma* interrompe não é senão o curso da representação. Mas o que ela contraria ela sustenta em certo sentido: a imagem-sintoma deveria, então, ser pensada sob o ângulo de um *inconsciente da representação*. Quanto ao paradoxo temporal, reconhecemos o do *anacronismo*: um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma doença antiga que volta a importunar nosso presente. E, mais uma vez, segundo uma lei que resiste à observação trivial, uma lei subterrânea que compõe durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas. O que o sintoma-tempo interrompe nada mais é que o curso da história cronológica. Mas o que ele contraria ele também sustenta: o sintoma-tempo deveria então ser pensado sob o ângulo de um inconsciente da história²⁴.

Esse duplo paradoxo parece implicar do ponto de vista visual um recusa a converter a imagem, o objeto em simples representação do passado, e desde a perspectiva temporal, o anacronismo que constitui a imagem, parece irreduzível a uma espécie de racionalidade gerenciadora, ou a algum princípio de agenciamento único. Nesse sentido, o convite à consideração desse paradoxo a partir de um inconsciente da representação e da história, induz a pensar a questão com base em uma espécie de

²⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Marcia Arbex. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015, p.44.

forma ou funcionamento próprio à memória: “a imagem é, logo, altamente sobredeterminada e face do tempo. Isso implica reconhecer, numa certa *dinâmica da memória*, o princípio funcional dessa sobredeterminação [...] as imagens tiveram, trouxeram e produziram memória”²⁵. Ao aproximar a dinâmica temporal das imagens às múltiplas “frentes de tempo” em que atua a memória, precisa-se o apelo de Didi-Huberman a não ignorância do inconsciente, como o fizera, durante muito tempo a psicologia social e histórica francesa, bem como a história e a sociologia ao seguirem seus pressupostos²⁶.

Essa dimensão do inconsciente remete a dois conceitos fundamentais pelos quais o passado irrompe no presente e o tempo das sucessões eucrônicas se vê embaralhado pelo anacronismo: a reminiscência benjaminiana e a sobrevivência (*nachleben*) warbugiana. A reminiscência é esse reaparecimento do passado em um relampejo fugaz, que permite romper o *continuum* da história, é o secreto encontro de tempos, desses tempos acumulados nos objetos, nos monumentos e que num instante de abertura podem conduzir à revolução/redenção. No caso da sobrevivência trata-se, para Warbug, desses reaparecimentos fantasmagóricos de elementos de uma cultura e tempo “nas artes e cosmologias de outros tempos e espaços”²⁷. Warbug faz emergir as sobrevivências partir da justaposição de imagens originalmente distantes no tempo e no espaço, não se trata, no entanto, de evidenciar a evolução de um tema, de estabelecer uma origem a suas derivações²⁸ mas, pelo contrário, trata-se de perturbar

²⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Marcia Arbex. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015, p.25.

²⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Marcia Arbex. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015, p.47-49.

²⁷ SANTAELLA, L. A matriz heterotópica na obra de Didi-Huberman. In: *Revista Parallaxe*, São Paulo, v.4, n^o1, pp. 60-75, 2016, p.67. Disponível em: << <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/30440> >>. Acessado em: 10 de novembro de 2018.

justamente essa forma de pensar e de operar o tempo em termos de evolução, de eucrônia, de universos fechados e sucessivos.

A peste camusiana: experimentando as possibilidades do anacronismo das imagens para pensar a metáfora

Embora essas reflexões acerca do anacronismo tomem por base a imagem, certamente é possível estende-las a outros objetos, em especial às metáforas. Essa potencialidade, fora explorada brevemente por Raúl Antelo ao analisar o termo *voyou* desde seu registro em uma obra de Benjamin Fondane acerca de Rimbaud – *Rimbaud, le voyou* (1933) – até seu reaparecimento num texto de Derrida dedicado à política e às relações internacionais – *Voyous* (2003). Apesar do abismo de significação entre os dois usos do termo, “[...] *la palabra sobrevivirá como fantasma a la cultura que la engendro*”, e este tempo do conceito ou da palavra é “[...] *el tiempo de una imagen, es el tiempo-com*”²⁹.

Desse modo, nesta última sessão, a título de um breve exercício, buscar-se-á empreender uma breve análise dessas multiplicidades de tempos heterogêneos que operam na metáfora da peste. Para tanto, selecionou-se alguns excertos pontuais do romance *La Peste* de Albert Camus, publicado em 1947. Porém, antes de adentrar nesses excertos, dois elementos talvez corroborem a ambição aqui confessada: o primeiro: a epígrafe do romance camusiano, tomada de Daniel Defoe; o segundo: a Advertência que abre sua peça *L’État de Siege*, de 1948, onde indica o interesse em torno do mito da peste compartilhado com Antonin Artaud e Jean-Louis Barrault e novamente a presença de Defoe,

²⁸ ANTELO, R. El tiempo de una imagen: el tiempo-con. In: *Revista Cuadernos de literatura*, Bogotá, v. 19, n.º38, pp.376-399, jul-dic, 2015, p.379. Disponível em: << http://www.academia.edu/14546976/Ra%C3%BAI_Antelo_El_tiempo_de_una_imagen_el_tiempo-con >>. Acessado em: 10 de novembro de 2018.

²⁹ ANTELO, R. El tiempo de una imagen: el tiempo-con. In: *Revista Cuadernos de literatura*, Bogotá, v. 19, n.º38, pp.376-399, jul-dic, 2015, p. 395.

cuja obra *Diário do Ano da Peste*, fora adaptada por Barrault ao teatro, mas da qual Camus havia se afastado. Essas referências indicam, para além de um interesse compartilhado pelo mito da peste desde os anos 1930, uma primeira fantasmagoria: Daniel Defoe, que escrevera um livro sobre um surto de peste que acometera Londres na segunda metade do século XVII, reaparecia agora, no pós-guerra, como metáfora dos anos 1940, reafirmando assim, uma espécie de duplo lugar anacrônico: primeiramente nas bibliotecas, onde obras de diversos tempos ocupam um lugar justaposto nas prateleiras³⁰, mas, sobretudo, no curso da obra onde o reaparecimento do mito contrapõe-se às prescrições da explicação eucrônica.

Mais adiante, no curso de *La Peste*, os exemplos se multiplicam, atenta-se em especial, às primeiras descrições, logo após a constatação, de que se tratava do reaparecimento da peste: “A palavra ‘peste’ acabava de ser pronunciada pela primeira vez. [...] As calamidades [flagelos] são, com efeito, ordinárias, mas dificilmente acreditamos nelas quando nos chegam. Sempre houve no mundo pestes e guerras; entretanto pestes e guerras nos acham sempre desprevenidos”³¹.

O elemento que marca essa primeira evocação à peste parece ser certa recorrência: as pestes, assim como as guerras são ordinários, o flagelo não é uma exceção, ele parece estar na ordem do tempo, ele marca uma espécie de retorno, ou uma permanência latente, que, como o estado de exceção benjaminiano que marca na história a opressão dos dominantes como regra e revela a mentira do progresso, a recorrência da peste e da guerra marca o reaparecimento de dois males tão antigos quanto o próprio homem. O retorno, em ambos os casos, parece condensar em si

³⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Marcia Arbex. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015, p.26.

³¹ CAMUS, A. *A peste*. Trad. Graciliano Ramos. Rio de Janeiro Opera Mundi, 1971, p.85.

todas suas aparições a cada ressurgimento. O excerto seguinte parece corroborar essa impressão:

O doutor continuava a olhar pela janela. Num canto da vidraça, o claro céu da primavera; no outro, a palavra que ainda ressoava na sala: peste. A palavra não continha apenas o que a ciência queria pôr nela, mas uma longa série de imagens extraordinárias em discordância com essa cidade amarela e cinzenta, pouco animada àquela hora, ruidosa, ou antes, zumbidora, feliz em suma, se é possível estarmos abatidos e felizes. Uma tranquilidade pacífica e indiferente negava sem esforço as velhas imagens do flagelo: Atenas empestada e sem pássaros; cidades chinesas cheias de moribundos silenciosos; os corpos dos galés de Marselha empilhando em buracos, liquefazendo-se; a muralha erguida na Provença para conter o vento furioso da peste; Jafa e os seus mendigos horrorosos; camas úmidas e podres no chão sem ladrilho do hospital de Constantinopla; os doentes suspensos em ganchos, o carnaval dos médicos mascarados na peste negra; ajuntamento de vivos no cemitério de Milão; as carretas de mortos a apavorar Londres; e noites e dias, sempre, em toda parte, cheios dos gritos intermináveis dos homens.³²

A peste, em sua sobrevivência, ou reaparecimento congrega, nesse instante preciso, uma espécie de montagem, a disposição de um conjunto de imagens, colhidas não somente dos manuais de medicina mas, sobretudo, da literatura histórica, em uma justaposição ou constelação anacrônica, onde as culturas, as épocas, os saberes, a dimensão factual e ficcional se misturam, transpassam as fronteiras, subvertem os espaços, e os espaços temporais que a Modernidade lhes institui, para lembrar ao homem, que o “[...]bacilo da peste não morre nem desaparece, fica dezenas de anos a dormir nos móveis e nas roupas, espera com paciência nos quartos, nos porões[...] e chega talvez o dia em que[...] a peste acorda os ratos e os manda morrer numa cidade

³² CAMUS, A. *A peste*. Trad. Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971, p.86-87.

feliz[...]"³³, como a imagem ou a palavra, que em um instante involuntário, revoga uma ordem do tempo.

Referências

- AGAMBEN, G. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p.112.
- ANTELO, R. El tiempo de una imagen: el tiempo-con. In: *Revista Cuadernos de literatura*, Bogotá, v. 19, n.º38, pp.376-399, jul-dic, 2015, p.379. Disponível em: << http://www.academia.edu/14546976/Ra%C3%BAAntelo_El_tiempo_de_una_imagen_el_tiempo-con >> . Acessado em: 10 de novembro de 2018.
- ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro Barbosa de Almeida. 2ªed. São Paulo Perspectiva, 1979.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio P. Ruanet. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAMUS, A. *A peste*. Trad. Graciliano Ramos. Rio de Janeiro Opera Mundi, 1971.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Marcia Arbex. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- LORIGA, Sabina. “Memória, história e literatura”. Trad. Alexandre de Sá Avelar. In: *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v.19,n.35, jul.-dez. p.19-30, 2017, Disponível em: << <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF35/06-Mem%C3%B3ria-hist%C3%B3ria-e-literaturaTradu%C3%A7%C3%A3o.pdf> >>. Acessado em: 10 de novembro de 2018.

³³ CAMUS, A. *A peste*. Trad. Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971, p.275.

MUDROVIC, M. I. “Políticas del tiempo, políticas de la historia: ¿quiénes son mis contemporáneos?”. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 20, n. 36, pp. 7-14, jan.-jun. 2018, p.11-12. Disponível em: << <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/45584/24386> >>. Acessado em: 10 de novembro de 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *Consideração Intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

RANCIÈRE, J. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. Trad. Monica Costa Neto. In: SALOMON, Marlon (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011, p.21-49.

SANTAELLA, L. “A matriz heterotópica na obra de Didi-Huberman”. In: *Revista Paralaxe*, São Paulo, v.4, nº1, pp. 60-75, 2016, p.67. Disponível em: << <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/30440> >>. Acessado em: 10 de novembro de 2018.

**O narrador de *Uma realidade demasiado poderosa*:
incursões entre Graciliano Ramos,
Walter Benjamin e Theodor Adorno**

Francieli Borges¹

*A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que
recorreram todos os narradores.*

Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*

O caráter múltiplo da narrativa de Graciliano Ramos, figura de proa da literatura brasileira, é percebido graças aos recursos que exprimem o lugar social das personagens, mais que isso, expandem as possibilidades de percepção na figuração desses indivíduos. Isto é, o que para alguns pode ser um conjunto de narradores às vezes demasiado confuso, até inverossímil, talvez seja, antes, um adensamento das possibilidades de compreensão dos homens e mulheres comuns – características bastante sobressalentes nos trabalhos do autor. Isso porque Graciliano, “exime-se de criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma de suas palavras pode, entretanto, escapar”² – desfazendo a trágica tendência ao rótulo, ao pensamento truncado sobre as personagens e suas fórmulas esquemáticas, algo também observado por

¹Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Maria (PPGL/UFSM). Bolsista CAPES. francielidborges@gmail.com

²ADORNO, T. “O artista como representante”. In: ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 60.

Adorno³, preocupado com o caráter tantas vezes enrijecido da reflexão estética.

É certo que dentro das coordenadas do modo de elocução de Graciliano Ramos havia a preferência pela prosa realista com combinação de unidades básicas, a importância da gramaticalidade sóbria, do vocabulário com predomínio de orações independentes e fraca coordenação e subordinação, discurso indireto livre, concisão. Tudo isso, no entanto, arquitetado de modo que o texto tomasse de assalto as impressões do público, favorecendo a leitura de modo singular. De maneira geral, é possível observar, ao seguir uma linha cronológica durante a articulação dos escritos de Graciliano, que ele atentou a uma identidade e estilo bem definidos, valendo-se de um tom opinativo (o que é mais evidente em seus textos curtos ao modo de crônica. Menos em *Linhas Tortas* (2002) do que em *Garranchos* (2012)⁴, o escopo da sua ação, por sua vez, também sofre mudanças no percurso, aumenta o microcosmo regional para, depois, uma esfera nacional para, por fim, um grande diálogo entre países, seja colocando-se a favor do romance de 1930 ou mesmo formando juízo sobre diversos escritores das potências mundiais da época. Ora, a atividade literária era uma preocupação constante de Graciliano, abordada em críticas de jornais, na forma de ficção através de personagens escritoras, nas formulações de suas memórias etc. “Expressar-se com clareza”: tal sentença é sintomática dessa consciência de narração – espécie de mosaico em que os diversos elementos que o compõem esperam a integração do todo –, bem ao polo metonímico da linguagem, operação que aparece em dezenas de ocorrências espalhadas pelos textos de Graciliano.

Frisada a importância de “imaginar, copiar, observar”⁵, conforme profere Graciliano, no texto “A literatura de 30”, um

³ADORNO, T. “O artista como representante”. In: ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 152.

⁴Ambos os livros, compilados de textos originalmente veiculados em jornais, são póstumos. *Linhas Tortas* chega ao público em 1962, já *Garranchos*, em 2012.

⁵RAMOS, G. *Garranchos*. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 148.

manuscrito que fica entre o período posterior à publicação de *Caetés*, em 1933, seu primeiro romance, e à prisão sob o governo getulista, em 1936, o escritor sintetiza, nessas três palavras, como entendeu o pilar do fazer literário. Mesmo nas ocasiões de deslocamento do tom de sua produção, houve a preocupação em atribuir maior verossimilhança artística aos romances brasileiros de que foi contemporâneo:

Nessa época de escrita excessiva e leitura apressada temos uma grande quantidade de escritores mais ou menos anônimos e fervilham nos *bureaux* dos livreiros trabalhos inéditos. Para alguma coisa a revolução de 30 serviu. Apareceu o hábito da leitura, de repente ficamos curiosos, às vezes imprudentemente curiosos, e como nem todos podemos ler línguas estranhas, porque a nossa instrução seja minguada ou porque a baixa de câmbio haja dificultado a importação do papel e das ideias, tratamos de fabricar estas coisas – e a indústria do livro levantou a cabeça. O que é singular no movimento que se opera nestes últimos anos é que ele vem de dentro para fora. Antigamente um cidadão escrevia no Rio, e as suas obras, hoje quase todas definitivamente mortas, impunham-se ao resto do país. Para que um provinciano publicasse um livro aqui era necessário, não que ele pudesse fazer um livro, mas que se aventurasse a uma viagem e, acostumado a pisar no asfalto, entrasse na Garnier com uma carta de recomendação dum acadêmico. Como isso vai longe! Depois das tentativas separatistas de São Paulo, de Minas, do Rio Grande do Sul e do Nordeste, o país encontra-se afinal dividido. Realizou-se na literatura o que indivíduos importantes não conseguiram em política: tornar independentes várias capitâneas desta grande colônia. Quem já viu fora de Porto Alegre a cara do Sr. Erico Verissimo? Entretanto ele é hoje um romancista notável, um romancista notabilíssimo. O Sr. Lins do Rego faz a maior parte dos seus livros em Maceió, lugar terrível, absolutamente impróprio a esse gênero de trabalho. E a Sra. Rachel de Queiroz produziu excelentes romances numa rede. Estamos completamente livres de ir à rua do Ouvidor e visitar as livrarias⁶.

⁶RAMOS, G. *Garranchos*. Rio de Janeiro: Record, 2012. pp. 146-147.

Nessa direção, Antonio Candido, no décimo primeiro capítulo de *A educação pela noite & outros ensaios*, cujo título é “A revolução de 30 e a cultura”, assinalou que certa “atmosfera de fervor” caracterizou o plano da cultura durante o decênio de 30 do século passado. Especificamente o “romance nordestino”, amplamente mencionado por Graciliano Ramos, foi considerado naquela altura, pela média da opinião, como o romance por excelência. Para o estudioso, “a sua voga provém em parte do fato de radicar na linha da ficção regional (embora não ‘regionalista’, no sentido pitoresco), feita agora com uma liberdade de narração e linguagem antes desconhecida”⁷. Ainda de acordo Candido, um novo modo de ver, com maior consciência a respeito das contradições da própria sociedade, surgiu nos escritos desse período. Por extensão, observamos que uma das consequências foi a conceituação do intelectual enquanto opositor da ordem estabelecida, o que facilitou a compreender a força da adoção crítica de Graciliano sobre a responsabilidade de escrever em face da mentalidade conservadora e dos regimes autoritários de sua época.

Graciliano advogou largamente sobre a literatura feita por seus contemporâneos. Antes, é importante lembrar que no Nordeste brasileiro, nesse período, ainda chamado de Norte pelos romancistas da época, encontrava-se em estado de desacerto em que a população ficava à mercê de políticas públicas cheias de falhas e conflitos de terras – sobretudo em função daquelas arrançadas pelos moradores que migravam para os centros urbanos em expansão. Afora isso, essas mesmas cidades, mergulhadas em problemas sociais diversos, rejeitavam muitos sujeitos, principalmente aqueles então conhecidos pela alcunha de retirantes. Graciliano parecia estar atento a tudo isso.

Paralelamente a isso, ou seja, também entre os anos 1920 e 1940, a chamada Escola de Frankfurt, na Alemanha, verte suas

⁷CANDIDO, A. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 187.

mais importantes investidas intelectuais. Os estudos da Teoria Crítica direcionados aos problemas formais da literatura demonstraram a profunda conexão entre a desumanização do capitalismo industrial e as repercussões negativas das experiências de violência extrema do século XX. Walter Benjamin e Theodor Adorno, por exemplo, se debruçam sobre a incapacidade da narração nos moldes tradicionais em intercambiar experiências. Para Benjamin, a antiga narrativa tinha uma dimensão utilitária, uma sugestão prática ou mesmo um ensinamento moral. Nesses casos, o narrador dava conselhos e carregava o apanágio da sabedoria. Esse tipo de narrador desaparece, uma vez que os eventos da sociedade moderna, tais como o advento da imprensa e mesmo toda sorte de conflitos bélicos surgidos no período, modificaram a percepção de mundo. A fragmentação das obras expressaria a impossibilidade de comunicação plena do que se vivia, também em razão da complexidade e do caráter perturbador da experiência a ser representada.

Nesse ponto é especialmente pertinente retomar o romance *Angústia* (1975), narrativa tida por muitos como a obra-prima de Graciliano Ramos, feita e publicada enquanto seu autor estava encarcerado – o texto chegou às livrarias em 1936, sem a revisão do escritor. Ainda, os leitores ficam sabendo, através de correspondências e crônicas já compiladas em livro, que esse texto continha um dos narradores mais problemáticos do escopo romanesco de Graciliano. Em famosa carta a Antonio Candido, em 12 de novembro de 1945, o autor revela que as suas opiniões coincidiam com a do crítico literário, e frisa que para ele, tal romance era “um texto mal escrito”. Nesse contato epistolar é mencionado que ali havia muita repetição desnecessária, muitas divagações, muitas partes corruptíveis⁸.

Desde então, várias leituras críticas e teóricas surgem a partir da narrativa, dialogando intensamente com os outros

⁸CANDIDO, A. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 8.

escritos do romancista, sem que muitos pesquisadores se sentissem autorizados a apontar o que Candido julgou equívoco. Silviano Santiago, por exemplo, menciona que o aspecto considerado “excessivo” e problemático por Candido é o elemento decisivo para a qualidade do romance, isso porque “a superabundância dos detalhes foi alimentada pela imaginação enraivecida do apaixonado. A compulsão à repetição foi impulsionada pela escrita do paranoico obsessivo (...). Composto de outra forma, *Angústia* não teria sido tão exitoso”⁹. Mesmo o próprio Antonio Candido revisitou sua crítica sobre a narrativa “gordurosa”, evidenciando a complexidade daquela obra de intensidade dramática e alucinatória¹⁰, nesse que seria tecnicamente o romance mais complexo de Graciliano Ramos.

Ali, livro apresentado em primeira pessoa, o leitor tem contato com a trajetória de Luís da Silva, personagem que figura um homem socialmente inexpressivo, “uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido”¹¹, dotado de vasta autoanálise. O narrador, então, apaixonou-se pela vizinha, Marina – descrita inúmeras vezes vagarosa como uma gata, vivendo ensimesmada, tranquila em sua futilidade –, por quem se declara e entrega as economias enquanto planeja o casamento. Nessa altura surge Julião Tavares, personagem que “em tudo era posição”¹², uma espécie de figura que reúne todas as características do que é o exato oposto do narrador-personagem: um bajulador, homem de retórica beletrista, bem-vestido, “gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor”¹³ que seduz, engravida e abandona Marina. O hipercrítico Luís, desafiado diante da voz

⁹SANTIAGO, S. “Posfácio”. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 292.

¹⁰CANDIDO, A. “Os bichos do subterrâneo”. In: CANDIDO, A. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964. p. 108.

¹¹RAMOS, G. *Angústia*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1975. p. 20.

¹²RAMOS, G. *Angústia*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1975. p. 26.

¹³RAMOS, G. *Angústia*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1975. p. 46.

“líquida e oleosa que escorria sem parar”¹⁴ e da imagem do seu opositor, que age como se o apagasse ainda mais, em uma noite interminável, se vinga e mata Julião. Ocorre que a leitura superficial do romance pode fazer crer que as páginas ficam às voltas do ciúme de Luís da Silva por Marina, o que em certo sentido acontece, mas só como pano de fundo. A centralidade da leitura parece estar em reconhecer que Julião Tavares é uma figura social bastante ampla que representa toda uma hegemonia triunfante, que acabrunha tipos como Luís da Silva¹⁵. Daí, talvez, “a incapacidade de viver normalmente e o nascimento do senso de culpa, ou autonegação”¹⁶ que o narrador experimenta.

Surge desse cenário um tempo novelístico rico, tríplice, ou seja, “cada fato apresenta pelo menos três faces: a sua realidade objetiva, a sua referência à experiência passada, a sua deformação por uma crispada visão subjetiva”¹⁷. O narrador de *Angústia* abunda em delírios porque incorre a uma observação do mundo muito nebulosa, projetada a partir de crises que se renovam e que bestializam tudo ao seu redor, frisadas pelas de noites em claro sob o eterno tiquetaquear do relógio. Uma coleção muito articulada de fragmentos é apresentada, portanto. Esta é uma obra de arte que exige o máximo de sua própria lógica e coerência.

¹⁴RAMOS, G. *Angústia*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1975. p. 72.

¹⁵“A linguagem ‘oleosa’ e ‘baixa’ conflitam-se, digladiam-se. Por corresponder ao discurso hegemônico na tradição letrada brasileira, a linguagem de Julião Tavares é um signo de poder, de distinção, uma forma que encontra, em seu contexto social, em justificação para práticas usurpadoras. Já a de Luís da Silva – aquela que ele usa longe do padrão – tem uma inscrição social exatamente oposta: não tem *status* representativo nem é vista como digna de distinção –, pelo contrário, é estigmatizada, tratada como corrompida, ainda que mais típica da comunicação diária da maior parte dos falantes brasileiros”. ALMEIDA, A. “Linguagem, poder e resistência – notas sobre *Angústia* e *Voz de Prisão*”. In: ABDALA JUNIOR, B. (org.). *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017. p. 76.

¹⁶CANDIDO, A. “Os bichos do subterrâneo”. In: CANDIDO, A. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964. p. 108.

¹⁷CANDIDO, A. “Os bichos do subterrâneo”. In: CANDIDO, A. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964. p. 108.

Graciliano, mesmo reconhecendo haver em certos romances partes “gordurosas”, conforme é mencionado na crítica de Antonio Candido, não as desfez. Essa pode ser uma resposta a uma constituição de mundo na qual “a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sanguento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação”¹⁸. Para Luís Bueno, “é exatamente aí que se vê a consciência artística de um homem que escreveu num tempo em que o romance tinha que dar um recado político e pronto”¹⁹. A importância desse procedimento não é pequena, uma vez que verte em uma atividade narrativa que faz imbricar sociedade e apreensão individual de um romancista.

Essas questões, porém, não se restringem às suas obras literárias, mas também são características dos seus textos críticos e de sua compreensão, como um todo, do trato estilístico mais adequado à literatura. No mais das vezes, são postas em causa as narrativas que pareçam supérfluas ou cujo palavreado usado, querendo soar pomposo, seja cansativo e ineficaz:

É precisamente pela sensação de preguiça que experimentamos lendo frases bombásticas que simpatizo com certos autores. Sem eles, jornais e livros se tornariam depressa intoleráveis. Imaginem a maçada de estar um cristão a catar pensamentos em todas as linhas que encontra. É trabalho penoso, porque há sujeitos que pensam bem, mas não se exprimem com clareza, outros que se agarram a assuntos terríveis e nos obrigam a olhar para cima e a procurar uma brecha que não aparece (...). Por isso lemos com imenso prazer os escritores que não dizem nada. Excelentes criaturas²⁰.

¹⁸ADORNO, T. “O artista como representante”. In: ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 56). p. 61).

¹⁹BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EdUSP/Campinas: Editora da UNICAMP, 2015. p. 622.

²⁰RAMOS, G. *Garranchos*. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 120.

Converge, nesse excerto com ironia bastante característica dos textos críticos de Graciliano, a problematização do tema e da forma utilizados pelos literatos. Nesse sentido, é importante lembrar as reflexões de Benjamin e Adorno nas quais evidenciam que mesmo que a forma do romance exigisse a narração, o escritor estava segregado também graças à própria origem do romance, que se consolidara de mãos dadas à noção de indivíduo. As narrativas ao modo de Heródoto, com relato dos mais secos, estavam sob o guarda-chuva da concisão que as salvariam da análise psicológica além de facilitar a memorização.

Para Walter Benjamin, “o saber, que vinha de longe – de longe especial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência”, contudo, após a guerra, os fatos surgiam acompanhados de explicações, de informações, nada mais estava a serviço da narrativa entendida enquanto uma espécie de exemplo. Ainda, ao longo de sua obra, o filósofo alemão deu origem a uma sofisticada teoria da experiência, dialogando, por um lado, com a teoria do conhecimento – especialmente a kantiana – e, por outro, com os problemas da ética e da verdade. Em seus primeiros escritos, considerou a experiência como um saber mascarado, opressor. Em seguida, após seus estudos da crítica da razão pura, entendeu que o conceito kantiano de experiência era insuficiente para estruturar as diversas qualidades de experiência. Na década de 1930, tempo de suas obras mais conhecidas, Benjamin concebeu ainda a experiência como o conhecimento tradicional, passado de geração em geração, e que vinha definindo com a modernidade. Por fim, em 1943, em um ensaio sobre Baudelaire, Walter Benjamin moveu o conceito de experiência mais ao campo da sensibilidade, nomeando-a não mais como “experiência” (Erfahrung), mas sim como “vivência” (Erlebnis). Durante todo o percurso da obra benjaminiana, nota-se sempre o mesmo esforço de retificação crítica em relação ao conceito de experiência, que objetiva não apenas situar

historicamente o problema do conhecimento, mas igualmente buscar a verdade da experiência – ou, ao menos, não a expressar em termos falaciosos²¹.

Na análise especialmente pertinente a este trabalho, é imprescindível atentar às formulações sobre o narrador enquanto alguém que dava conselhos ter se tornado antiquado porque estes já não poderiam ser transmitidos, as experiências haviam deixado de ser comunicáveis, “é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável”²². Theodor Adorno, por sua vez, frisou que histórias contadas à maneira de peripécias seriam recebidas com ceticismo. Para ele, ainda, “noções como ‘sentar-se e ler um bom livro’ são arcaicas. (...) Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido”²³. Ora, os acontecimentos do século XX haviam mudado radicalmente a apreensão do narrador, e em linha de pensamento semelhante, “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua”²⁴. Além disso, seria impossível narrar – ainda que fossem pormenores – as experiências com ar de aventura, haja vista a matéria comunicada e sua forma.

Para Benjamin, há a defesa da narrativa como forma artesanal de comunicação; essa que, de acordo com Adorno, pareceria forçada nos novos romances uma vez que os artistas deveriam transformar a si mesmos em instrumento para não sucumbir à maldição do anacronismo em meio ao mundo reificado. Ainda, a propósito dessa metáfora do *artesanal*, Adorno, ao analisar o trabalho de Paul Valéry, contempla questões muito

²¹LIMA, J. G.; BAPTISTA, L. A. “Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin”. In: *Princípios: Revista de Filosofia*. Natal: v. 20; n° 33, Janeiro/Junho, 2013. p. 451.

²²BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 198.

²³ADORNO, T. “O artista como representante”. In: ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 56.

²⁴ADORNO, T. “O artista como representante”. In: ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 56.

caras aos aspectos teóricos vistos aqui, já que o trabalho artístico enquanto tal dependia da produção material de que dispunha. Ele traz uma citação do próprio escritor francês sobre esse prisma:

Por vezes me ocorre o pensamento de que o trabalho do artista é um tipo de trabalho muito antigo; o próprio artista é uma sobrevivência, um operário ou um artesão de uma espécie em via de desaparecer, que trabalha em seu próprio quarto, usa procedimentos muito pessoais e muito empíricos, vive na desordem e na intimidade de suas ferramentas, vê o que quer e não o que o cerca, usa potes quebrados, sucata doméstica, objetos condenados (...). Talvez essas condições estejam mudando, ao aspecto dessas ferramentas improvisadas e do ser singular que com elas se acomoda veremos opor-se ao quadro do laboratório pictórico de um homem rigorosamente vestido de branco, com luvas de borracha, obedecendo a um horário muito preciso, armado de aparelhos e de instrumentos estritamente especializados, cada qual com o seu lugar e com uma oportunidade exata de uso? (...) Até aqui, o acaso ainda não foi eliminado dos atos; o mistério, dos procedimentos; a embriaguez, dos horários; mas não garanto nada²⁵.

Esse posicionamento prevê que é muito importante atentar à técnica e atende ao mesmo espírito que atesta a importância da forma. Nesse ponto, os textos de Graciliano Ramos se aproximam das características formais do narrador de Benjamin e de Adorno; mas no que tange ao tema do seu texto, Graciliano atende, provavelmente, às expectativas do leitor moderno. Há, ainda, a questão sobre os narradores mencionados pelos filósofos mobilizarem conhecimentos, sabedoria, a partir das experiências compartilhadas. Os narradores de Graciliano olham para as pessoas comuns, mas já não conseguem extrair disso quaisquer experiências transcendentais. Esse quebra-cabeças fica melhor resolvido se for levado em consideração outro

²⁵VALÉRY *apud* ADORNO, T. In: ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. 2^a ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012 pp. 159-160.

estudo de Benjamin muito caro aos conceitos aqui manuseados. Em “Experiência e pobreza”, evidencia:

Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência (...) é de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. Barbárie? Sim. Responderemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda²⁶.

Assim, se em “O narrador: considerações acerca da obra de Nicolai Leskov” há uma leitura atenta, em especial, às formas narrativas (que desconsidera a dimensão física da mudança de suporte que as engloba, pensando no modelo da tradição oral e da versão impressa); em “Experiência e pobreza” são vistas proposições abrangentes da capacidade de narrar. A experiência comum às pessoas continua como fonte para os narradores – só que estes se adequam a ela, sem que haja delimitações tão explícitas sobre as narrativas escritas de forma melhor ou pior. Se antes existiam dois grupos que estariam melhor capacitados para contar experiências compartilhadas, através de representantes arcaicos do “camponês sedentário” e do “marinheiro comerciante”²⁷, respectivamente configurados como aquele homem que “ganhou honestamente a vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” por um lado; e por outro, aquele que “viaja e tem muito que contar”, Graciliano é representante daqueles escritores que somam ambas as possibilidades sem conseguir encaixá-las perfeitamente.

Portanto, se existe a persona que viaja, ou melhor, que é retirante, os problemas de expressão dos próprios sentimentos não

²⁶BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 116.

²⁷BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 199.

são apenas broncos no tratar cotidiano como ainda lhe conferem inúmeras dificuldades práticas, para citar o exemplo da personagem Fabiano, de *Vidas Secas* (2002) – aquele narrador “que vem de longe” não é necessariamente uma fonte “para ser escutada com prazer”, isso porque mal se comunica. Ainda, aquela persona que é representante das tradições locais tampouco é honesta ou nobre em suas explanações, haja vista as personagens Paulo Honório ou Luís Padilha, de *São Bernardo* (2002). Em *Angústia* (1975), a técnica explorada já avança no que seria a dificuldade de entender e lidar com a própria imagem de ser social, com a utilização de tempo cronológico e psíquico que se unem. Os narradores de Graciliano Ramos fazem ver que o cenário atua diante de personagens como fio condutor de lampejos de esperança, tomada de consciência, de sofrimento – e as boas intenções comumente se chocam com a brutalidade do real no universo narrativo, em uma prática de composição do discurso que é muito familiar para aquele que lê, uma vez que “nenhuma arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono”²⁸.

Referências

- ADORNO, T. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- ADORNO, T. “O artista como representante”. In: ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- ALMEIDA, A. “Linguagem, poder e resistência – notas sobre Angústia e Voz de Prisão”. In: ABDALA JUNIOR, B. (org.). *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

²⁸ADORNO, T. “O artista como representante”. In: ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 63).

- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EdUSP/Campinas: Editora da UNICAMP, 2015.
- CANDIDO, A. “Os bichos do subterrâneo”. In: CANDIDO, A. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.
- CANDIDO, A. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- LIMA, J. G.; BAPTISTA, L. A. “Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin”. In: *Princípios: Revista de Filosofia*. Natal: v. 20; n° 33, Janeiro/Junho, 2013.
- MITROVICH, C. “O sentido da (de)formação no horizonte do precário”. *Anais do congresso A indústria cultural hoje*. Piracicaba, UNIMEP, 2006.
- RAMOS, G. *Angústia*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1975
- RAMOS, G. *Caetés*. 30ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- RAMOS, G. *Cartas*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- RAMOS, G. *Garranchos*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- RAMOS, G. *Linhas Tortas*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- RAMOS, G. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- RAMOS, G. *Vidas Secas*. 85ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- RAMOS, G. *Memórias do Cárcere*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- SANTIAGO, S. “Posfácio”. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

**Ficções para não esquecer:
a imagem residual da ditadura militar no romance
Depois da rua Tutoia, de Eduardo Reina**

Ívens Matozo Silva¹

Considerações iniciais

O século XX representou um momento fundamental na história da humanidade. Eventos traumáticos, tais como as duas Grandes Guerras, os massacres das populações indígenas e de afrodescendentes, os regimes totalitários e o Holocausto, por exemplo, podem ser considerados exemplos que marcaram indelevelmente o referido século. Todos esses acontecimentos foram decisivos para que estudiosos viessem a caracterizar tal período como a “era dos extremos”² e a “era das catástrofes”³. Nesse caminho, se, por um lado, a Europa presenciou os abalos de duas grandes guerras mundiais; por outro, no contexto latino-americano, sobretudo a partir dos anos 1960, os regimes ditatoriais, ocorridos em diversos países, tiveram a força de gerar, em diferentes graus e proporções, inúmeras vítimas.

Perseguições, torturas, perda de direitos civis e “desaparecimentos” de cidadãos que se colocavam contra a

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bolsista CNPq. E-mail: ivens_matozo@hotmail.com.

² HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914 – 1991)*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

³ CARUTH, Cathy. *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

ideologia do poder autoritário instaurado pelos militares, tornaram-se práticas comuns em vários países. Basta lembrarmos das ditaduras instauradas na Argentina (1966 – 1973), no Chile (1973 – 1990) e no Uruguai (1973 – 1985), só para citar algumas. Situação semelhante também ocorreu em solo brasileiro. Durante vinte e um anos, mais precisamente entre 1964 e 1985, o Brasil enfrentou um dos períodos históricos mais conturbados do seu passado recente. Os abusos praticados pelos militares, durante os denominados “anos de chumbo”⁴, deixaram marcas em nossa história que perduram, ainda hoje, em nossa sociedade.

Com o término das ditaduras, o compromisso ético, político e social de não esquecer o legado de violência deixado pelo governo dos militares tornou-se um tema de primeira ordem. Ao longo dos anos, um crescente número de produções artísticas tem utilizado as artes, em geral, e a literatura, em particular, como um espaço alternativo para relembrar, recontar, entender e representar, via discurso ficcional, tal circunstância histórica, isto é, o trauma da constituição histórica, política e social dos seus países.

Desse modo, um *corpus* significativo de obras, tanto de caráter ficcional quanto memorialístico, busca atender ao intuito de garantir à literatura um lugar na participação da construção de uma memória da ditadura, revelando, dessa forma, os resíduos e rastros de um passado recente, regido pelas relações de dominação e subordinação, que a ideologia dominante tenta acobertar. Aliás, essas produções primam por despertar, no leitor, por meio de uma leitura árdua, mas produtiva, a formação de uma consciência crítica e questionadora acerca da sua própria herança cultural.

Ao voltarmos nosso olhar para a literatura brasileira contemporânea, constata-se que, ao mesmo tempo que fecunda, diversa e de qualidade formal⁵, o desejo de restituição do passado e

⁴ No livro *Brasil: nunca mais*, organizado pela Diocese de São Paulo e publicado em 1985, estão descritas diversas formas de tortura aplicadas em pessoas suspeitas de atividades subversivas.

⁵ RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

da experiência ditatorial têm assumido um lugar de destaque no cenário literário brasileiro⁶. Da mesma forma, na área científica, diversos estudos têm sido desenvolvidos objetivando avaliar o modo como a teoria estética concebe a representação de episódios que escapam à capacidade de acomodação em lógicas lineares⁷, assim como a temática das relações entre memória, história e literatura⁸.

No entanto, se realizarmos um recorte temporal e analisarmos as produções literárias brasileiras, veiculadas a partir do começo do século XXI, é possível verificar que os textos recentes são ainda pouco investigados tanto pela crítica em geral, como no âmbito acadêmico. Afora isso, embora as representações literárias do período da ditadura militar no Brasil venham recebendo um significativo interesse dos escritores que publicaram a partir do ano 2000, as pesquisas atuais, que se dedicam a estudar o período, em sua grande maioria, focam suas atenções apenas em obras publicadas durante os anos 1970, 1980 e 1990. Conseqüentemente, observa-se, no atual cenário acadêmico, um escasso número de pesquisas dedicadas à análise de escritores e obras recentes que buscam demonstrar a enorme dificuldade de esclarecer os casos de torturas, prisões, assassinatos e outros episódios obscuros relacionados à época do regime militar.

Desse modo, em virtude dessa grande lacuna existente no campo dos estudos literários, torna-se evidente, portanto, a

⁶ C.f. CDALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996./ CALEGARI, Lizandro Carlos. *A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64*. 2008. 313 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras: área de concentração: Estudos Literários). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2008./ MAGRI, Milena Mulatti. *Imagens da ditadura militar brasileira em romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum*. 2015. 250 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras: área de concentração: Estudos Literários). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

⁷ CALEGARI, Lizandro Carlos. *Crítica da cultura, crítica da modernidade: a representação da literatura no século XX*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

⁸ UMBACH, Rosani Ketzler. Memórias da repressão e literatura: algumas questões teóricas. In: _____. (Org.). *Memórias da repressão*. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2008. p. 11 – 22.

necessidade de promover estudos adicionais que permitam verificar a representação literária da ditadura militar brasileira em obras publicadas a partir do início do século XXI. Assim, o objetivo geral da presente pesquisa consiste em analisar como a ditadura militar é representada em romances produzidos a partir do início do século XXI. Procuramos enfatizar as principais tendências temáticas e formais que orientam a tentativa de representação da ditadura militar e estudar as relações interdisciplinares estabelecidas entre a literatura, a história e a memória. Para desenvolver essa proposta, será analisado o seguinte romance: *Depois da rua Tutoia* (2016), de Eduardo Reina. Sem a pretensão de esgotar as possibilidades de interpretação da representação desse importante e emblemático período histórico brasileiro no meio ficcional, esperamos, ao término do nosso estudo, oferecer um caminho para a compreensão dessa tendência da nossa produção mais recente.

Juntando os cacos de uma família destruída: a imagem da ditadura em *Depois da Rua Tutoia*

Apresentando uma narrativa linear e um narrador heterodiegético com perspectiva passando pelo narrador, *Depois da Rua Tutoia* estrutura-se em cinco capítulos e problematiza não apenas a prática do sequestro de bebês por agentes da repressão da ditadura em São Paulo, como também denuncia a tortura, a desumanização e o sofrimento por que passaram todos aqueles sujeitos considerados, pelo governo, como perigosos ou subversivos. A *diegese* centra-se, primeiramente, nas vicissitudes da militante Margô, a qual, após ser presa, descobre estar grávida e possui sua filha raptada. Em um segundo momento, a trama foca-se na sua filha, Verônica, que, ao descobrir ter sido adotada, busca informações sobre a sua verdadeira identidade e, concomitantemente, toma conhecimento das singularidades do passado recente brasileiro.

Um dos primeiros pontos que chama a atenção no romance de Eduardo Reina é o seu cuidadoso trabalho editorial. Antes do sujeito da recepção adentrar à história, ele depara-se com dezessete páginas que compõem um envelope intitulado “confidencial”, escrito com letras maiúsculas e em vermelho. Além do leitor ser instigado a ter uma interação física com o livro, visto que é preciso rasgar o lacre do envelope para ter acesso às informações nele contidas, esse interessante projeto gráfico funciona como um *background* para as ações que serão expostas nos capítulos seguintes. As páginas ou documentos confidenciais, que formam, ao todo, três relatórios, possuem um efeito envelhecido, bem como grifos, destaques no texto com caneta marca-texto e variados carimbos, que alertam sobre o conteúdo ali expresso. Palavras como “segredo”, “urgente” e “ultra segredo” são constantes. No que concerne ao assunto desses documentos, verifica-se que eles são endereçados ao Centro de Informações da Marinha e nada mais são do que relatórios dos militares, comprovando, assim, a prática da subversão e ação terrorista na localidade do Jardim Zaira, local onde reside Margô e seu marido Adalberto.

Chama a atenção, no início do romance, o modo como o espaço é trabalhado pelo narrador. O campo semântico, criado para a apresentação espacial, assume funções narrativas múltiplas. Excertos como: “amanheceu ensolarado”⁹, “a temperatura [...] aumentando sem parar”¹⁰, “pouco vento”¹¹, “estava calor”¹², e “quase sem respirar”¹³, além de ajudarem a criar uma atmosfera claustrofóbica em torno das personagens, tais elementos anunciam, de maneira indireta, a sequência dos acontecimentos

⁹REINA, Eduardo. *Depois da rua Tutoia*. São Paulo:11Editora. 2016, p. 33.

¹⁰REINA, Eduardo. *Depois da rua Tutoia*. São Paulo:11Editora. 2016, p. 33.

¹¹REINA, Eduardo. *Depois da rua Tutoia*. São Paulo:11Editora. 2016, p. 33.

¹²REINA, Eduardo. *Depois da rua Tutoia*. São Paulo:11Editora. 2016, p. 36.

¹³REINA, Eduardo. *Depois da rua Tutoia*. São Paulo:11Editora. 2016, p. 36.

que serão narrados. Em outros termos, o calor intenso e abafado prediz o que vai acontecer. Essa interpretação acaba se confirmando, visto que, enquanto Margô, Adalberto e seu amigo Tião estão dentro de casa escutando rádio, os agentes do governo, silenciosamente, cercam e invadem a residência, assassinando Adalberto e prendendo os outros dois ocupantes.

O drama de Margô inicia quando ela percebe que está sendo levada ao DOI-Codi. Conforme aponta o narrador, na passagem abaixo, a personagem, ao ver o local, é tomada por um misto de angústia, impotência e medo:

Margô sentiu um calafrio. Estava entrando no inferno, na sede do Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi), na Rua Tutoia, no bairro do Paraíso. O prédio abrigava o centro de inteligência e repressão política. Ela sabia que era um dos principais locais de tortura do País. Esperava pelo pior¹⁴.

Como pode ser constatado, o local possui um significado tão negativo que é comparado à ida ao inferno, local que, segundo os preceitos católicos, é um espaço de sofrimento eterno. Ademais, conforme o acesso do narrador aos sentimentos de Margô, vemos claramente que o “calafrio” e o “esperar pelo pior”, sendo este “pior” um eufemismo usado para suavizar a certeza de que ela seria morta, são dois índices que se referem aos assassinatos e às torturas realizadas naquele espaço. Vale ressaltar que, a denominação do bairro de “Paraíso”, possui um significado dúbio. Ao mesmo tempo que expressa um tom irônico a respeito do destino daqueles que eram presos no DOI-Codi, ou seja, apenas saíam de lá mortos, a referência ao éden também habilita interpretá-lo como a mínima esperança de sobrevivência dos militantes presos.

¹⁴REINA, Eduardo. *Depois da rua Tutoia*. São Paulo:11Editora. 2016, p. 43.

Na narrativa, a personagem focalizada passa por variadas sessões de tortura e chega a ser abusada sexualmente pelos militares, mesmo estando com o corpo fragilizado por conta do parto do seu bebê, o qual é dado a uma rica família paulistana. Margô tem a sua humanidade tão minimizada que o narrador se solidariza com o sofrimento da personagem. Nesse sentido, como bem destaca Regina Dalcastagnè (2005) em seu estudo a respeito da literatura produzida atualmente no Brasil, o narrador contemporâneo não expressa uma visão parcial dos fatos. Muito pelo contrário, desvela-se um: “narrador suspeito [...] porque possui interesses precisos e vai defendê-los”¹⁵. Em *Depois da Rua Tutoia*, durante os abusos do comandante Barreto e do agente Campeão, o narrador comenta que: “Com um sorriso sardônico”¹⁶, os torturadores se aproveitavam da posição de subalternidade das vítimas, tanto é que, durante um dos interrogatórios de Margô, o narrador utiliza o designante “puto”, o qual possui um forte teor pejorativo, para caracterizar o interrogador: “O putto gritava sem parar”¹⁷.

Na mesma linha, talvez, dentre todas as sessões de tortura descritas no livro, a fome, a sede e as humilhações que Margô enfrentou, a passagem abaixo, que descreve o seu estupro, seja uma das mais impactantes de todo o romance. O excerto choca pela insensibilidade dos indivíduos que se satisfazem sexualmente, enquanto a personagem grita e sangra:

O delegado, então, avançou em direção à mulher e dobrou seu corpo sobre uma mesa. Levantou seu vestido até a cintura. Margô começou a chorar e gritar, mas nada sensibilizava seus torturadores. Os homens continuavam a sevir-la e só pararam quando viram sangue a escorrer pela mesa. Alguns pontos da cirurgia se abriram de um lado da incisão¹⁸.

¹⁵DALCASTAGNÈ, Regina. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005, p. 13.

¹⁶REINA, Eduardo. *Depois da rua Tutoia*. São Paulo:11Editora. 2016, p. 45.

¹⁷REINA, Eduardo. *Depois da rua Tutoia*. São Paulo:11Editora. 2016, p. 45.

¹⁸REINA, Eduardo. *Depois da rua Tutoia*. São Paulo:11Editora. 2016, p. 59.

Se, por um lado, essa primeira parte do romance, com foco narrativo centralizado na personagem Margô, é marcado pela passividade; por outro, na segunda, quando a atenção recai sobre Verônica, sua filha raptada, a ação se sobressai. Conforme já mencionado, ela é adotada por uma família com boas condições financeiras, os Guerra Barbosa. Contudo, conforme a abertura da situação política do país vai se acentuando, sua família começa a entrar em colapso. A vida de Verônica muda radicalmente quando ela não apenas descobre não ser filha legítima do casal Guerra Barbosa, como também toma conhecimento que seu pai, Theophilo, um antigo empresário de sucesso, era um dos maiores financiadores das ações da repressão do país.

Após a morte de Theophilo, Verônica tem acesso a alguns dos seus documentos secretos. Ao vasculhar uma caixa escondida no alto de uma prateleira, a jovem descobre os trabalhos sujos do seu falecido pai. A leitura do conteúdo expresso nas cartas, nos recortes de jornais e nas imagens de pessoas mortas presentes na caixa faz com que Verônica amadureça no processo narrativo. Dito de outra forma, a personagem passa por um momento epifânico e possui a sua percepção de mundo modificada:

À medida que tomava conhecimento do teor dos papéis encontrados, foi empalidecendo. Havia cópias de cartas de pessoas presas no período de chumbo da ditadura militar no Brasil, recortes de jornais com fotos nas quais apareciam seu pai e outras pessoas [...] E outras imagens com empresários suspeitos de financiar a repressão¹⁹.

O conhecimento desse material faz com que ela tente compreender esse importante momento da história do país. Juntamente com seus amigos Madalena e Ricardo, os objetos encontrados na caixa passam a ser intensamente analisados. Vale

¹⁹REINA, Eduardo. *Depois da rua Tutoia*. São Paulo:11Editora. 2016, p. 102.

ressaltar, nesse momento, que as angústias da personagem representam, por metonímia, a atual situação de compreensão da ditadura civil-militar. Se, em certo momento, ela se vê como um enorme ponto de interrogação, o mesmo sentimento se aplica ao pouco conhecimento que o público possui sobre o período. Não obstante, por mais que ela perceba estar imersa em um ambiente movediço, cheio de incertezas e sem respostas prontas, Verônica não desiste de buscar o seu passado. Ela chega a afirmar que iria propor: “um grupo de estudos sobre os envolvidos na ditadura militar”²⁰, e que as informações que possuía começavam: “a montar o enorme quebra-cabeça cujas peças se avolumavam à sua frente. Havia falha nas informações que necessitavam ser preenchidas”²¹.

As reflexões acima coadunam-se perfeitamente com as contribuições do teórico Walter Benjamin expressas em seu *Sobre o conceito de história* e em *Origem do drama trágico alemão*. O primeiro ponto a ser destacado dos seus estudos é que o estudioso alemão, em seu projeto de concepção histórica, estabelece uma ruptura com o historicismo vigente e com uma percepção cronológica dos fatos pretéritos. Ao assinalar que: “não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram?”²², o filósofo germânico salienta que as reminiscências passadas devem ser resgatadas no presente, visto que existem conexões que aproximam os fatos pretéritos da atualidade e que esse retorno cronológico serviria para que compreendêssemos melhor o presente, com o intuito de conseguirmos mudar o futuro.

Nessa esteira, o estudioso alemão faz menção ao seu historiador materialista. Esse, possuindo a missão de “escovar a

²⁰REINA, Eduardo. *Depois da rua Tutoia*. São Paulo:11Editora. 2016, p. 141.

²¹REINA, Eduardo. *Depois da rua Tutoia*. São Paulo:11Editora. 2016, p. 158.

²²BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 8ª Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 242.

história a contrapelo”, propõe-se a realizar um desvendamento do passado através dos fragmentos ou ruínas que se desprenderam do *continuum* histórico. Dessa forma, reverberam-se, nas ruínas e nos fragmentos encontrados pelo seu historiador materialista, uma assimilação do passado como um cenário de destruição, uma vez que, segundo salienta Benjamin, “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”²³. Não obstante, como o estudioso aponta em *Origem do drama trágico alemão*, essas ruínas possuem um caráter alegórico – trazem significado, mas fragmentado.

Esse caráter lacunar ou fragmentado, apontado por Walter Benjamin, fica em evidência quando analisamos a não-linearidade de várias obras que se debruçam sobre a ditadura. Embora, no romance em apreço, o enredo apresente início, meio e fim bem delimitados, Verônica tenta dar ordem às ruínas da sua vida e, por extensão, da história brasileira. Ela assume, assim, o papel do historiador materialista benjaminiano. Infelizmente, a narrativa deixa um final em aberto, dando a entender que Verônica terá que se esforçar, pesquisar e lutar muito mais para saber das suas origens. Por mais que o romance não finalize com o tão aguardado reconhecimento de Margô e Verônica – há, apenas, duas situações em que as duas personagens se encontram: a primeira é em uma mera conversa em uma viagem ao exterior; a segunda é a participação da jovem em uma palestra de Margô em um seminário sobre a busca da verdade no período da ditadura brasileira. Nesse evento, o discurso proferido pela militante aos presentes no auditório talvez expresse o desejo não só de uma grande parcela da população, que continua a lutar por justiça, como também da literatura que aborda essa temática. Repleto de verbos no imperativo, o discurso de Margô sublinha:

²³BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 8ª Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 245.

Defendo que um país soberano só caminhará rumo ao futuro se for capaz de conhecer e reconhecer toda a verdade do seu passado. Vamos resgatar a nossa memória e fazer justiça. Vamos enfrentar o difícil e doloroso processo de encarar o obscuro passado. Vamos mostrar a verdade sobre essas vítimas da crueldade. Vamos mostrar que somos civilizados²⁴.

Considerações finais

No presente trabalho, procuramos enfatizar as principais tendências temáticas e formais que orientam a tentativa de representação do período de chumbo no Brasil por meio da leitura crítica do romance *Depois da Rua Tutoia*, de Eduardo Reina. Conforme discutimos anteriormente, a importância da realização desse estudo reside na possibilidade de desdobramentos de uma maior compreensão acerca dos vinte e um anos que o país esteve sob o comando militar. Embora transcorridos mais de trinta anos do fim do período autoritário, ainda há um número acentuado de fatos a respeito desse evento histórico que continuam obscuros e que, por conta disso, merecem maiores esclarecimentos para a compreensão do passado recente do Brasil. Por mais que o país tenha permitido a abertura dos Arquivos da Ditadura e criado, em 2012, a Comissão Nacional da Verdade, com o intuito de investigar a violação dos direitos humanos, consoante Milena Mulatti Magri, fatores como: “o problema da anistia dos torturadores e o lento e obscuro processo de reparação às vítimas de tortura do regime militar”²⁵, são apenas alguns exemplos que denotam o atraso e o sério problema relativo à recuperação da memória dos tempos de repressão, os quais marcaram, de forma traumática, o passado brasileiro.

Márcio Seligmann-Silva, por sua vez, igualmente aponta alguns fatores que contribuíram para o atual atraso relativo à

²⁴REINA, Eduardo. *Depois da rua Tutoia*. São Paulo:11Editora. 2016, p. 236.

²⁵MAGRI, Milena Mulatti. *Imagens da ditadura militar brasileira em romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum*. 2015. 250 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras: área de concentração: Estudos Literários). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 18.

compreensão do que significou os “anos de chumbo” em nossa história. O estudioso afirma que, os vazios e as obscuridades relacionados ao regime militar, são consequências diretas tanto da produção de uma verdadeira “máquina de esquecimento”²⁶, quanto de uma densa propaganda antimemória, promovidos pelos próprios militares enquanto estavam no poder. Nas palavras do autor:

Mal começamos a testemunhar. Não temos o testemunho como testis, ou seja, o testemunho jurídico, nem o testemunho como superstes, o testemunho como a fala de um sobrevivente que não consegue dar forma à sua experiência única. Nossos testemunhos estão focados pelas amarras de uma ‘política do esquecimento’ que não conseguimos até agora desmontar. De certa maneira, podemos dizer que as vítimas e aqueles que lutam pela verdade, pela memória e pela justiça ficaram relegados pelos donos do poder a uma posição melancólica, difícil de aceitar e de com ela viver. Ela destrói. O grande desafio que se coloca hoje, 30 anos depois da anistia, é quebrar as barreiras que até hoje impediram este trabalho de testemunho de entrar em funcionamento²⁷.

As reflexões desenvolvidas pelo estudioso, no fragmento acima, demonstram, além dos problemas encontrados na política de elaboração de testemunhos relacionados à ditadura militar brasileira, a necessidade de que os fatos relacionados ao período em questão sejam testemunhados, rememorados, analisados, e, conseqüentemente, compreendidos. É justamente, nesse sentido, que a ficção vem a exercer um papel fundamental. Se, por um lado, os meios legais ainda não possibilitam o relato público dos episódios que marcaram o processo histórico brasileiro; por outro, a literatura passou a abordá-los, assumindo o compromisso de reconfigurar a experiência histórica e proporcionar, por intermédio da leitura, uma imagem dos anos de ditadura militar.

²⁶SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. In: *Tempo e argumento*, vol. 2, n.1, 2010. Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/o/%20article/viewArticle/1894/1585>>. Acesso em 20 jan. 2017.

²⁷SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. In: *Tempo e argumento*, vol. 2, n.1, 2010. Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/o/%20article/viewArticle/1894/1585>>. Acesso em 20 jan. 2017.

Nessa linha de pensamento, Jaime Ginzburg dedica especial atenção ao papel da literatura para a compreensão do período ditatorial brasileiro. Segundo ele, a arte teria a importante função de preencher as lacunas históricas e propor uma reflexão crítica acerca da história:

A memória da ditadura militar brasileira se impõe como um problema fundamental para a crítica literária. Em um país em que as heranças conservadoras são monumentais, e as dificuldades para esclarecer o passado são consolidadas e reforçadas, o papel dos escritores, cineastas, músicos, artistas plásticos, atores e dançarinos pode corresponder a uma necessidade histórica. Enquanto instituições e arquivos ainda encerram mistérios fundamentais sobre o passado recente, o pensamento criativo pode procurar modos de mediar o contato da sociedade consigo mesma, trazendo consciência responsável do que ocorreu²⁸.

A partir do que foi tecido, a realização dessa pesquisa proporcionou algumas constatações. Foi possível evidenciar que a narrativa de Eduardo Reina traz, em seu enredo, motivos não muito explorados por outras produções literárias, isto é, o sequestro de bebês, a tortura de grávidas e a influência de empresários financiando o golpe militar. No que tange aos seus aspectos estruturais, o romance se destaca por apresentar um tempo cronológico e um narrador heterodiegético, diferenciando-o, portanto, das demais obras literárias que abordam o assunto, que são, em sua grande maioria, narrados em primeira pessoa e através de um estilhamento da ordem linear dos fatos. Além disso, o interessante trabalho editorial do livro instiga uma maior participação do sujeito da recepção para o assunto explorado ao longo do livro.

As reflexões sobre a obra sinalizam que, a temática da busca dos parentes desaparecidos durante o período militar, vem sendo

²⁸GINZBURG, Jaime. A ditadura militar e a literatura brasileira: tragicidade, sinistro e impasse. In: OLINTO, Heidrunck K.; SCHOLLHAMMER, Karl E. (Org.). *Literatura e crítica*. Rio de Janeiro:7Letras, 2009, p. 199.

uma constante na literatura brasileira contemporânea. Basta citarmos, por exemplo, *K – relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, *Resistência*, de Julián Fuks, e *Palavras Cruzadas*, de Guiomar de Grammont. Aliás, percebe-se que a obra faz um constante jogo entre a memória, a história e a literatura, problematizando, assim, os limites entre o real e o ficcional.

Por fim, torna-se interessante analisarmos o título da obra. *Depois da Rua Tutoia*, o qual instiga um questionamento e exige uma resposta. Depois da narração dos crimes cometidos na Rua Tutoia, o que fazer? Ignorar os assassinatos e torturas que ocorreram lá, bem como em todo o país, ou lutar pela punição dos torturadores que, ainda hoje, não foram punidos pelas atrocidades que cometeram? Levando em consideração o caótico contexto político em que vivemos, acreditamos que obras como a de Eduardo Reina possuem o intuito de realizar uma revisão crítica da nossa história nacional, para que torturadores não sejam mais idolatrados por representantes do povo e para que a população não seja mais sufocada pelas mãos da ignorância.

Referências

ARQUIDIOCESE de São Paulo. *Brasil: nunca mais*. 11.ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 8ª Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241 – 252.

CALEGARI, Lizandro Carlos. *A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64*. 2008. 313 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras: área de concentração: Estudos Literários). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2008.

- CALEGARI, Lizandro Carlos. *Crítica da cultura, crítica da modernidade: a representação da literatura no século XX*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.
- CARUTH, Cathy. *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- GINZBURG, Jaime. A ditadura militar e a literatura brasileira: tragicidade, sinistro e impasse. In: OLINTO, Heidrun K.; SCHOLLHAMMER, Karl E. (Org.). *Literatura e crítica*. Rio de Janeiro:7Letras, 2009. p. 199 – 210.
- HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914 – 1991)*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MAGRI, Milena Mulatti. *Imagens da ditadura militar brasileira em romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum*. 2015. 250 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras: área de concentração: Estudos Literários). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- REINA, Eduardo. *Depois da rua Tutoia*. São Paulo:11Editora. 2016.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. In: *Tempo e argumento*, vol. 2, n.1, 2010. Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/o/2oarticle/viewArticle/1894/1585>>. Acesso em 20 jan. 2017.
- UMBACH, Rosani Ketzer. “Memórias da repressão e literatura: algumas questões teóricas”. In: _____. (Org.). *Memórias da repressão*. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2008. p. 11 – 22.

Aproximações entre Dyonélio Machado e Walter Benjamin

Jonas Kunzler Moreira Dornelles¹

Apresentação

Autores proscritos em vida, cuja obra só obteve grande reconhecimento quase que postumamente. Walter Benjamin e Dyonélio Machado foram intelectuais de altíssimo nível, que possuíam zonas de interesses muito próximos, produzindo em campos distintos obras que podem ser sugestivamente aproximadas. Tendo nascido com apenas três anos de diferença (Benjamin é de julho de 1892, enquanto Dyonélio é de agosto de 1895), mas em países com culturas de certa maneira distintas (Berlim não era bem a fronteira gaúcha de Quaraí), ambos pensadores notabilizaram por consubstanciar, cada um a sua maneira, interesses plurais particulares e muito distintos. O que os individuava em seu meio, aqui os aproxima.

Pesquisadores como Maria Zenilda Grawunder², Ana Paula Pacheco³ e Fernando Simplício dos Santos⁴ foram alguns que

1 Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2014). Mestrando pela mesma universidade na linha de pesquisa de Teoria, Crítica e Comparatismo (2018), e pela PUCRS, na linha de pesquisa Literatura, História e Memória (2019), onde é bolsista CNPq. Email: jkdornelles@hotmail.com

2 GRAWUNDER, Maria Zenilda. *Arte alegórica na literatura brasileira: a tetralogia Opressão e Liberdade de Dyonelio Machado*; 1994; Tese de Doutorado – PUCRS.

3 PACHECO, Ana Paula. A atualidade de O louco do Cati, de Dyonélio Machado. In: *Recordando a Walter Benjamin: justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria*, Buenos Aires, 2010. Disponível em: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-25/pacheco_mesa_25.pdf> (Acessado em 06/11/2018).

alinham em suas pesquisas sugestões teóricas de Benjamin com a obra de Dyonélio, o que mostra que a correlação que se tenta apresentar aqui não é pueril ou impressionista. Este artigo não terá também a intenção de esgotar o assunto, mas ao contrário, desenvolver em linhas gerais uma maneira de apontar essa correlação, servindo talvez para próximos trabalhos no qual a investigação se busque mais aprofundada.

Neste sentido, o paralelismo biográfico aqui é só mencionado, mas não aprofundado. Ambos pensadores combinavam interesses diversificados de maneira algo incomum para seu tempo, que iam da obra de Freud às raízes do simbolismo francês, do marxismo à história das religiões. Seu olhar histórico se voltava para o passado com o cuidado de um colecionador, que recolhe pequenas peças banais, extraindo destas poderosas significações. Na obra de ambos figuram estranhas alegorias, ruínas da memória, que aparentam uma estranha melancolia vinda de um ceticismo que se gostaria esperançoso.

Uma série de instâncias consumaram a exclusão de ambos, mesmo dentro do espectro da esquerda política. Estes solitários pensadores tiveram parte substancial de suas obras publicizadas e legitimadas apenas postumamente, mas ainda que não tivessem todas portas abertas em vida, pouco alteraram o direcionamento de suas pesquisas para granjear aceitação, e jamais deixaram de produzir seus textos, mesmo com a constante incerteza a respeito de sua futura recepção.

Neste paralelo biográfico, seria interessante ainda relacionar as memórias infantis de Benjamin em *Rua de Mão Única*⁵ sua imaginação sonhadora, como no caso do “corcundinha” e outras de suas reminiscências da Berlin de sua infância, com as memórias do

4 SANTOS, Fernando Simplicio dos. *História, política e alegoria na prosa ficcional de Dyonélio Machado*. 2013. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Estudos da Linguagem.

5 BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2010. v. 2, p. 141-142

jovem Dyonélio Machado, gago e de roupas remendadas, em meio à sua solidão nas “estepes” do pampa, orgulhoso de ter sido o único a ter visto o “Lobisomem” da região, lembranças descritas em *Memórias de um Pobre Homem*⁶ Ambos livros são narrados em estilo fragmentário, e neles podemos ver como estes solitários encontraram na leitura uma poderosa forma de combate contra suas misérias.

Para o desenvolvimento no espaço deste artigo, focaremos em um ponto que nos parece imediatamente mais evidentemente na produção de ambos. Faremos uma breve passagem por alguns textos de Benjamin, tentando esboçar uma constelação teórica que possa sugerir sua perspectiva crítica em relação a história e sua narração, para depois situar como esta parece incrivelmente se relacionar com a obra de Dyonélio.

Ruínas e alegorias a contrapelo da história

As alegorias são no reino do pensamento o que são as ruínas no reino das coisas

Walter Benjamin

É já conhecida a recomendação da quarta tese “Sobre o conceito de história”⁷, na qual para se articular historicamente o passado não se deve buscar conhecê-lo como efetivamente o foi, mas sim atizar as brasas do que se passou com a chama da esperança, recuperando estas recordações apagadas com uma chama que deve brilhar como a urgência dos momentos de perigo. Poderíamos seguir Kátia Muricy aqui, sugerindo que este seja um resumo de boa parte da produção de Benjamin:

6 MACHADO, Dyonélio. *O Cheiro de Coisa Viva*. Rio de Janeiro: Graphia, 1995, p. xiii.

7 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, volume I. Sérgio Paulo Rouanet (trad.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 246.

A obra de Benjamin é a reconstrução de um mundo, de uma época, a retomada dos fragmentos, das ruínas desse passado, em montagem que quer tornar visível, isto é, mostrar de forma imediata, em uma imagem, o conhecimento capaz de tornar este passado inteligível e, simultaneamente, elucidar o presente⁸.

Essas breves mas poderosas teses parecem surgir, como na leitura de Michael Löwy⁹, da mistura de três grandes vertentes muito distintas, o Romantismo alemão, o messianismo judaico e o marxismo. Teria sido a partir da reinvenção destas três fontes, que teria se criado sua própria concepção crítica da temporalidade, onde o passado irrompe no “tempo-de-agora”, num instante autêntico que ameaça o contínuo da história.

É uma proposta de potencialização do movimento de “emergência crítica do passado” que surgirá em diversas passagens de sua obra. Um exemplo seria sua teoria da alegoria, em *Origem do Drama Barraco*¹⁰ onde abre-se a possibilidade de uma união aberta entre sensível contingente e o supra-sensível, entre imediato profano e eterno sagrado, contrapondo-se a alegoria com a limitação idealizadora do símbolo.

Entre o fragmento e a totalidade, a alegoria benjaminiana consegue expressar o caráter profundamente problemático da arte em seu vínculo com a História. Se por um lado no Renascentismo a Natureza é como que modelada idealmente por Deus, no Barroco a Natureza é decaída. Sua representação na “eterna efemeridade” da alegoria barroca alimenta-se de ruínas e fragmentos do presente, numa experiência de mortificação das belezas passadas que parecem já não apontar mais para um futuro.

Se nestes estudos sobre alegoria no *Trauerspiel* é esta ponte alegórica entre passado e a ruína do presente que permite a arte

8 MURICY, Katia. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p. 13-14.

9 LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. W. N. Caldeira Brandt (trad.). São Paulo: Boitempo, 2005. p. 13-17.

10 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Sérgio Paulo Rouanet (trad.). Lisboa: Assírio Alvim, 2004. p.246-249.

comunicar-se sempre na atualidade do “tempo-do-agora”, nos textos sobre Baudelaire passamos ao poeta trapeiro, que coleciona escombros, aquilo que é desprezado na marcha para o progresso. Neste processo de preservação do lixo do tempo, Benjamin teria visto um procedimento possível para recuperação da experiência, e rememoração do passado, dentro da dissolução da tradição dentro da modernidade.

Podemos pensar também, a partir de *Experiência e Pobreza*¹¹ nessa crescente incapacidade de narrar a experiência autêntica na modernidade. Por um lado, são as formas de reprodução técnica dos bens de consumo, e por outro a experiência de choque e trauma advinda da industrialização da guerra, que criam a quase impossibilidade moderna da experiência reelaborada em linguagem.

Parece ser também essa ruptura no tecido das vivências do presente, impedido de transmitir-se e relegadas ao esquecimento, que em seu texto *O Narrador*, Benjamin¹² buscará reconfigurar. Este texto busca formular as possibilidades de uma narração destes cacos arruinados da tradição, para que estas experiências passadas não acabem esquecidas. Este narrador opera também como o alegorista barroco e o catador-trapeiro poeta, já que não busca recolher os grandes feitos, mas os detritos, os restos abandonados, as memórias anônimas.

Voltando às teses “Sobre o conceito da história”, vemos nelas a definição de uma triste sabedoria da tradição dos vencidos, onde o Estado de exceção foi desde sempre a regra. É este infinito sofrimento dos subalternos, apagados pela celebração oficial da história dos vencedores, que deve ser urgentemente rememorada

11 BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: *Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, volume I. Sérgio Paulo Rouanet (trad.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p.123-128.

12 BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, volume I. Sérgio Paulo Rouanet (trad.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 213-240.

pelo narrador no presente. Somente guardando fidelidade com o sofrimento indizível destas vítimas, e permitindo que, emergindo no presente, se transforme numa história eficaz no “tempo-do- agora”, é que o narrador pode impedir que estes horrores voltem a se repetir.

Haveria em Benjamin, portanto, este dever da memória, que busca recoletar nos rastros apagados estes “arquivos do Mal” alegóricos, que permitem reconfigurar as ruínas e fragmentos numa narração de urgência efetiva, que abra a porta do presente para um despertar revolucionário, que leve sua audiência a ações que venham redimir o sofrimento de todas as vítimas que ficaram esquecidas no passado, dentro dessa marcha de barbáries que se apresenta como civilização.

Rastros do narrador Dyonélio

Criado em um ambiente povoado pelos relatos de uma sanguinária guerra civil, conhecida eufemisticamente por Revolução Federalista de 1893 e onde ambos os lados adotaram técnicas de guerra suja como a degola, Dyonélio desde muito cedo teve sua vida ligada ao campo da violência e da política. Seu pai foi assassinado quando ele era ainda jovem, por prováveis motivações partidárias, o que o levou a desde cedo ter de batalhar pelo sustento de sua família. Já em sua infância escolar, cria um jornalzinho impresso com colegas, feito de tipos desparelhos que sobravam de uma tipografia próxima. Esta prática de buscar intervir na vida pública o acompanhará por muito tempo, pois seguirá estudando e escrevendo suas opiniões políticas em jornais e revistas, o que o levaria a tornar-se uma figura pública reconhecida na Capital do Rio Grande do Sul ainda antes de ser conhecido como escritor.

Este lado militante o leva para o Partido Republicano do Estado, no qual chega a tornar-se um funcionário muito próximo ao governador do Estado, Borges de Medeiros. Dyonélio é um

dedicado estudante, dentro dos grupos positivistas, conhecendo relativamente bem diversas áreas das humanidades, como latim, grego, francês; História, geografia, sociologia, literatura, filosofia e psicologia. Neste meio tempo, forma-se médico, e especializa-se em psiquiatria, onde desenvolverá também um pioneiro interesse pela psicanálise, chegando a ser um dos introdutores da obra de Freud no país.

Neste processo, acaba se afastando dos grupos positivistas e se aproximando do marxismo, tornando-se o presidente regional da Aliança Nacional Libertadora em 1935. Na ocasião da inauguração desta no Teatro São Pedro, Dyonélio testemunha uma campanha difamatória dos meios de comunicação, que aliados com a polícia, buscam indispor a população contra a “ameaça comunista”, sugerindo de uma guerra civil que se iniciaria naquela noite. Após tudo ocorrer de maneira muito pacífica naquela noite de solenidades, (ainda que não por conta da polícia), Dyonélio vem a público no jornal Correio do Povo, denunciar as provocações violentas e calúnias difamatórias por parte das autoridades.

Em uma greve que organiza contra a crescente repressão do governo de Getúlio Vargas, Dyonélio é preso por “delito de opinião”, e amargará dois anos nos porões da ditadura do Estado Novo. O trauma desta experiência o leva a escrever *O Louco do Cati*¹³ posteriormente. Após esse episódio, Dyonélio terá ainda outra passagem pela polícia, quando já solto vê reeditado um conto seu sobre a Guerra do Paraguai, que a Revista do Globo publica no auge da Segunda Guerra. O conto é acusado de “denegrir a honra dos heróis nacionais”, despertando a ira dos militares que o detêm para explicações.

Podemos ver em sua literatura que estas experiências com o cárcere marcarão sua produção. Mas antes de adentrar a obra propriamente dita de Dyonélio, há ainda último exemplo de como sua vida esteve marcada pela experiência com o Estado de exceção

13 MACHADO, Dyonélio. *O Louco do Cati*. 5. ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

brasileiro. O autor foi eleito deputado estadual constituinte, pelo Partido Comunista Brasileiro em 1947. Faz contribuições fundamentais para a Constituinte daquele ano, no campo da saúde pública, e será inclusive elogiado por colegas da oposição¹⁴.

E então, no ano seguinte, sob efeito da paranoia da Guerra Fria que se iniciava, o Partido Comunista Brasileiro é posto na ilegalidade e seus parlamentares cassados. Encerra-se assim sua breve carreira como deputado. Posteriormente, quando lhe é pedida uma foto para compor um quadro em homenagem à Constituinte de 1947, Dyonélio diverge com os colegas do Partido por sua complacência e falta de combatividade perante a postura da Assembleia, e nega-lhes o uso de sua foto. Por isto, até hoje, sua imagem é a única ausente neste monumento, ainda existente na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul.

Estes indícios biográficos serão importantes na constituição da obra, pois há um movimento testemunhal nos livros de Dyonélio. Cotejando pequenos indícios, encontrados em seu arquivo pessoal ou em suas declarações autobiográficas, com trechos de livros, percebe-se de fato muitos registros que parecem correr em paralelo. Desde *O Louco do Cati* e seus estudos de psicanálise, o autor gaúcho costumava declarar que escrevia seus livros de maneira a sublimar seus sofrimentos. De toda sua produção, sem dúvida é neste que se pode perceber mais agudamente o funcionamento deste procedimento, já que Dyonélio escreve a obra acamado, narrando-a para familiares e amigos que vão transcrevendo sua fala. Este é, portanto, um dos raros livros escritos de maneira diretamente oral, e que ajudou o escritor a superar seus traumas do encarceramento.

Dado que o próprio autor afirmava realizar este procedimento, não há nada de novo em afirmar isto, e não ganhamos muito além nesta correlação biográfica com sua obra.

14 Um conjunto de seus debates públicos podem ser visto em: MACHADO, Dyonélio. *O pensamento político de Dyonélio Machado*. Porto Alegre: Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, 2006.

Gostaria de pensar antes uma espécie de fidelidade de Dyonélio ao mundo empírico, sua desconfiança materialista do uso exagerado da fabulação, além de sua busca por registrar o que há de absurdo e dramático na realidade mesma, nos detalhes mínimos e banais da vida cotidiano. Me parece muito mais esta busca pelo fragmento trágico, dentro do comum do dia a dia, do que a sublimação dos traumas, o motivo destes encontros quando cotejamos o paralelismo dos relatos pessoais com suas obras.

Entre alegorias e genealogias, as ruínas do presente

Há um movimento historicizante na obra de Dyonélio, presente desde “O Velho Sanches”¹⁵ o primeiro conto de seu primeiro livro de ficção. Neste conto, o personagem seminarista e encadernador, grande leitor dos clássicos latinos, parece se perder em meio a suas leituras, e acaba por projetar uma visão da corte do Imperador Augusto na comitiva do governador do Estado, Borges de Medeiros. Esta projeção do passado sobre o presente será desde então uma constante recorrente na obra do autor.

Como em *O Louco do Cati*, na qual a figura do louco denuncia o retorno do quartel general da guerra civil federalista, dentro do Estado Novo do presente narrativo. Este movimento, que se assemelha muito com as propostas de Walter Benjamin, atingirá seu apogeu na chamada Trilogia Romana, na qual Dyonélio constrói o que chama de “um relato historicamente preciso” mas cujo passado “contamina o presente”. Começemos por esta trilogia, onde o autor parece indicar uma genealogia dos Estado de exceção, que se vinculam com o presente.

A produção da trilogia iniciada com *Deuses Econômicos*¹⁶ e que se completa com *Sol Subterrâneo*¹⁷ e *Prodígios*¹⁸, custou quase

15 MACHADO, Dyonélio. *Um pobre homem*. Brasília: Siglaviva, 2017, p. 19-26.

16 MACHADO, Dyonélio. *Deuses econômicos*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1976.

17 MACHADO, Dyonélio. *Sol Subterrâneo*. São Paulo: Editora Moderna, 1981.

dez anos ao autor, entre pesquisas e escrita. Dyonélio inclusive mandou importar livros, para nestas obras, reconstituir precisamente ruas, trajetos de mercadorias, e o próprio humor dos habitantes do Império Romano nos tempos de Nero. Estas pesquisas interromperam seu contato já incerto com o público de seus livros, dado seu desejo de criar um retrato fiel deste período muito delimitado do passado. Nessa pesquisa documental recorre a uma vasta gama de autores, as quais manejou de maneira habilidosa, inclusive fazendo deduções históricas revolucionárias à época. Dyonélio, por exemplo, sugere que Jesus teria sido iniciado junto aos Essênios, tese que só ganharia força seguramente dez anos depois, com a descoberta e tradução dos chamados manuscritos do Mar Morto.

No entanto, sua intenção parece ter sido menos recriar de maneira precisa esta pequena fatia do passado, do que sugerir genealogias de fatos ainda vivos no presente. Nesta trilogia, também conhecida como Trilogia da Libertação, Dyonélio parece indicar que novidades de nosso tempo não era assim tão novas: os Terapeutas do Egito já interpretavam sonhos como psicanalistas, as massas de escravos já se organizam como o proletariado, e o Império Romano já funciona através de ilegalidades previstas pela lei.

O filósofo Agamben, em sua obra sobre o Estado de exceção¹⁹, encontra na instituição do *Justitium* romano uma das primeiras situações onde ocorreriam estas anomias legais previstas pelo Direito. Nestas fases, surgidas ainda no período republicano de Roma, era declarado uma espécie de Estado de emergência, onde era possível cometer crimes sem receber a devida punição. Em geral ocorriam após a morte de soberanos, ou quando uma sugestão de uma invasão de bárbaros ganhava força.

18 MACHADO, Dyonélio. *Prodígios*. São Paulo: Editora Moderna, 1980.

19 AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Iraci D. Poleti (trad.). São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p.67.

Algumas décadas depois, já sob o Império Romano, o incêndio de Roma leva a experiências de despotismo em muitos sentidos contíguos aos Estados de Exceção do *Justicium*. Um Estado policial seria instaurado, e as populações cristãs passam a ser vistas como bodes expiatórios, possíveis causadores dos incêndios. Espiões procuram seu sustento criando suspeitas de conspirações, e advogados retorcem a legislação em busca de ganhos pecuniários. É dentro desse cenário que Dyonélio busca construir sua narração, criando a figura de Lúcio Sílvio, um literato que acaba preso apenas por se interessar intelectualmente por aquilo que era considerado literatura subversiva: os tratados de Paulo de Castro, que propunham uma nova concepção de religiosidade, naquilo que se vinha se constituindo como o surgimento do cristianismo no Ocidente.

A partir de uma carta violada pela polícia, o personagem acaba indo preso por esta espécie de “delito de opinião”. Dyonélio parece que volta ao Império Romano para nos indicar a recorrência deste fenômeno autoritário, indicar seus rastros no passado. Mas não se pode esquecer que a obra foi escrita no período entre as ditaduras do Estado Novo e de 1964. A narrativa, contada com certa vivacidade, parece dirigir-se ao tempo presente. E a concepção de alegoria já foi bastante sugerida como interpretação da obra: No populismo autoritário de Nero, haveriam indícios dos populismos autoritários de nosso tempo.

Mas não paremos por aí. Dyonélio aponta também a antiguidade de saídas possíveis, tão antigas quanto a origem de nosso calendário cristão. Em diálogo antológicos de *Deuses Econômicos*, os personagens discutem a solução da reforma agrária para o Império, e uma possível saída da crise através do fim da escravidão²⁰. É curioso que este livro, que se inicia com um diálogo entre as ruínas do incêndio que assolou o centro do Império Romano, pareça sugerir que as ruínas são uma tragédia, mas

20 MACHADO, Dyonélio. *Deuses econômicos*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1976, p. 188-192.

também uma porta aberta para novas possibilidades. As personagens indicam assim os rastros das soluções da crise presente, apontando resoluções raramente aplicadas. Nada mais atual do que isto...

Voltemos então à obra *O Louco do Cati*, onde encontramos este movimento historicizante na denúncia da personagem principal. A acusação do louco, “Isto é o Cati!”, aponta para o retorno do passado no presente. As pessoas com os quais o louco entra em contato pouco conhecem o quartel original da fronteira, assim como nós ainda hoje pouco o conhecemos. Como explica um dos personagens, o quartel do Cati funcionou, à época, como um subestado, o qual por vezes ameaçava o próprio governador do Estado com seu poderio militar ostensivo. Criado com intuito de resolver a ameaça dos grupos perdedores remanescentes da guerra civil de 1893, o Cati tem todas características do Estado de exceção: eleição de uma minoria de vencidos, “bode expiatório” culpado pela crise, os quais se “combate” em nome de uma “legítima defesa” da Republicana, através de justiça e ilegalidades.

Dyonélio adota aqui uma série de perspectivas da tradição dos vencidos benjaminiana. O Estado de Exceção como regra, mostra a recorrência deste no presente. A perspectiva dos loucos, dos marginais acusados de “vagabundos” e “bandidos”, e os quais a tirania busca aniquilar com assassinatos sistemáticos, como as que ocorriam nas degolas do quartel general do Cati²¹. Dyonélio em geral elege personagens vítimas que não eram de fato combatentes do regime. É a própria população, sem ter consciência da disputa política, que sofre as consequências dos abusos repressivos. Outra de suas personagens, Maneco Manivela, parece inclusive ver nos militantes de esquerda, traços de uma neurose que ele repudia nas figuras do espectro à direita. E a eleição da personagem do louco,

21 CAGGIANI, Ivo. *João Francisco: a hiena do Cati*. Porto Alegre, Martins Editora, 1997; D'ÁVILA, Ney Eduardo Possapp. *Degola e Degoladores no Rio Grande do Sul 1889- 1930*. Porto Alegre: Edigal, 2012.

quase mudo com a experiência do Estado de exceção, não é um exemplo preciso da impossibilidade de narração da experiência da guerra, que Benjamin trabalha em *Experiência e pobreza?*

A leitura tradicional que se faz da obra de Dyonelio em geral aponta para a ponte alegórica entre 1893 e Estado Novo. Gostaria entretanto de destacar uma atualidade ainda maior nessa personagem do Louco, encontrando nos rastros da História elementos para pensar no tempo presente, sua denúncia.

A motivação original do quartel do Cati não era apenas uma forma de silenciar os perdedores da guerra civil de 1893. Fez parte também de um momento de reestruturação das forças militares, antes organizadas em “Corpo Explorador” da região, passando assim à “Corpo da Cavalaria Civil”, e efetivando-se numa recém criada instituição, a conhecida Brigada Militar. Esta formação militar-policial do Cati, idealizada como “guarda Pretoriana do Governo do Estado” (note-se o paralelismo com o Império Romano...) não seria mera aberração regional, espécie de proto-fascismo positivista da fronteira sul-riograndense.

As técnicas desenvolvidas neste quartel fazem parte de uma etapa decisiva na reconfiguração das forças repressivas da recente República brasileira. No quartel formaram-se grupos de brigadianos, que posteriormente seriam efetivos no sistema de repressão do Estado Novo. E lembremos enfim que a Brigada Militar, enquanto corpo policial excêntrico em relação às polícias militares brasileiras, permanece até hoje como corporação de segurança ostensiva²².

O Cati não é assim só um mero fenômeno local, que Dyonelio teria aproveitado como sugestão de analogia mimética ao

22 MORAIS, Ronaldo Queiroz de. O Estado Positivista e a Brigada Militar: modernidade e violência na guerra civil de 1893. In: *Ciências & Letras* - n.41. jan/jul de 2007. Porto Alegre: Faculdade Porto-alegrense de Educação, Ciências, e Letras, pg.270-282.

KARNIKOWSKI, Romeu Machado. - *De Exército Estadual à Polícia-militar: O papel dos oficiais na policialização da Brigada Militar (1892-1988)* - (Tese Doutorado; Sociologia) - Porto Alegre: UFRGS, 2010.

Estado Novo. Encarar os fragmentos de história do Cati nos abre uma gama de efetivas conexões históricas entre o Cati e o tempo presente: sua existência como laboratório de técnicas de terrorismo de Estado, que transborda o mero fantasma de sua lenda. Sua relação efetiva com a história do Estado Novo, com a qual Getúlio Vargas guardará uma relação ambígua, já que entra em conflito com a figura do coronel João Francisco (a “hiena do Cati”)²³. Mas para além disto, pensemos nas raízes do presente, nas rondas ostensivas da Brigada Militar, voltando para dentro dos muros do quartel do Cati. É nesta memória urgente que retorna às ruas, a cada vez que vê-se um camburão ou batalhões agindo com ilegalidades, a cada crime policial acontecido nas periferias, a cada injustiça de um Estado de exceção que se vende como democracia, é que deve ressoar a voz escandalizada do Louco: “Isto! Isto é o Cati!!”

Por fim, retomo aqui a cena final do livro, na qual a personagem retorna ao local de origem de seu trauma. Nela o Louco se vê impelido por forças demoníacas, que parecem guia-lo para reencontrar o Cati. Seria para ingressar? Para se entregar? Não sabemos. Há toda uma ambiguidade que corre ao longo do livro e de sua personagem. Seria uma vítima, um bandido? Dyonélio parece partir de um intertexto com *Os Demônios* de Dostoiévski, no qual os revolucionários também possuem o aspecto sinistro dos elementos terroristas. O Cati, ao longo do livro, é identificado na maioria das vezes com as forças policiais. Mas ao final do livro, há uma identificação do Cati com os elementos possivelmente revolucionários.

Esta ambiguidade do Cati então parece servir de crítica aos leitores que desejam ver um panfletarismo ortodoxo na obra de Dyonélio. Assim *O Louco do Cati* poderia ser lido também como uma crítica anti-stalinista, divergindo de algumas leituras que forçosamente quiseram relacionar a obra como uma produção

23 CAGGIANI, Ivo. *João Francisco: a hiena do Cati*. Porto Alegre, Martins Editora, 1997, p. 223.

partidária. Uma das declarações de seu autor a respeito é muito clara: “Faço política nas ruas, na polícia... não na literatura”. Para esta, deve-se preservar a porta aberta, o enigma, no qual uma revelação acontece.

Penso enfim na “Crítica da Violência”²⁴, de Walter Benjamin. A figura do Louco, indo de encontro ao Cati. O que o moveria não seria esta força radical da violência pura, “a loucura da justiça” de que fala Derrida²⁵, violência divina, aniquiladora contra a violência injusta da Lei? Seria uma questão aberta no tempo do agora, da qual podemos recuperar indícios quando aproximamos estes dois pensadores. E lembremos, que quando o Louco chega afinal em seu destino, tudo aquilo que ele irá encontrar serão ruínas de um outro tempo...

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Iraci D. Poleti (trad.). São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

BENJAMIN, Walter. “Crítica da Violência. Crítica do Poder” in: BENJAMIN, Walter. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. Willi Bolle (trad. e org.). S. Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986, pp. 160-175.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Maria Luz Moita (trad.). Lisboa: Relógio D’água, 1992.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, volume I. Sérgio Paulo Rouanet (trad.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 213-240.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio Alvim, 2004.

24 BENJAMIN, Walter. Crítica da Violência. Crítica do Poder. In: BENJAMIN, Walter. Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie. Willi Bolle (trad. e org.). S. Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986, p. 160-175.

25 DERRIDA, Jacques. *Força de lei*. Leila Perrone Moisés (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2007

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, volume I. Sérgio Paulo Rouanet (trad.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 241-252.

BENJAMIN, Walter. “Rua de Mão Única” In: *Obras escolhidas*. R. R. Torres Filho e J.C. Martins Barbosa (trad.). São Paulo: Brasiliense, 2010. v. 2, p. 9-70.

D’ÁVILA, Ney Eduardo Possapp. *Degola e Degoladores no Rio Grande do Sul 1889-1930*. Porto Alegre: Edigal, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Força de lei*. Leila Perrone Moisés (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAGGIANI, Ivo. *João Francisco: a hiena do Cati*. Porto Alegre, Martins Editora, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *Arte alegórica na literatura brasileira: a tetralogia Opressão e Liberdade de Dyonelio Machado*; 1994; Tese de Doutorado – PUCRS.

KARNIKOWSKI, Romeu Machado. – *De Exército Estadual à Polícia-militar: O papel dos oficiais na policialização da Brigada Militar (1892-1988)* – (Tese Doutorado; Sociologia) – Porto Alegre: UFRGS, 2010.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. W. N. Calderida Brant (trad.). São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Dyonélio. *Deuses econômicos*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1976.

MACHADO, Dyonélio. *O Cheiro de Coisa Viva*. Rio de Janeiro: Graphia, 1995.

MACHADO, Dyonélio. *Prodígios*. São Paulo: Editora Moderna, 1980.

MACHADO, Dyonélio. *Sol Subterrâneo*. São Paulo: Editora Moderna, 1981.

MACHADO, Dyonélio. *O Louco do Cati*. 5. ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

MACHADO, Dyonélio. *Desolação*. 2ª ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

MACHADO, Dyonélio. *O pensamento político de Dyonelio Machado*. Porto Alegre: Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, 2006.

MACHADO, Dyonélio. *Um pobre homem*. Brasília: Siglaviva, 2017

MORAIS, Ronaldo Queiroz de. “O Estado Positivista e a Brigada Militar: modernidade e violência na guerra civil de 1893”. In: *Ciências & Letras – n.41*. jan/jul de 2007 . Porto Alegre: Faculdade Porto-alegrense de Educação, Ciências, e Letras, pg.270-282.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

PACHECO, Ana Paula. “A atualidade de O louco do Cati, de Dyonélio Machado”. In: *Recordando a Walter Benjamin: justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria*, Buenos Aires, 2010. Disponível em: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-25/pacheco_mesa_25.pdf> (Acessado em 06/11/2018).

SANTOS, Fernando Simpício dos. *História, política e alegoria na prosa ficcional de Dyonelio Machado*. 2013. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Estudos da Linguagem.

**Um lance de dados no tabuleiro da história:
um estudo de Mallarmé a partir
de conceitos benjaminianos**

Juliana Caetano da Cunha¹

A Modernidade, de forma muito mais radical que os outros momentos históricos que a precederam, criou para com seu passado uma relação radical de ruptura. David Harvey fala da modernidade como implicando não apenas “um rompimento impiedoso com toda e qualquer condição precedente”, mas como “caracterizada por um processo sem-fim de rupturas e fragmentações internas no seu próprio interior”². Como momento e processo histórico, ainda que enriquecida por modernismos e pós-modernismos, de acordo com David Harvey, a Modernidade segue sendo o que conhecemos no tempo presente³. José Paulo Netto⁴ diz que, enquanto houver ordem burguesa, não se esgota o capitalismo. A Modernidade é o tempo do capitalismo – e é ele que determina como sendo essa a nossa Idade Contemporânea.

Indo para a literatura, e mais especificamente para a poesia, vale pontuar que os movimentos modernistas – ou seja, as vanguardas que revolucionaram as artes no início do século XX –

¹ Doutoranda em Letras (Estudos da Literatura) pela UFRGS. E-mail: julianacae@gmail.com.

² HARVEY *apud* HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004, p. 16.

³ Cf. HARVEY, D. *A condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

⁴ Cf. NETTO, J. P. *Introdução ao estudo do método de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

foram antecidos pelo que se costuma chamar de pré-modernismo, ou de transição pré-vanguardista. Principalmente três poetas caracterizam essa transição: Paulo Verlaine (que viveu entre 1844-1896), Stéphane Mallarmé (1844-1898) e Arthur Rimbaud (1854-1891); referenciados e antecidos por Charles Baudelaire (1821-1867).

Na obra desses poetas, pode-se ver o encontro de características históricas, políticas e estéticas. Essas características, inclusive, terão sequência, desenvolvimento e influência ao longo do século XX. Neste trabalho curto, entretanto, me dedico apenas ao poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé⁵, que leio a partir dos conceitos de Walter Benjamin⁶ sobre História.

Cito Michael Löwy, que comenta Benjamin, em seu *Aviso de incêndio*.

O movimento da história é necessariamente heterogêneo – desigual e combinado, diria Trótski no livro *A história da Revolução Russa*, que Benjamin conhecia bem – e os avanços em uma dimensão da civilização podem ser acompanhados de regressões na outra⁷.

Não se trata apenas do desenvolvimento social material, dos meios de produção etc., mas também do convívio de ideias avançadas e retrógradas, inovadoras e conservadoras. Isto condiz com a percepção de que não há “progresso ‘automático’ ou

⁵ MALLARMÉ, S. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1914 [1897]. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316211t/f13.image>>. Acessado em: 10 de agosto de 2018.

⁶ BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”. [1940] In: LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, passim.

⁷ LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 116.

‘contínuo’; a única continuidade é a da dominação, e o automatismo da história simplesmente [a] reproduz”⁸.

O desenvolvimento histórico, além de desigual e combinado, é dialético. No *Manifesto comunista*, Marx e Engels colocam que “a produção capitalista engendra sua própria negação com a fatalidade que preside as metamorfoses da natureza”⁹. E, no prefácio d’*O Capital*, Marx “define o objetivo de sua obra como a descoberta da ‘lei natural’ que preside o ‘movimento da sociedade moderna’ e determina ‘as fases de seu desenvolvimento natural’”¹⁰. Para Marx, esse desenvolvimento natural do capitalismo necessariamente gera a sua superação/transformação (revolucionária).

Benjamin, entretanto, discorda de Marx quanto à inevitabilidade da destruição do capitalismo pelos “demolidores” que ele mesmo constrói. O capitalismo constrói a sua negação, mas a resultante disso não será necessariamente a sua suplantação pela revolução socialista. O que Benjamin conclui, na verdade, é que existe uma “abertura da história” – que torna possível a transformação.

Quanto ao progresso, Benjamin defende que a construção que ele promove carrega em si o gene da destruição (uma contradição muito específica, porque se trata da construção e destruição num só movimento, desde sempre). Além disso, o autor defende que ataquemos as suas doutrinas pela raiz, em seu fundamento comum, a “sua quintessência oculta: o dogma da temporalidade homogênea e vazia”¹¹, aquela dos relógios, através

⁸ LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 117.

⁹ MARX E ENGELS *apud* LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 148.

¹⁰ LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 148.

¹¹ LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 117.

da concepção alternativa que ele propõe: “o tempo qualitativo, heterogêneo e pleno”¹². Quer dizer fundamentalmente um tempo histórico descontínuo, não linear, de intensidade irregular. Contra o tempo cronológico que mede as coisas como se fossem todas iguais, vindas uma depois da outra num mesmo espaço, com começos e fins que se delimitam linearmente, em conexões ordenadas, claras e resolvidas.

Trata-se do tempo puramente mecânico, automático, quantitativo, sempre igual a si mesmo, dos pêndulos: um tempo reduzido ao espaço.

A civilização industrial/capitalista é dominada, de maneira crescente desde o século XIX, pelo tempo do relógio de bolso ou de pulso, passível de uma medida exata e estritamente quantitativa. [...] [Benjamin] contrasta “o infinito temporal qualitativo” [...] do messianismo romântico com o “infinito temporal vazio” das ideologias do progresso¹³.

E contra o tempo quantitativo vazio, na tese XV sobre o conceito de história, Benjamin sustenta que “A consciência de fazer explodir o contínuo da história é própria das classes revolucionárias no instante de sua ação”¹⁴. Assim chegamos à ideia de “parar” a história, o que não significa impedir seu curso, mas revolucionar absolutamente a sua lógica: explodir o contínuo da história. Este fenômeno tem correspondente na linguagem, na linguagem como matéria do pensamento, visto que a linguagem é uma forma de reprodução do poder e da ordem¹⁵, ou de transgressão.

¹² LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 117.

¹³ LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 125.

¹⁴ BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”. [1940] In: LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 123.

¹⁵ Cf. BARTHES, R. *O prazer do texto*. Trad. Jaco Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Benjamin apresenta um conceito para o “autêntico instante que interrompe o contínuo da história”¹⁶: *Jetztzeit*, o “tempo-agora”, ou Tempo do Agora, ou ainda “aqui e agora”. É um tempo que situa a “oportunidade”, como tempo da intensidade do instante, a própria abertura, no âmbito da atividade emancipadora, revolucionária – capaz de provocar explosão. E é quando a explosão do contínuo da história ganha expressão estética que Benjamin vai ao encontro do poeta francês Stéphane Mallarmé.

É sabido que os gregos na Antiguidade tinham três conceitos de tempo, ou três “deuses da temporalidade”. Cronos (Χρόνος) era apenas um deles, o que foi difundido na sociedade ocidental como único existente: o tempo finito, contável e mensurável, de natureza quantitativa, todo sempre igual, em sequência, que se divide em anos, meses, dias, horas, segundos, como já mencionamos.

Havia, entretanto, outros dois tempos para os gregos: Aion (Αἰών), que quer dizer “sempre” – é a “hora imóvel que não é marcada no mostrador dos relógios”¹⁷; e Kairós (καιρός), que quer dizer “momento certo” – a hora “leve como um suspiro, rápida como uma olhadela”¹⁸, para usar a prosa atenta de Baudelaire. Nenhum desses tempos pode ser medido, e é com eles que Benjamin trabalha. Aion é o tempo em suspenso, sem movimento, eterno, absoluto e parado. Kairós é o tempo efêmero do instante, da intensidade, daquilo de onde se abre uma saída, da bifurcação para diferentes futuros, da oportunidade, do sonho e do desejo. A matéria da poesia está entre esses dois tempos, fazendo interagir as duas dimensões¹⁹.

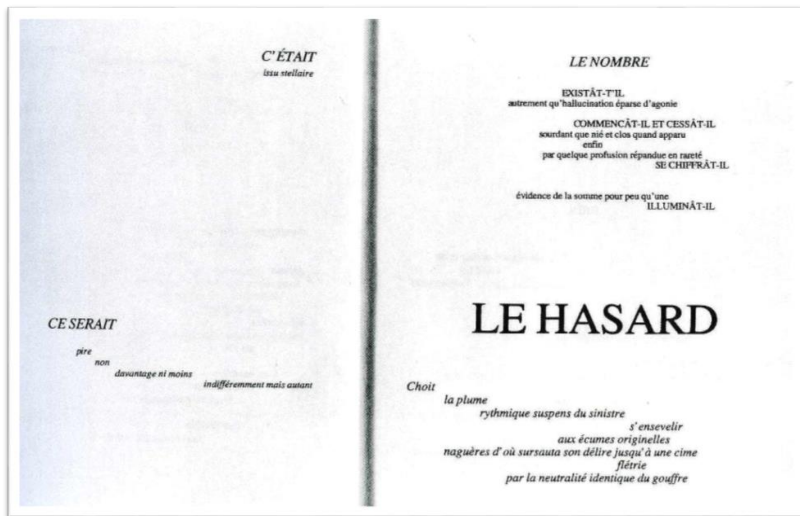
¹⁶ LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 15.

¹⁷ BAUDELAIRE, C. “O relógio”. In: *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity Santos. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 92.

¹⁸ BAUDELAIRE, C. “O relógio”. In: *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity Santos. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 92.

¹⁹ Cf. POHLMANN, A. R. “Intuições sobre o tempo na criação em artes visuais”, *Educação*, UFSM, v.31, n.2, pp. 283-294, Santa Maria, 2006.

O que segue é a reprodução de uma página – considerando que as páginas são duplas indissociáveis – do poema “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, publicado em revista inicialmente, em 1897, e posteriormente editado como livro, em 1914, no original (em francês)²⁰.



Nota-se facilmente que a disposição das palavras sugere que diversas conexões sintáticas ou associativas podem ser realizadas entre elas, entre as duas folhas. A leitura linear de versos é no mínimo inadequada, provavelmente impossível. As palavras ganham características gráficas (tamanho, caixa alta ou baixa, itálico), que provocam destaques e influenciam as associações, criando planos de visão.

A tradução, para o português, de Haroldo de Campos²¹ é precedida de um enorme preâmbulo explicativo de termos

²⁰ MALLARMÉ, S. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1914 [1897], p. 22-23. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316211/f13.image>>. Acessado em: 10 de agosto de 2018.

²¹ MALLARMÉ, S. “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Trad. Haroldo de Campos. In: CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; e PIGNATARI, D. (Orgs.). *Mallarmé*. [Antologia.] São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 149-173.

ambíguos e expressões, o que ao fim e ao cabo quer dizer que essa tradução, mais do que a de poemas tradicionais, é em grande medida uma recriação. É evidente que as conexões que se fazem em português, a partir da tradução dos termos isolados em francês (fora de frase ou verso), não são as mesmas que se fazem no texto original, o conjunto de acepções e sentidos das palavras nunca é perfeitamente traduzível.

Não quer dizer que esse seja um impeditivo absoluto para a tradução, afinal não há qualquer garantia de que leitores diferentes chegarão às mesmas conexões em qualquer uma das línguas, nem parece ser esse o propósito. A forma desse poema expressa justamente o não acabamento, as possibilidades de leitura: o tempo da oportunidade. Não se pode lê-lo, compreendê-lo e fim. Seu sentido está sempre em aberto, as leituras não o esgotam, ele não se executa por inteiro nunca.

Não é só nas páginas duplas que se fazem as conexões, é também entre páginas distantes. Por exemplo, seguindo a publicação em português, o principal “verso” do poema está partido em letras garrafais em quatro páginas diferentes, em cada uma, um dos pedaços: “UM LANCE DE DADOS”; “JAMAIS”; “JAMAIS ABOLIRÁ”; “O ACASO”²². Além de se conectarem entre si, essas palavras se ligam a tantas outras nas páginas em que estão, e possivelmente na página aberta ao lado, criando outros versos e inúmeros discursos sobrepostos. Só para citar leituras, há quem tenha interpretado essa disposição em quatro partes como um movimento em quatro tempos musicais, há quem diga que são as quatro estações da natureza...

O que se verifica centralmente é que a disposição das palavras ou conjuntos de palavras – que não podemos chamar propriamente de versos, ainda que eventualmente eles se formem – cria um espaço físico, que inclui a elas mesmas, os brancos ou

²² MALLARMÉ, S. “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Trad. Haroldo de Campos. In: CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; e PIGNATARI, D. (Orgs.). *Mallarmé*. [Antologia.] São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 153, 155, 161, 169, respectivamente.

vazios, e os planos de visão criados tipograficamente. Esse poema não pode mais ser declamado, por exemplo; sua reprodução perfeita se dá apenas em cópias físicas, que possam ser vistas, ou haverá prejuízo. Sua língua é única, e quando traduzida produz outro único.

O próprio Mallarmé, no prefácio que anuncia e oferece “explicações” do poema (coisa sem precedentes), sugere que a leitura pode ser feita como se fosse uma partitura musical, com subir e descer de entonação: “Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem quer ler em voz alta, uma partitura”²³. Essa leitura em voz alta seria executada quase como obra teatral, exigindo ensaio, não seria simples. É preciso dizer, por fim, que a disposição descontínua das palavras expressa um movimento: o movimento de múltiplas conexões e intensidades próprio do pensamento.

Observemos a tradução que Haroldo de Campos propõe para a folha da palavra *hasard* (acaso), que mostramos anteriormente no original²⁴.

²³ MALLARMÉ, S. “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Trad. Haroldo de Campos. In: CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; e PIGNATARI, D. (Orgs.). *Mallarmé*. [Antologia.] São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 154.

²⁴ MALLARMÉ, S. “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Trad. Haroldo de Campos. In: CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; e PIGNATARI, D. (Orgs.). *Mallarmé*. [Antologia.] São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 169.

O NÚMERO

EXISTIRIA

diverso da alucinação esparsa da agonia

COMEÇARIA E CESSARIA

surdindo assim negado e ocluso quando aparece

enfim

por alguma profusão expandida em raridade

CIFRAR-SE-IA

evidência da soma por pouco una

ILUMINARIA

O ACASO

Cai

a pluma

rítmico suspense do sinistro

sepultar-se

nas espumas primordiais

de onde há pouco sobressaltara seu delírio a um cimo

fenecido

pela neutralidade idêntica do abismo

Pode-se ler na ordem “normal”, todas as palavras, da esquerda para a direita e de cima para baixo; mas também é possível ler, por exemplo, apenas as palavras em caixa alta: “O número existiria, começaria e cessaria, cifrar-se-ia, iluminaria o acaso”. Assim como somente aquelas em caixa baixa, ou de acordo com outras conexões, como, por exemplo, o “cai”, palavra mais à

esquerda da parte inferior, se repetindo antes de cada um dos versos que seguem à sua direita.

Essas são “palavras em liberdade”, que serão depois reivindicadas pelos futuristas. Sua disposição não deixa de remeter também a uma partitura musical (talvez sinfônica), no que se relaciona com os simbolistas. As conexões são manejadas às vezes fora do consciente, nos remetendo também a Freud. Otto Maria Carpeaux diz que “sem a psicanálise não haveria literatura moderna, embora a influência nem sempre seja direta a admitida”²⁵.

Vejam os a síntese que segue, da caracterização de Mallarmé, feita por Hugo Friedrich:

ausência de uma lírica de sentimento e inspiração: imaginação guiada pelo intelecto; destruição da realidade e da ordem lógica e afetiva normal; manuseio das forças impulsivas da linguagem; substituição da inteligibilidade pela sugestão; consciência de pertencer a uma época tardia da cultura; dupla atitude frente à modernidade; e equiparação da poesia com a crítica poética, em que predominam, além disso, as categorias negativas²⁶.

A época em que Mallarmé se insere é aquela que descolou o referencial da poesia da realidade externa e material para dentro da cabeça, evidenciando a infinidade da capacidade criativa, num quadro geral de destruição dos padrões da percepção. Paul Valéry fala em “intensidade da emoção estética”²⁷ levada ao extremo – e a “emoção estética” opera no campo do inteligível, não do sentimental, o que vale para experiências sensoriais também, quando se trata de literatura. Os movimentos do pensamento, seu fluxo, seu trânsito e composição entre consciente e inconsciente, a

²⁵ CARPEAUX, O. M. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1958, p. 137.

²⁶ FRIEDRICH *apud* TELES, G. M. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 60.

²⁷ VALÉRY, P. *Varietades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 71.

racionalidade, a irracionalidade, o ilógico, o irreal e o surreal, passaram a ser matéria da poesia.

A última “frase/verso” do poema de Mallarmé é: “Todo pensamento emite um lance de dados”²⁸. Segundo Marx, o pensamento também é limitado pela materialidade, suas compreensões e formulações se dão com base no conhecido, por mais inventivas que sejam. Será, então, o lance de dados a presença do acaso, da sorte, do azar, do destino, ou da oportunidade? Quantos dados cabem num copo? Quantos números cabem num dado? O que cabe à mão que os embaralha? Será o acaso tão ao acaso? Se a História é aberta, como supõe Benjamin, junto à materialidade caminha certa imprevisibilidade.

Coloca Michael Löwy que

o futuro não é o resultado inevitável de uma evolução histórica dada, o produto necessário e previsível de leis “naturais” da transformação social, fruto inevitável do progresso econômico, técnico e científico – ou o que é pior, o prolongamento, sob formas cada vez mais aperfeiçoadas, do mesmo, do que já existe, da modernidade realmente existente, das estruturas econômicas e sociais atuais. [...] Isso não resulta apenas das limitações próprias dos métodos de conhecimento em ciências sociais, mas da própria natureza da práxis humana. Ao contrário dos eclipses da lua ou da próxima passagem do cometa Halley, o resultado da ação histórica dos indivíduos e dos grupos sociais continua consideravelmente imprevisível²⁹.

Seja quanto à ação histórica dos indivíduos ou aos caminhos mentais e emocionais que percorram ao ler uma poesia, está posta a condição do acaso, entre o previsível e o imprevisível. A revolução burguesa provou que é possível a mudança radical do

²⁸ MALLARMÉ, S. “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Trad. Haroldo de Campos. In: CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; e PIGNATARI, D. (Orgs.). *Mallarmé*. [Antologia.] São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 173.

²⁹ LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, pp. 149-150.

sistema social, as vanguardas artísticas do século XX mostraram que não há o que não possa ser representado; e, mais que isso, não há o que não possa ser representado de várias formas, infinitas formas. Resta saber se a humanidade será capaz de levar a cabo na sociedade o que se esboçou na arte, explodindo aquilo que a oprime, reinventar-se mais uma vez.

Referências

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Trad. Jaco Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUDELAIRE, C. “O relógio”. In: *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity Santos. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 91-93.

BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”. [1940] In: LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, *passim*.

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; e PIGNATARI, D. (Orgs.). *Mallarmé*. [Antologia.] São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARPEAUX, O. M. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1958.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HARVEY, D. *A condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

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

MALLARMÉ, S. “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Trad. Haroldo de Campos. In: CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; e PIGNATARI, D. (Orgs.). *Mallarmé*. [Antologia.] São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 149-173.

MALLARMÉ, S. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1914 [1897]. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316211t/f13.image>>. Acessado em: 10 de agosto de 2018.

NETTO, J. P. *Introdução ao estudo do método de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

POHLMANN, A. R. “Intuições sobre o tempo na criação em artes visuais”, *Educação*, UFSM, v.31, n.2, pp. 283-294, Santa Maria, 2006.

TELES, G. M. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

VALÉRY, P. *Variedades*. Trad. Maiza M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Luta enfadonha entre a vida e as abstrações da peste: considerações acerca das posições do narrador em *A Peste*, de Albert Camus

Larissa Garay Neves¹

Só havia lugar no coração de todos para uma esperança muito velha e muito taciturna, a mesma que impede os homens de se entregarem à morte e que não é mais que uma simples obstinação em viver.

Albert Camus, *A Peste*

Considerações iniciais

Albert Camus é um dos mais renomados escritores do último século. Isso se deve, talvez, porque o autor, ganhador do Nobel em Literatura em 1957, esteve engajado em tratar das condições humanas frente às barbáries comuns ao século XX. Camus foi, indubitavelmente, um artista que levou até à última instância o comprometimento com questões sociais e políticas de sua época. Não por acaso, Camus foi militante contra as injustiças de seu tempo e, dessa forma, as representou de forma sublime em seus ensaios, romances e peças. Por isso, a obra de Camus é atemporal e se renova a cada leitura: há sempre elementos trágicos históricos que, por acaso ou ignorância humana, insistem em se repetir e, quando isso acontece, é possível voltarmos às grandes obras de

¹ Estudante de Doutorado com ênfase em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria/RS. Bolsista CAPES/DS. e-mail: larissa-garay@hotmail.com

arte, como forma de refletir, questionar, reaprender e, ainda, depurar certos sentimentos.

Segundo Otto Maria Carpeaux, Camus resistiu, frequentemente, contra as repetidas “experiências de alienação: o ambiente proletário das suas origens na Argélia; a ocupação alemã da França; a Resistência. Camus reagiu contra a impossibilidade dessas situações, declarando “impossível”, isto é, absurda a vida”². Suas obras são, para Carpeaux, sinônimos da revolta de Camus, que viveu sob o signo da Segunda Guerra e, por isso, é considerado como um “profeta de nossos tempos medíocres”³. Nascido em meio à extrema pobreza na periferia de Argel, Camus encontrou na escrita uma forma de lidar com o absurdo que é a experiência humana. Cabe notar que sua ascensão aos estudos se deu, também, de forma conflituosa: a Camus foi concedida uma bolsa de estudos em uma escola de elite de sua cidade e, devido a isso, desde muito cedo, ele experimentou sentimentos de não pertencimento. A respeito da infância de Camus, Cristianne Lameirinha é deveras elucidativa em sua dissertação de mestrado, intitulada *O Sentido do Exílio em La Peste de Albert Camus* e lança luz à algumas questões que, posteriormente, seriam representadas em suas obras literárias.

Pode-se dizer, então, que Camus experimentou o “sentimento de exílio (...) demonstrando ter sido ele sempre um homem fora de lugar, cujas experiências tanto privadas quanto públicas foram marcadas pelo estranhamento.”⁴. Esse estranhamento é, de fato, o efeito causado pela maioria dos romances do escritor. Se pensarmos, por exemplo, no inesquecível *O Estrangeiro*, que narra a história de Mersault, jovem que decide, ao acaso, assassinar um árabe, bem como em *A Queda*, narrativa

² CARPEAUX, Otto Maria. *As Tendências Contemporâneas por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012, p. 21

³ CARPEAUX, Otto Maria. *As Tendências Contemporâneas por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012, p. 21

⁴ LAMEIRINHA, Cristianne. *O Sentido do Exílio em La Peste de Albert Camus*. 2006. 121f. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 17

sobre um homem em processo de autocrítica após presenciar um suicídio, temos sempre aspectos semelhantes: narrativas sobre as agruras vividas pelo homem moderno, incapaz de controlar seu destino e lançado à toda sorte de acontecimentos que o invadem até o ponto de, por vezes, mergulhar num vazio existencial sem saída.

Esse é o caso, também, do romance *A Peste*, objeto de estudo deste artigo. *A Peste*, publicado pela primeira vez em 1947, apresenta ao leitor uma história aparentemente simples: a cidade de Orã é assolada por uma peste transmitida por ratos e, devido a essa epidemia, sua população é aniquilada em proporções assustadoras. O narrador, interessado em transmitir ao leitor e à leitora os assombros dessa situação, cria uma narrativa de resistência, detalhando desde o sofrimento visceral daqueles que contraem a doença, até a dor da separação vivida por aqueles que ficam impossibilitados de deixar a cidade e, por isso, passam a viver em exílio dentro de sua própria terra natal. Na verdade, para Carpeaux, essa narrativa é sinônimo da alienação, tema caro à outras narrativas camusianas e, sobretudo:

alegoria transparente da situação da França sob a ocupação alemã, mas passível de tantas interpretações diversas que deixa de ser alegoria para elevar-se à categoria de símbolo. Essa posição da epidemia, entre uma praga real e, por outro lado, várias possibilidades de praga em sentido figurativo, cria a atmosfera onírica, de pesadelo, que enche o romance. A peste de Camus não é uma epidemia clássica, assim como constam dos manuais de medicina. Talvez não haja mais epidemias clássicas, assim como não há mais guerras clássicas, da declaração das hostilidades até o tratado de paz. Mas, salientado esse momento de imprevisibilidade e inevitabilidade, Camus escreveu o livro clássico sobre a peste do nosso tempo⁵.

⁵ CARPEAUX, Otto Maria. *As Tendências Contemporâneas por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012, p. 212 - 213

Assim, a relevância de um estudo sobre este icônico romance camusiano reside no fato de que há pouquíssima crítica literária sobre a obra do autor publicada no Brasil. Além da dissertação supracitada, encontra-se, na rede, apenas outra dissertação – que trata do teatro de Camus – e alguns artigos. Sobre a questão do narrador em *A Peste*, em especial, não há nenhum trabalho publicado que pudesse ser encontrado. Desse modo, nos ocuparemos da questão do narrador neste romance porque Camus o organiza de maneira bastante curiosa, como já mencionado. Isso porque, logo no início, o narrador se justifica como um narrador confiável, uma vez que esteve presente ao longo de toda a peste que assolou Orã. Além disso, esse narrador argumenta que, justamente por esse motivo, está autorizado a agir como um historiador, haja vista que possui o seu próprio testemunho e o de outros cidadãos para fundamentar a veracidade de sua história.

Afora toda a atualidade política inerente à essa obra, Carpeaux argumenta que ela “dará testemunho da resistência espiritual do homem do nosso tempo contra as “epidemias mortais do nosso tempo”⁶. Por isso, também, um estudo sobre o narrador em Camus se justifica, não só porque há uma necessidade lacunar nos estudos literários brasileiros, mas, sobretudo, por sua crítica voraz a toda sorte de questões que oprimem o homem comum e o fazem prisioneiro dentro de si mesmo, de suas casas ou, por vezes, de seus países – tema, naturalmente, bastante em voga atualmente.

Verificaremos, então, como se dá a construção desse narrador – que ao fim se revela como uma das personagens principais – ao longo desse romance. Como base teórica, discutiremos alguns apontamentos sobre o narrador tradicional sobre o qual versa Walter Benjamin de modo a compreender como se configura esse narrador apresentado por Camus.

⁶ CARPEAUX, Otto Maria. *As Tendências Contemporâneas por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012, p. 213

Representações de um mundo às avessas: o narrador de uma história de resistência

Walter Benjamin, em um de seus mais renomados ensaios em que versa sobre a figura do narrador, argumentou que o “ato de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. (...) É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.”⁷. Esse ensaio, publicado pela primeira vez em 1936, demonstra a preocupação de Benjamin com algo que, em tempos progressos, era comum a todos os cidadãos: o trabalho, em sua maioria artesão, era permeado pela narração de grandes histórias. O mundo moderno, por sua vez, parece ter subvertido essa capacidade antes tão cara ao ser humano. A esse respeito, Benjamin atribui à difusão da informação o declínio na arte narrativa⁸. Pouco sabia Benjamin, contudo, que apenas onze anos após a publicação de seu renomado ensaio - que antevia o fim dos grandes narradores - que Camus retomaria essa tradição de forma brilhante em seu romance *A Peste*.

Esse romance se inicia de forma tradicional no que tange a figura do narrador. Na verdade, as primeiras sentenças dão o tom de como será o desenrolar de toda a história:

Os curiosos acontecimentos que são o objeto desta crônica ocorreram em 194... em Orã. Segundo a opinião geral, estavam deslocados, já que fugiam um pouco à norma. A primeira vista Orã é, na verdade, uma cidade comum e não passa de uma prefeitura francesa na costa argelina⁹.

⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: ____ *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213

⁸ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: ____ *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 219

⁹ CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 9

O caráter de relato percebido na voz narrativa é, por certo, semelhante aos grandes narradores mencionados por Benjamin. Isto é, o leitor sabe que essa narrativa será contada – e não mostrada – a partir da voz de um narrador que vivenciou os fatos ocorridos na cidade. Além disso, ao fornecer a data mais ou menos próxima dos acontecimentos em questão, o narrador enfatiza a veracidade de seu relato. O efeito causado por essa estruturação do narrador, então, parece ser semelhante àqueles momentos em que, em volta de uma fogueira ou em momentos de lazer ou trabalho, os ouvintes se sentavam para intercambiar suas experiências. Tal interpretação pode ser percebida nos momentos em que o narrador ainda está interessado em contextualizar os acontecimentos para o leitor:

Aliás, o narrador, que se revelará no momento oportuno, não disporia de meios para lançar-se num empreendimento deste gênero se o acaso não o tivesse posto em convicções de recolher um certo número de depoimentos e se a força das circunstâncias não o tivesse envolvido em tudo o que pretende relatar. É isso que o autoriza a agir como historiador. É claro que um historiador, mesmo que não passe de um amador, tem sempre documentos. O narrador desta história tem, portanto, os seus: em primeiro lugar, o seu testemunho; em seguida, o de outros, visto que, pelo seu papel, foi levado a recolher as confidências de todos os personagens desta crônica; e, finalmente, os textos que acabaram caindo em suas mãos. (...) O relato dos primeiros dias exige certa minúcia¹⁰.

Chama atenção, no fragmento acima, o interesse, não só com a contextualização dos acontecimentos para o leitor, mas, também, com as suas justificativas. Esse narrador tem o objetivo de apresentar um relato enquanto um narrador confiável, tanto que argumenta que esteve presente na cidade ao longo de toda a peste e, inclusive, por esse motivo, está autorizado a agir como um historiador.

¹⁰ CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 12

Assim, Camus organiza os momentos iniciais de sua narrativa de um modo a transmitir credibilidade, uma vez que o diálogo estabelecido com um leitor previsto é bastante evidente. Esse diálogo por ser percebido na cuidadosa organização formal por Camus, já que o narrador, lentamente, parece ter por objetivo ganhar a credibilidade do leitor – isso pode ser percebido, por exemplo, no momento em que o narrador argumenta que os relatos que se seguem precisam ser descritos em seus pormenores. É inegável, contudo, que essa postura do narrador lança dúvidas sobre a sua identidade – afinal, quem é esse narrador que se revelará em momento oportuno? Desse modo, ao mesmo tempo em que apresenta um narrador, de certo modo, tradicional porque está interessado em situar o leitor sobre os acontecimentos, há, também, um movimento contrário, já que o narrador alega que, em algum momento, se identificará ao leitor. Os efeitos dessa organização, naturalmente, provocam expectativa e estranhamento, posto que se diferem daquelas narrativas tradicionais. Se, para Benjamin, “metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações”¹¹, tal postura por parte do narrador camusiano não ocasiona em nenhuma perda para a história: o efeito é, justamente, oposto.

Há, então, uma tentativa de organizar a narrativa como se fosse um relato, e, por isso, o segundo capítulo – e a maior parte das descrições temporais – são bem delimitadas: “Na manhã do dia 16 de abril, o Dr. Bernard Rieux saiu do consultório e tropeçou num rato morto, no meio do patamar.”¹². Assim, como a narrativa se propõe, inicialmente, a apresentar um relato objetivo dos acontecimentos, essa proposta se sustenta, porque causa o efeito de realismo e reforça a verossimilhança do que foi proposto inicialmente. Isso é interessante, uma vez que, ao fim da narrativa,

¹¹ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: ____ *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 219

¹² CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 13

o leitor descobrirá que o narrador é uma das personagens – a personagem principal, Dr. Rieux. Entretanto, caso Camus optasse pela narração em primeira pessoa, haveria questões de incertezas quanto ao seu relato.

Com o avanço da peste, que culmina com a primeira morte, uma nova fase se inicia na cidade de Orã. Para continuar seu relato, a partir desse momento, o narrador fará uso, também, dos testemunhos de Tarrou, um exilado:

Tarrou se instalou na cidade havia algumas semanas e morava, desde então, em um grande hotel no centro. Parecia ser suficientemente próspero para viver dos seus rendimentos. Mas, embora a cidade se tivesse habituado a ele pouco a pouco, ninguém sabia dizer de onde vinha nem por que estava lá. (...) Bonachão, sempre sorridente, parecia ser amigo de todos os prazeres normais, sem ser escravo deles. Na realidade, o único hábito seu que conheciam era a convivência assídua com os bailarinos e músicos espanhóis, bastante numerosos na cidade¹³.

A descrição de Tarrou apresentada pelo narrador é deveras tradicional, uma vez que ele discorre sobre suas características físicas e, também, parece justificar as suas falhas. Esse procedimento, na verdade, se faz necessário porque o narrador vai usar das notas de Tarrou para contar a história de Orã. Assim, ao usar as escritas de um exilado, Camus reforça o caráter universal de sua obra, visto que o que Tarrou escreve e relata é tão importante quanto o que o próprio narrador, residente da cidade, atesta. É nesse patamar de igualdade entre os homens, então, que a obra de Camus se coloca:

Seus apontamentos, de certa forma, constituem também uma espécie de crônica desse período difícil. Mas trata-se de uma crônica muito especial que parece obedecer a uma ideia preconcebida de insignificância. À primeira vista, poderíamos achar que Tarrou se empenhara em ver as coisas e os seres por

¹³ CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 28

um binóculo invertido. Na confusão geral, ele se empenhara, em suma, em ser o historiador do que não tem história. Pode-se, sem dúvida, deplorar esse preconceito e suspeitar certa dureza de coração. Nem por isso é menos verdade que os seus cadernos podem fornecer, para uma crônica desse período, uma grande quantidade de pormenores secundários que têm contudo importância; a sua própria singularidade impedirá que se julgue de modo precipitado esse interessante personagem¹⁴.

No fragmento acima, o narrador, com o objetivo de evitar julgamentos errôneos por parte do leitor sobre o exilado Tarrou, trata de explicar suas faltas. Esse narrador é, também, bastante irônico e joga com o leitor ao apresentar as notas de Tarrou sobre Dr. Rieux – ou seja, ele mesmo -. Contudo, como essa informação só será dada ao leitor ao fim da narrativa, o leitor previsto pode não compreender a referência. Assim, Camus traz, também características contemporâneas no que diz respeito ao posicionamento do narrador:

A título documental, pode-se enfim reproduzir o retrato do Dr. Rieux feito por Tarrou. Até onde o narrador pode julgar, ele é bastante fiel. “Aparenta 35 anos. Estatura mediana. Ombros fortes. Rosto quase retangular. Olhos escuros e diretos, maxilares proeminentes. O nariz é forte e regular.”¹⁵.

São essas posturas, então, que fazem com que o narrador empregado por Camus se caracterize por vezes tradicional, por vezes contemporâneo. Esses comentários, no entanto, não são ditos de forma explícita e só podem ser compreendidos por um leitor mais crítico e atento. Podemos alegar, portanto, que a estrutura formal desse romance, e a forma com que o narrador é estruturado por Camus, constrói um leitor previsto mais crítico ao longo da narrativa.

¹⁴ CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 28

¹⁵ CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 33

Essa demanda mais crítica por parte do leitor pode ser percebida, também, no modo como Camus arquiteta, através da voz narrativa, a atmosfera da narrativa. As questões climáticas, aqui, potencializam o efeito proposto no momento da narrativa. Ou seja, a atmosfera contribui para que se compreenda a gravidade dos acontecimentos vindouros. Quando a peste toma conta da cidade, o narrador descreve o clima como algo a reforçar o peso desta: “No dia seguinte à morte do porteiro, grandes brumas cobriam o céu. Chuvas diluvianas e rápidas abateram-se sobre a cidade, seguindo-se a esses bruscos aguaceiros um calor de tempestade.”¹⁶.

No início do quinto capítulo, com a deflagração da peste, a postura do narrador se torna mais complexa. Nesse momento, o narrador – que é o próprio Dr. Bernard Rieux – narra a sua própria angústia. Esse talvez seja um dos primeiros e únicos indícios de que o narrador é, de fato, a personagem em questão, porque esse narrador, em terceira pessoa, não é onisciente. Como é possível, então, que ele tratasse de questões tão íntimas do psicológico de Rieux? Isto é, como esse narrador penetraria na consciência de Rieux, para narrar com tamanho detalhamento seus sentimentos, se ele não fosse o próprio Rieux? Tal interpretação advém da análise do seguinte fragmento:

A palavra “peste” acabava de ser pronunciada pela primeira vez. Neste ponto da narrativa, com Bernard Rieux atrás da janela, permitir-se-á ao narrador que justifique a incerteza e o espanto do médico, já que, com algumas variações, sua reação foi a da maior parte dos nossos concidadãos. Os flagelos, na verdade, são uma coisa comum, mas é difícil acreditar neles quando se abatem sobre nós. (...) Como poderiam ter pensado na peste que suprime o futuro, os deslocamentos e as discussões? Julgavam-se livres e jamais alguém será livre enquanto houver flagelos¹⁷.

¹⁶ CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 34

¹⁷ CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 41

Na verdade, isso é o que Theodor Adorno¹⁸ trata ao discutir as questões das diferenças no papel do narrador. Adorno alega que houve uma mudança na postura do narrador e, conseqüentemente, na “tranquilidade contemplativa do leitor”. Se antes o papel exigido do leitor era preponderantemente passivo, agora deve ser mais crítico e reflexivo diante da matéria ficcional. Isso é, na verdade, exatamente o que Camus estrutura neste romance, já que são projetados papéis distintos ao leitor na medida que a narrativa avança. Ou seja, se no início do romance o objetivo era apresentar os eventos externos, ao fim do romance, como veremos, a ênfase é dada ao modo surpreendente com que o narrador se revela ao leitor e, também, ao modo mais subjetivo e emocional com que o narrador apresenta seus relatos:

No entanto, uma vez fechadas as portas, deram-se conta de que estavam todos, até o próprio narrador, metidos no mesmo barco e que era necessário ajeitar-se. Foi assim, por exemplo, que, a partir das primeiras semanas, um sentimento tão individual quanto o da separação de um ente querido se tornou, subitamente, o de todo um povo e, juntamente com o medo, o principal sofrimento desse longo tempo de exílio¹⁹.

Frente à situação de deflagração da peste e do aumento crescente no número de mortes, é natural que o narrador se torne menos objetivo e, conseqüentemente, faça um exercício de reflexão mais subjetivo sobre os acontecimentos. Nesse momento, temos, inclusive, uma suspensão na ação narrativa para descrição poética da situação dos exilados e dos amantes na cidade:

Assim, a primeira coisa que a peste trouxe aos nossos concidadãos foi o exílio. E o narrador está convencido de que pode escrever aqui, em nome de todos, o que ele próprio sentiu então, já que o sentiu ao mesmo tempo que muitos dos nossos

¹⁸ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. Tradução Jorge de Almeida. In: ____ *Notas de Literatura I*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2012. p. 60

¹⁹ CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 67

concidadãos. Sim, era realmente o sentimento do exílio esse vazio que trazíamos constantemente em nós, essa emoção precisa, o desejo irracional de voltar atrás ou, pelo contrário, de acelerar a marcha do tempo, essas flechas ardentes da memória²⁰.

Como já mencionado, os efeitos são diferentes para os leitores que estão em sua primeira leitura e aqueles que já a realizaram uma vez. Quando em segunda leitura – e sob o conhecimento do fato de que Rieux é o próprio narrador – compreende-se de forma mais contundente os efeitos propostos através da organização narrativa, visto que as perguntas retóricas feitas pelo narrador, podem ser lidas pelo prisma da personagem que viu e viveu todo o sofrimento da peste e, por isso, está imerso na dor por ela trazida.

A questão do exílio ganha cada vez mais força na narrativa. Rambert, um jornalista estrangeiro que deseja fugir da cidade, tenta convencer Rieux de deixá-lo ir. Novamente, o narrador tenta justificar a atitude de Rieux – ou seja, sua própria atitude – ao leitor:

O jornalista tinha razão na sua impaciência de felicidade. Mas teria razão quando o acusava? “O senhor fica na abstração.” Seriam realmente abstração esses dias passados no hospital, onde a peste se saciava em dobro, elevando a quinhentas a média de vítimas por semana? Sim, havia na desgraça uma parte de abstração e de irrealidade. Mas quando a abstração começa a nos matar, é necessário que nos ocupemos da abstração. E Rieux sabia apenas que isso não era o mais fácil. Não era fácil, por exemplo, dirigir esse hospital auxiliar – e agora havia três – de que estava encarregado. Improvisara, num cômodo que dava para o consultório, uma sala de recepção²¹.

Ao assumir tal postura, então, o narrador engaja o leitor nas suas dúvidas. O efeito causado por isso é que, mais uma vez, o

²⁰ CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 71

²¹ CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 87

leitor previsto pelo texto deve ser um leitor mais crítico e atento, uma vez que as informações não estão sendo dadas de forma tão objetiva como no início da narrativa. Argumentamos, por isso, que na medida que a peste avança, há, também, um movimento diferente na forma com que o narrador se organiza: naturalmente, o narrador representa os horrores aos quais está submetido em meio a tamanha desgraça. Ao sabermos que o narrador é o próprio Dr. Rieux, um dos principais médicos da cidade, essa mudança em seu comportamento é compreendida. Isso porque é praticamente impossível ficar indiferente a tantas mortes. Por isso, pode-se argumentar que as mudanças propostas por Camus na posição do narrador são coerentes.

Além disso, a resistência aparece de modo enfático na postura de Rieux e, conseqüentemente, permite ao leitor conhecê-lo mais diretamente. Suas ideologias e valores morais são expressos após o sermão do Padre Paneloux, que atribui a peste na cidade ao fato de as pessoas serem impuras. Isto é, para Paneloux a cidade merece a peste porque é somente através dela que poderá se purificar. Para Rieux, entretanto, isso não faz sentido algum e essa se configura como seu maior legado para o futuro:

Sem sair da sombra, o médico disse que já respondera e que, se acreditasse num Deus todo-poderoso, deixaria de curar os homens, entregando a ele esse cuidado. Mas que ninguém no mundo, não, nem mesmo Paneloux, que julgava acreditar, acreditava num Deus desse gênero, já que ninguém se entregava totalmente, e que nisso, ao menos, ele, Rieux, julgava estar no caminho da verdade, lutando contra a criação tal como ela era²².

É interessante notar, no fragmento acima, que o narrador diz que Rieux disse que não acreditava em Deus sem sair da sombra, fato esse que denota a conotação problemática dessa afirmação. No entanto, Rieux não é complacente com os

²² CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 121

acontecimentos à sua volta e alega “lutar contra a criação tal como ela era”. Nesse sentido, através da voz narrativa, percebemos, também, todos os valores morais inerentes à essa obra que, considerando a ficção camusiana como um todo, não se esquivava em apresentar forte crítica social.

Outra postura curiosa desse narrador camusiano é que ele mesmo apresenta explicações ao leitor quando julga não ser bem compreendido. Ao tratar de sua intenção, como no fragmento abaixo, o narrador volta a se assemelhar àqueles narradores mais tradicionais, cujas narrativas eram cuidadosamente guiadas a fim de evitar compreensões equivocadas por parte do leitor. Assim, mesmo que esse narrador transite entre um narrador mais contemporâneo – como vimos nos exemplos em que há uma complexificação nos sentimentos de Rieux, devido ao sofrimento que ele tem acompanhado –, ele também age, em certos momentos, como um narrador que não apresenta dificuldades ao leitor e, por isso, volta a ser mais objetivo, como no início da narrativa:

A intenção do narrador não é, entretanto, dar a essas comissões sanitárias mais importância do que elas realmente tiveram. No seu lugar, é verdade que muitos dos nossos concidadãos cederiam hoje à tentação de lhes exagerar o papel. Mas o narrador fica mais tentado a acreditar que, ao dar demasiada importância às belas ações, se presta finalmente uma homenagem indireta e poderosa ao mal. Isto porque deixaria então supor que essas belas ações só valem tanto por serem raras e que a maldade e a indiferença são forças motrizes bem mais frequentes nas ações dos homens. Essa é uma ideia que o narrador não compartilha. (...) Mas que continuará a ser o historiador dos corações dos nossos concidadãos, que a peste tornara dilacerados e exigentes²³.

Esse diálogo também é percebido em momentos de diálogo com o leitor implícito, em que o narrador, até mesmo, se desculpa por contar sobre os enterros:

²³ CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 125 - 126

Mas a noite também estava em todos os corações, e as verdades, como as lendas que se contavam sobre os enterros, não eram feitas para tranquilizar os nossos concidadãos. Porque é efetivamente necessário falar dos enterros e o narrador pede desculpas. Sente naturalmente a crítica que lhe poderia ser feita a este respeito, mas a única justificativa é que houve enterros durante toda essa época que, de certo modo, obrigaram-no, como obrigaram a todos os nossos concidadãos, a preocupar-se com enterros²⁴.

A partir do capítulo vinte e três a peste começa a recuar. O frio, aparentemente, ocasiona uma brusca retirada da doença e, além disso, um soro preparado por Castel começa a surtir algum efeito nos pacientes. A cidade de Orã, então, pode finalmente recomeçar a sua vida normal a partir da reabertura de seus portões. Na medida em que a narrativa se encaminha para o final, temos mais uma vez o narrador contando ao leitor questões mais objetivas e concretas:

Dançava-se em todas as praças. De um dia para o outro, o trânsito tinha aumentado consideravelmente e os carros, agora mais numerosos, circulavam com dificuldade nas ruas invadidas. Os sinos da cidade repicaram toda a tarde, enchendo com as suas vibrações um céu azul e dourado. Na verdade, nas igrejas rezavam-se ações de graças. Mas, ao mesmo tempo, os lugares de prazer transbordavam e os cafés, sem se preocuparem com o futuro, distribuía as suas últimas doses de bebida²⁵.

Por outro lado, contudo, após revelar ao leitor que Rieux era, o tempo todo, o narrador da história, a narrativa parece se tornar um pouco mais densa novamente. Dessa vez, entretanto, é para revelar os motivos que o levaram a escrever essa história. Nesse momento, então, ele transita mais uma vez entre um narrador

²⁴ CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 164

²⁵ CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 279

tradicional e contemporâneo: o leitor, por certo, se surpreende ao descobrir que Rieux era o narrador e, por isso, ele retoma o tom explicativo empregado em alguns momentos:

Esta crônica chega ao fim. É tempo de o Dr. Bernard Rieux confessar que é o seu autor. Mas, antes de narrar os últimos acontecimentos, ele gostaria, ao menos, de justificar a sua intervenção e fazer compreender por que quis assumir o tom de testemunha objetiva. Ao longo de toda a duração da peste, sua profissão o colocou em condições de ver a maior parte dos seus concidadãos e de recolher os seus sentimentos. Estava, pois, em boa posição para narrar o que tinha visto e ouvido. De uma maneira geral, esforçou-se no sentido de não contar mais coisas do que pôde ver, de não atribuir aos companheiros de peste pensamentos que, afinal, eles não eram obrigados a formular e de utilizar apenas os textos que o acaso ou a desgraça lhe tinham posto nas mãos²⁶.

No final da narrativa, Rieux pondera sobre tudo que viveu em Orã, sobre o número de mortes e, sobretudo, sobre o destino que une todos os homens: a morte. Além disso, Rieux reafirma o caráter de resistência e luta da narrativa, porque explica ao leitor os motivos de tê-la redigido. Ele precisava contar o que tinha vivenciado, já que qualquer atitude de silenciamento de sua parte, não faria jus a todo o sofrimento das vítimas:

O velho tinha razão, os homens eram sempre os mesmos. Mas essa era a sua força e a sua inocência, e era aqui que Rieux, acima de toda a dor, sentia que se juntava a eles. Em meio aos gritos que redobravam de força e de duração, que repercutiam longamente junto do terraço, à medida que as chuvas multicores se elevavam mais numerosas no céu, o Dr. Rieux decidiu, então, redigir essa narrativa, que termina aqui, para não ser daqueles que se calam, para depor a favor dessas vítimas da peste, para deixar ao menos uma lembrança da injustiça e da violência que lhes tinham sido feitas e para dizer simplesmente o que se

²⁶ CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 286

aprende no meio dos flagelos: que há nos homens mais coisas a admirar que coisas a desprezar²⁷.

Ao fim da narrativa, o narrador alerta o leitor sobre os perigos inerentes à falta de criticidade diante da História e de seus acontecimentos horríveis:

Na verdade, ao ouvir os gritos de alegria que vinham da cidade, Rieux lembrava-se de que essa alegria estava sempre ameaçada. Porque ele sabia o que essa multidão eufórica ignorava e se pode ler nos livros: o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca, pode ficar dezenas de anos adormecido nos móveis e na roupa, espera pacientemente nos quartos, nos porões, nos baús, nos lenços e na papelada. E sabia, também, que viria talvez o dia em que, para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acordaria os seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz²⁸.

Assim, a narrativa se finda com uma postura um pouco diferente da parte do narrador, que, após explicar seus motivos para ter escrito a história, ainda encontra uma maneira de passar seus ensinamentos adiante. Ou seja, a peste, nesse caso, pode ser toda sorte de coisas: doenças, governos autoritários ou, até mesmo, atitudes complacentes com nossos erros e o de nossos semelhantes.

Considerações finais

Albert Camus, em seu memorável romance *A Peste* organiza uma narrativa de resistência contra toda sorte de mazelas que atingem o homem moderno. Além de apresentar uma história comovente, em que trata de dizimação de uma cidade por uma peste, Camus também estrutura a sua narrativa de forma sublime. Nesse artigo, atentamos para as posições do narrador que, como já

²⁷ CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 290

²⁸ CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 290

mencionado, ainda não haviam sido discutidas de forma contundente em nenhum trabalho publicado no Brasil.

Através da análise, percebemos que o narrador camusiano empregado nessa narrativa é complexo, uma vez que está em um entremeio entre aqueles narradores mais tradicionais, como os mencionados por Benjamin e Adorno, porque conta a história de forma objetiva e, até mesmo, explica algumas situações ao leitor quando julga que pode ser compreendido de forma contrária àquela por ele prevista.

Por outro lado, a análise demonstrou que o narrador empregado por Camus é, também, um narrador bastante contemporâneo: primeiro, porque fica mais complexo na medida em que a narrativa avança, ou seja, o tom objetivo passa a ser mais subjetivo, para ser capaz de retratar todas as dores dos cidadãos de Orã. E, sobretudo, o fato de revelar sua identidade somente ao fim da narrativa – fato esse que comprova o que Adorno alega ser uma característica desses narradores: a destruição da tranquilidade contemplativa do leitor²⁹. Isto é, o leitor precisa ser, também, um leitor mais crítico e atento. Por fim, vale ressaltar algo que corrobora tal interpretação: o narrador encerra a história com um alerta indireto sobre os perigos “da peste”, abrindo, assim, inúmeras possibilidades de interpretação e, tornando, por isso, o leitor um ser ativo e preenchedor de lacunas no texto.

Referências

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. Tradução Jorge de Almeida. In: ____ *Notas de Literatura I*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2012. p. 55 – 63.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: ____ *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213 – 240.

²⁹ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. Tradução Jorge de Almeida. In: ____ *Notas de Literatura I*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2012. p. 60

CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016.

CARPEAUX, Otto Maria. *As Tendências Contemporâneas por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012.

LAMEIRINHA, Cristianne. O Sentido do Exílio em *La Peste* de Albert Camus. 2006. 121f. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo.

PEREIRA, David. *Narrando-resistindo: Joseph Grand, personagem de A Peste, romance de Albert Camus*. Itinerários: Araraquara, n^o 10, 1996, p. 175 - 185.

**“Afinidades eletivas”, crítica literária,
crítica histórico-filosófica:
o fundo ético do pensamento**

Luciano Gomes Brazil¹

Esta pesquisa se inicia a partir da leitura do texto *Zur Kritik der Gewalt*, “Para uma Crítica da Violência”, ensaio escrito em 1921. Nele, Benjamin, a fim de abrir caminho para a derradeira crítica da Violência (*Gewalt*), perfaz majoritariamente uma crítica ao Direito, à medida que fica claro que o Direito, embora se arrogue racional, é cego para a crítica. O que o torna cego à crítica é o fato de estar preso ainda a uma instância mítica e àquilo que Walter Benjamin conceituou por Violência Mítica. O embricamento semântico que a palavra alemã *Gewalt* carrega entre aquilo que nós chamamos por poder e aquilo que nós chamamos por violência nos leva direto ao ponto: é porque o Direito, enquanto instituição, não remete sua institucionalidade a um âmbito onde a violência pudesse ser objeto de crítica, mas sim, exatamente porque é por meio de sua própria institucionalidade que se torna, ou procura se tornar, o meio hegemônico da aplicação do poder e da violência, que ela própria, a violência, não pode, através do direito, ser tal objeto.

A fim de que possamos sustentar uma posição bem clara acerca da noção de crítica na obra de Benjamin, procuramos, para esta investigação, levantar alguns pontos que nos servirão a uma

¹ Doutorando em Filosofia Política pelo PPGF - UFRJ. Bolsista CAPES. E-mail: brazil.filosofia@gmail.com

finalidade dupla: 1. identificar uma incidência em comum entre a filosofia benjaminiana e a noção geral de crítica; 2. investigar a relação que há entre esta filosofia crítica, a literatura e as demais atividades de escrita.

Se observarmos o percurso intelectual de Walter Benjamin, vemos que carrega uma aparente discrepância, ou um redirecionamento um tanto quanto significativo. Dito de maneira apressada, diríamos que Benjamin começou sua obra filosófica como um autor de textos sobre estética e linguagem (e esta, a partir de uma concepção de base teológica), e que dada as circunstâncias históricas, se dirigiram cada vez mais para uma politização inequívoca, culminando assim no seu texto mais conhecido, *Über den Begriff der Geschichte*, “As Teses Sobre o Conceito de História”, escrito às vésperas do episódio de sua morte em 1940.

Mas no detalhe, se observarmos a cronologia e os temas de sua obra, veremos um dado interessante: em 1916 Benjamin escreve uma série de textos sobre estética e linguagem, dentre eles o famoso *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, “Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem do Homem”, e já em 1917 ele escreve o pouco conhecido no Brasil *Über das Programm der Kommenden Philosophie*, “Sobre o Programa da Filosofia Vindoura”. Neste texto, Benjamin vai à obra de Kant para fazer uma grave constatação: a de que a obra do filósofo de Königsberg, embora tenha construído um elogiável edifício pelo conhecimento, o faz à revelia da experiência singular, ou, em outras palavras, a concepção metafísica de Kant exclui, ou se compromete em excluir, a experiência singular dos resultados, para que se pudesse conduzir o conhecimento a uma metafísica possível. Como nos diz Cláudia Castro: “Benjamin insiste em preservar a dignidade dos fenômenos; ele não quer sacrificar a diferença dos objetos subsumindo-os na universalidade vazia do conceito”². É por isto que Benjamin diz que “é de importância para a

2 CASTRO, Cláudia. *A Alquimia da Crítica: Benjamin e as Afinidades Eletivas de Goethe*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011, p.59.

filosofia vindoura reconhecer e segregar os elementos do pensamento kantiano para decidir quais devem ser conservados e protegidos e quais desejados ou reformulados”³. Em última instância, é a distinção entre a *priori* e a *posteriori* que Benjamin quer desfazer, para, a partir daí, tornar possível uma “nova e mais elevada forma futura de experiência”, com fundamentação “teórica epistemológica”. Nosso autor relata que os elementos desta metafísica kantiana, estabelecida em primeiro lugar na relação entre sujeito e objeto, e em segundo lugar na “superção da relação entre conhecimento e uma experiência baseada na consciência empírica” provém de uma enfermidade. Este estado de coisas, estabelecido desta maneira, é para nosso autor uma mitologia, e a verdade contida nesta metafísica não é mais verdade que outras mitologias.

Em 1919 o filósofo berlinense havia defendido a sua tese de doutorado, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, “O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão”, cujo tema carrega os elementos que desembocarão em sua tese de livre docência para ingresso na Universidade, em 1925. Após o fracasso desta tentativa de ingresso na vida acadêmica, nos lembra Selligman-Silva, Benjamin passou a praticamente viver da atividade de crítico literário, muito embora a sua formação fosse a de um filósofo⁴. Com isso queremos, nas linhas abaixo, procurar percorrer o sentido, ou os diversos sentidos, que a crítica possui na obra de Benjamin a partir deste embricamento temático, e nesta relação entre literatura, filosofia, desarraigamento do mito e ruptura com as teorias do conhecimento tradicionais, em especial aquelas oriundas da metafísica kantiana.

Para começar, basta observarmos que o texto central desta pesquisa fala de uma crítica como reflexão histórico-filosófica, e que em uma determinada passagem do texto, que fora escrito em

3 BENJAMIN, W. *Sobre el Programa de la Filosofía Venidera*. Tradução para o Espanhol de Roberto Blatt. <<https://revistareplicante.com/sobre-el-programa-de-la-filosofia-venidera/>> Acessado em 03 de Novembro de 2018 às 13:30>. Tradução livre.

4 SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo*. São Paulo: editora Iluminuras, 1999, p.173.

1921, diz que “A crítica da violência é a filosofia de sua história”⁵. No ano seguinte, em 1922, Benjamin escreve seu principal texto sobre Goethe. Precisamos dar uma especial atenção a ele, pois em linhas gerais, há ali uma formulação genial de uma noção de crítica literária e também de uma metacrítica. Será sustentando esta noção de metacrítica que teremos condições de aclarar essa transitoriedade livre entre as fronteiras da literatura e da filosofia.

O romance de Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, “As Afinidades Eletivas”, conta a história de um casal burguês de meados do século XIX, na Alemanha, plenamente independentes e decididos dentro de suas posições racionais e afetivas, mas que experimentam o declínio de tais decisões a partir da paixão por dois “amigos” que ambos decidiram receber em suas propriedades. O romance trata do contraste que há entre decisões aparentemente maduras e racionais de pessoas que parecem carregar nobreza dada a criação elevada, e que esbarram em aspectos que estavam esclarecidos apenas aparentemente. No fundo, por ser um tema romântico, se trata da oposição e do conflito entre razão e afeto. No entanto, Benjamin possui outros motivos para se valer deste romance como exemplar para estabelecer a sua noção de crítica. Trata-se do lugar que “As Afinidades Eletivas” possui dentro da obra de Goethe, e a maneira como os literatos alemães lidaram com a pessoa de Goethe e com sua obra.

Benjamin se opõe tanto ao psicologismo quanto ao biografismo da recepção da obra do poeta⁶. No fundo, o texto de Benjamin sobre Goethe visa recuperar a crítica literária, perdida em seu tempo pela “ditadura da resenha”. A distinção entre crítica e comentário feita logo no início do ensaio visa a estabelecer um

5 BENJAMIN, Walter. Para uma Crítica da Violência. in: *Escritos sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de J.M. Gagnebin. Tradução de Suzana Kampf Lages e Ernane Chaves. São Paulo: Duas Cidades, ed.34, 2011, p.155.

6 SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo*. São Paulo: editora Iluminuras, 1999, p.175. Todo o trecho deste livro importante é bastante elucidativo. Benjamin realiza uma metacrítica sempre porque entende o próprio ato de ler como uma atitude filosófica, e a referência deste ato nunca se prende ao texto, mas a outros textos e outras reflexões.

ponto de partida da leitura da obra que possa garantir a crítica vindoura. O fato de Benjamin opor uma de outra, comentário e crítica, não quer dizer que aqueles de seu tempo que celebravam a obra de Goethe de uma maneira inteiramente equivocada, segundo a concepção de Benjamin, o faziam por se delimitarem ao comentário. Antes, pelo contrário, é porque sequer faziam o comentário, que se tornava inviável a crítica vindoura. Cito Benjamin: “A crítica busca o teor de verdade de uma obra de arte; o comentário, o seu teor factual [ou teor de coisa]”⁷. A crítica deve começar pelo comentário: “uma condição prévia para todo crítico vindouro é a interpretação do teor factual, isto é, daquilo que chama a atenção e causa estranheza”⁸. É porque o vitalismo das leituras da obra de Goethe que confundiam vida e obra, tornando a vida do poeta alemão a sua maior obra de arte, que a crítica não poderia sequer começar, pois não começavam pelo comentário das obras do autor, elas não começavam por esses elementos que chamavam a atenção e causavam estranheza. É também contra a noção de formação estética de Schiller que Benjamin tem a intenção de se voltar. No fundo, a batalha de nosso autor é contra as concepções míticas, é contra o mito que se exige a crítica:

Se, de fato, para a concepção tradicional, obra, essência e vida se misturam de forma igualmente indeterminada, tal concepção atribui explicitamente unidade a estas três. Ela constrói com isso a figura do herói mítico. Pois, no âmbito do mito, essência, obra e vida formam de fato essa unidade que, por outro lado, só lhes é atribuída no sentido de um literato laxo⁹.

7 BENJAMIN, Walter. “As Afinidades Eletivas de Goethe”. in: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades, editora 34, 2009, p.12.

8 BENJAMIN, Walter. “As Afinidades Eletivas de Goethe”. in: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades, editora 34, 2009, p.13.

9 BENJAMIN, Walter. “As Afinidades Eletivas de Goethe”. in: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades, editora 34, 2009, p.59.

O texto de Benjamin sobre Goethe visa resgatar a crítica como gênero eliminando o equívoco de se utilizar os dados biográficos e psicológicos do autor para fundamentar os conteúdos elaborados em sua obra. É por meio desse equívoco, diz Benjamin, que pôde ser lida de maneira elogiosa uma das personagens da obra, Mittler. No romance, Mittler é uma espécie de interventor da união do casal, defendendo-a acima de toda circunstância. Porém, todas as vezes que acontece sua intervenção, desatina-se algum evento negativo. A negatividade dessa personagem é lida de maneira equivocada por todos aqueles que viam nele o defensor dos bons costumes. Benjamin salienta que há em Mittler “indiferença em relação à verdade na vida dos conjugues”¹⁰. Já nesta altura do texto, nosso autor está relacionando toda a falta da verdade aos “poderes míticos da lei”, e anuncia que ao casamento, “tão somente no naufrágio ele se torna um relacionamento jurídico, tal como Mittler sustenta”¹¹.

Aqui um problema: Benjamin está a falar, ao longo do ensaio, de forças míticas da natureza, e todo o ensaio tem por base essa compreensão, e a distinção entre o que é mítico e o que é resultado de uma crítica. Duas perguntas a partir daí: Será que se pode falar de uma espécie de metacrítica? Pois o próprio Benjamin opera no texto uma crítica, e além disto o ensaio não é apenas crítico, mas definidor da tarefa crítica. Tendo como base o texto de Selligman-Silva, podemos dizer que era importante para Benjamin, que ambicionava refundar a crítica enquanto gênero, demarcar negativamente uma série de atividades que para ele não atingiam o patamar de crítica. Enumeramos alguns acima. Mas o que é mais importante acerca da metacrítica é que ela não se detém a um

10 BENJAMIN, Walter. “As Afinidades Eletivas de Goethe”. in: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades, editora 34, 2009, p.20.

11 BENJAMIN, Walter. “As Afinidades Eletivas de Goethe”. in: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades, editora 34, 2009, p.20.

papel negativo de recusar o biografismo ou o psicologismo, ou mesmo a resenha. Cito Selligman-Silva:

Esse panorama que retracei aqui da “crítica da crítica”, levada a cabo por Benjamin, não deve nos iludir ou levar-nos a perder de vista o fato de que o seu conceito (e prática) de crítica é baseado numa visão positiva da mesma. Isso fica evidente se pensarmos que para ele a crítica é um trabalho de junção da reflexão histórico-filosófica com a reflexão do e sobre o texto. Essas polêmicas que ele levou a cabo contra a germanística da sua época não podem ser vistas como uma contradição com relação ao princípio da crítica positiva, uma vez que elas dirigiram-se apenas contra obras teóricas. Benjamin estava apenas trabalhando no sentido de limpar a sua área de ação para poder “recriar” a crítica enquanto gênero¹².

Tendo concebido a crítica como um *médium-de-reflexão* onde sua tarefa não visa chegar ao imediato, característica das epistemologias modernas desde Descartes¹³, a relação que esta crítica visa a ter com a verdade reaproxima, necessariamente, a literatura da filosofia¹⁴. É isto que permite Cláudia Castro afirmar que “o objeto nunca se converte no imediato, mas tão somente em um objeto histórico”¹⁵.

Mas o que é então o mito? É importante aqui o dualismo entre mera vida (*Blosse Leben*¹⁶) e vida “sobrenatural”. Esta *blosse*

12 SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo*. São Paulo: editora Iluminuras, 1999, p.178

13 Cf. MATOS, Olgária. *O Iluminismo Visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: editora brasiliense, 1993.

14 Diz Benjamin em certa altura do ensaio sobre Goethe: “A filosofia nasce com o fim do mito”. Cf: BENJAMIN, Walter. “As Afinidades Eletivas de Goethe”. in: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades, editora 34, 2009, p.66.

15 CASTRO, Cláudia. *A Alquimia da Crítica: Benjamin e as Afinidades Eletivas de Goethe*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011, p.75. Mais adiante, a autora afirma o seguinte: “tanto a literatura quanto a crítica constituem um protesto contra a empresa devastadora das forças míticas que invadem a experiência do homem moderno”.

16 Giorgio Agamben, leitor atento de W. Benjamin passará a se utilizar do termo “vida nua”. Tradução não literal do termo alemão *blosse Leben*.

Leben de que fala Walter Benjamin é naturalmente condenada, em sentido amplo, e entregue às relações de força e poder. Se as relações de força naturais são, para Benjamin, o âmbito do mito, não podemos excluir deste âmbito uma racionalidade específica. Cito Gagnebin: “Pressupomos nas narrativas e nos rituais ditos míticos um tipo de racionalidade específica, que deve ser reconhecida em suas instigantes diferenças em relação à nossa racionalidade lógica e argumentativa”¹⁷. No interior desta racionalidade propriamente mítica vigia um tipo de relação de culpa. Diz Gagnebin que a mera vida é “uma vida que se esgota na sua naturalidade imanente”¹⁸. O homem é culpado e castigado pelos deuses pelo simples fato de estar vivo. No decorrer de nossa história ocorre uma espécie de transfusão da racionalidade mítica na suposta sociedade esclarecida da modernidade. Era contra isto que o romance de Goethe protestava e que a crítica de nosso autor traz como tema protagonista. Trata-se da irrupção do mítico na história:

O mítico e o mito não designam uma época da humanidade definitivamente superada pela racionalidade, mas sim um fundo de violência que sempre ameaça submergir as construções humanas, quando estas repousam sobre a obediência às convenções sociais e não sobre decisões tomadas por sujeitos que se arriscam a agir histórica e moralmente¹⁹.

É por conta disto que podemos falar de uma confusão entre o “reino da justiça” e a “ordem do direito”. O direito permanece sempre coercitivo e tão somente. E ao se estabelecer desta forma, permanece mítico, e cego à crítica. Sob o âmbito das leis, a

17 GAGNEBIN, Jean Marie. *Limiar, Aura, Rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: editora 34, 2014, p.51.

18 GAGNEBIN, Jean Marie. *Limiar, Aura, Rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: editora 34, 2014, p.52.

19 GAGNEBIN, Jean Marie. *Limiar, Aura, Rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: editora 34, 2014, p.55.

estrutura epistêmica que as fundamenta é aquela mesma que perfaz a metafísica kantiana que Benjamin procura refazer. Isto é, sob a estrutura metafísica fundamentada na filosofia kantiana, a lei ignora o singular, o fenômeno, o empírico ao se universalizar.

Importa salientar, com isto, que a obra de Benjamin, sob um caráter geral, guarda uma luta *contra* e uma reflexão *sobre* o mito. Importa a ele observar nas práticas de escrita, filosófica ou literária, a permanência do mito sob os mais diversos matizes. É neste sentido que a crítica se faz importante, pois é através dela que se revela aquilo que foi acima mencionado, o teor de verdade. Nosso autor salienta uma exclusão recíproca entre o mito e a verdade: “Relação entre mito e verdade. Essa relação é de uma exclusão recíproca. Não há verdade, pois não há univocidade – e, portanto, nem sequer erro, no mito”²⁰.

O problema da verdade na obra do autor berlinense se consolida e ganha seu melhor acabamento nas “Questões Introdutórias de crítica do conhecimento” de seu livro *Ürsprung des Deutschen Trauspiels*, “Origem do Drama Barroco Alemão”. Lá, três temas atravessam este capítulo introdutório: teoria do conhecimento, teoria do drama barroco, e a sua famosa teoria do alegórico²¹. Nele podemos verificar que a literatura guarda sua irmandade com a história e a filosofia sempre e na medida que são, de fato, narrativas. Se toda origem é histórica, importa-nos fazer a tarefa dupla de olhá-la sob o prisma da Verdade, que não coincide com os conteúdos dos saberes: “A tese de que o objeto do saber não coincide com a verdade revela-se, sempre de novo, uma das mais profundas intuições da filosofia original, a doutrina platônica das

20 BENJAMIN, Walter. *Para uma Crítica da Violência* in: *Escritos sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de J.M. Gagnebin. Tradução de Suzana Kampf Lages e Ernane Chaves. São Paulo: Duas Cidades, ed.34, 2011, p.65.

21 Cf. ROUANET, Sérgio. Apresentação. In. BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense: São Paulo, 1984, p.49-80.

ideias”²². E em seguida: “O saber pode ser questionado, mas não a Verdade”²³.

O procedimento metodológico de Benjamin pretende “salvar os fenômenos e representar as ideias”²⁴. É neste sentido que o *Trauerspiel* é reconhecido por nosso filósofo como um espetáculo lutuoso, pois guarda estreita relação com a morte. Se por um lado “a morte do herói trágico é um destino individual, um sacrifício pelo qual o herói quebra o destino demoníaco, anunciando a vitória sobre a ordem mítica dos deuses olímpicos”²⁵, por outro lado “no drama barroco, a morte é apenas a prova mais extrema da impotência e do desamparo da criatura. Não é um destino individual, mas da criatura humana”²⁶.

Qual relação podemos estabelecer, a partir do que foi dito acima, entre a crítica e a morte? Para sermos sucintos, citemos Benjamin: “Crítica é mortificação das obras”²⁷. Ou seja, assim como o barroco é um espetáculo lutuoso em que toda representação possível centraliza a principal alegoria, a morte, a crítica só vem a ser crítica atrelada aos mesmos processos de perda a qual o barroco visa representar. Podemos nos arriscar a dizer que toda metacrítica possível que reúne todo trabalho de escrita seja o luto. Deixemos isto para discutir em outro local. No pequeno ensaio *Schicksal und Charakter*, “Destino e Caráter”, Benjamin desconstrói a relação causal entre o caráter (causa) e o destino

22 BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense: São Paulo, 1984, p.52.

23 BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense: São Paulo, 1984, p.52.

24 BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense: São Paulo, 1984, p.56.

25 BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense: São Paulo, 1984, p.28.

26 BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense: São Paulo, 1984, p.28.

27 BENJAMIN *apud* CASTRO, Cláudia. *A Alquimia da Crítica: Benjamin e as Afinidades Eletivas de Goethe*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011, p.23.

(consequência, ou efeito). Após a desconstrução desta suposta causalidade, nosso autor demonstra como o destino, desde a tragédia grega até a modernidade, a noção de destino vem sempre oposta à de felicidade. Comentando a concepção grega de destino, nos diz Benjamin: “Será a felicidade, assim como sem dúvida o é a infelicidade, uma categoria constitutiva do destino? A felicidade é, muito mais, o que liberta aquele que é feliz das cadeias dos destinos”²⁸. No âmbito moderno, é no direito que encontramos a correlação entre destino, infelicidade e culpa. Cito Benjamin:

O direito não condena ao castigo, mas à culpa. Isto é, a correlação entre a culpa de um determinado vivente, seu destino e sua condenação, é aqui invertida: o destino se mostra portanto quando se considera a vida de um condenado, no fundo, uma vida que primeiro foi condenada e por isso tornou-se culpada²⁹.

Quais seriam os elementos míticos presentes no romance de Goethe, que o comentário, e posteriormente a crítica, permitem mostrar? Um dos mais importantes é a decisão tomada a partir do destino. No romance, uma das quatro personagens principais, Eduard, tomado pela paixão por Otilie, decide que o destino laçou a união de ambos: “Da preservação da taça, saudada com júbilo, provém o grande motivo de encegucimento”³⁰. Páginas mais adiante, diz nosso autor: “Toda escolha, considerada a partir do destino, é ‘cega’ e conduz, cegamente, à desgraça”³¹. Voltando ao

28 BENJAMIN, Walter. Destino e Caráter. in: *Escritos sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de J.M. Gagnebin. Tradução de Suzana Kampf Lages e Ernane Chaves. São Paulo: Duas Cidades, ed.34, 2011, p.92.

29 BENJAMIN, Walter. Para uma Crítica da Violência in: *Escritos sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de J.M. Gagnebin. Tradução de Suzana Kampf Lages e Ernane Chaves. São Paulo: Duas Cidades, ed.34, 2011, p.94.

30 BENJAMIN, Walter. “As Afinidades Eletivas de Goethe” in: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades, editora 34, 2009, p.30.

31 BENJAMIN, Walter. “As Afinidades Eletivas de Goethe” in: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades, editora 34, 2009, p.34.

pequeno ensaio de 1919, *Schicksal und Charakter*, o autor berlinense analisa a noção de destino vinculada à ideia de culpa. Cito uma passagem capital deste ensaio:

O caráter, de fato, é usualmente inserido em um contexto ético, enquanto o destino, em um contexto religioso. De tais domínios eles devem ser banidos, por meio da revelação do erro que para lá os transportou. No que diz respeito ao conceito de destino, este erro se deve a sua ligação com o de culpa. Assim, para nomear um caso típico, a infelicidade fatídica é vista como a resposta de Deus ou dos deuses a uma culpabilidade religiosa³².

O sentido de destino atravessou toda a história do Ocidente vinculada a uma condenação, e, portanto, à infelicidade. A palavra grega *eudaimonia*, e todas as suas posteriores significações, sempre esteve ligada àquilo que escapa ao destino, e que, portanto, escapa à condenação dos deuses:

Cabe então procurar um outro domínio, no qual única e tão somente a infelicidade e a culpa são válidas; uma balança, na qual bem-aventurança e inocência se encontram demasiado leves e se elevam no ar. Essa balança é a do direito. Este erige as leis do destino, da infelicidade e da culpa à condição de medida da pessoa³³.

Bom, se a obra de Benjamin perfaz uma luta contra e uma reflexão sobre o mito, todos os elementos míticos que foram carregados ao longo da tradição ocidental são objetos de análise de nosso autor. Também a construção iluminista da sociedade baseada em alguma noção de racionalidade é objeto desta crítica. Mas se para a crítica há uma verdade, se Benjamin sempre ressalta

32 BENJAMIN, Walter. Destino e Caráter. in: *Escritos sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de J.M. Gagnebin. Tradução de Suzana Kampf Lages e Ernane Chaves. São Paulo: Duas Cidades, ed.34, 2011, p.92.

33 BENJAMIN, Walter. Destino e Caráter in: *Escritos sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de J.M. Gagnebin. Tradução de Suzana Kampf Lages e Ernane Chaves. São Paulo: Duas Cidades, ed.34, 2011, p. 93.

a importância da verdade em sentido platônico, esta não é pensada a partir de uma distinção entre realidade e ficção. Quer dizer, a distinção entre mito e verdade não se confunde com uma distinção entre ficção e realidade. No pensamento de Benjamin, literatura, teatro, história e filosofia se unem contra o mito. Nas obras a partir dos anos 30, mito se torna sinônimo de fascismo³⁴. Há fascismo na política, na estética e na arte, para o qual a crítica literária tem de sempre se voltar, há fascismo no direito, para o qual ele próprio permanece cego à crítica de sua violência.

Sem adentrarmos totalmente nesta questão política da obra avançada de Benjamin, quero, para finalizar, lançar mão de uma hipótese que seguidamente venho confirmando: a de um fundo ético da crítica, que reúne as diversas atividades, seja a do crítico filosófico e a do crítico literário; seja a do escritor de romance, seja a do historiador. Lanço mão desta hipótese, mas desde que o possível objeto ético a se retirar dessa reflexão seja, não o Bem, como prefigura a tradição, mas a Esperança, a *Elpis*, que Benjamin retira da obra de Goethe, corriqueiramente traduzida do grego por esperança. Ao que se refere tal esperança? O texto de Benjamin é categórico: à esperança de reconciliação. Mas reconciliação a que ou a quem? Primeiramente a Deus e somente então aos homens. Pode parecer estranha esta formulação, mas Benjamin parece evocar a sua concepção de linguagem, de 1916, que por sua vez é de inspiração bíblica. Nela, a língua original, aquela que se comunicava diretamente com Deus, perdeu-se. A sua perda gerou a multiplicidade das línguas e a perda da imediaticidade na comunicação com Deus e com as coisas. É esse o *peccatus* do homem, a sua queda, “o abismo da tagarelice”³⁵. O homem após a

34 “A nação dos fascistas, com seu rosto de esfinge, constitui-se num novo mistério da natureza, de caráter econômico, ao lado do antigo, que, longe de se iluminar com a luz da técnica, revela agora os seus traços fisionômicos mais ameaçadores. No paralelogramo de forças constituído pela natureza e pela nação, a diagonal é a guerra”. Cf: BENJAMIN, Walter. *Teorias do Fascismo Alemão in: Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. p. 71.

35 BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em Geral e sobre a linguagem do homem. in *Escritos sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin.

queda está fora da esfera da linguagem original, perdeu a comunicação com Deus e a linguagem separou-se das coisas. De tal maneira que toda reconciliação dependesse da reconciliação principal, aquela com Deus, o que em última instância equivale dizer que toda reconciliação é apenas aparente. Por isso Benjamin diz: “a esperança justifica no final a aparência de reconciliação”³⁶. Nosso autor parece se referir a muito mais do que a conjuntura do romance parece indicar. Será que não podemos pensar que a reconciliação, e também a redenção, não perfazem o fundo engajado no conjunto de tarefas que reúnem o comentário, crítica literária, a crítica histórico-filosófica, a tradução, a literatura, entre outras? E isso não significaria revelar um fundo ético de tais tarefas, ao mesmo tempo também que requer uma aproximação com elementos fundamentais, tais como a morte, vista sob o ponto de vista coercitivo? Tão óbvio quanto necessária, esta constatação nos remeteria a diversos trabalhos já realizados sobre Benjamin e outros autores, que refletem sobre a morte, sobre a escrita, a memória, a história. Penso que é nesta medida que Benjamin faz a seguinte afirmação: “o ético jamais vive de modo triunfante, mas vive apenas e tão somente na derrota”³⁷. E por isso que, nessa luta já perdida contra a morte, Benjamin encerra o ensaio dizendo: “Apenas em virtude dos desesperançados nos é concedida a esperança”³⁸.

Tradução de Susana Kampff Lages e Ernane Chaves. São Paulo: Duas Cidades: ed.34, 2011 (Coleção Espírito Crítico).

36 BENJAMIN, Walter. “As Afinidades Eletivas de Goethe”. in: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades, editora 34, 2009, p.121.

37 BENJAMIN, Walter. “As Afinidades Eletivas de Goethe”. in: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades, editora 34, 2009, p.41.

38 BENJAMIN, Walter. “As Afinidades Eletivas de Goethe”. in: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades, editora 34, 2009, p.121.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *As Afinidades Eletivas” de Goethe in Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades, ed.24, 2009
- _____. *Destino e Caráter in: Escritos sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de J.M. Gagnebin. Tradução de Suzana Kampf Lages e Ernane Chaves. São Paulo: Duas Cidades, ed.34, 2011, p.92
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense: São Paulo, 1984
- _____. *Para uma Crítica da Violência in Escritos sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de J.M. Gagnebin. Tradução de Suzana Kampf Lages e Ernane Chaves. São Paulo: Duas Cidades, ed.34, 2011, p.92
- _____. *Sobre o conceito de História in Obras Escolhidas volume 1: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: brasiliense, 1994
- _____. *Sobre el Programa de la Filosofía Venidera*. Tradução para o Espanhol de Roberto Blatt. <<https://revistareplicante.com/sobre-el-programa-de-la-filosofia-venidera/>> Acessado em 03 de Novembro de 2018 às 13:30>.
- _____. *Teorias do Fascismo Alemão in: Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: editora Brasiliense, 1994
- CASTRO, Cláudia. *A Alquimia da Crítica: Benjamin e as Afinidades Eletivas de Goethe*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011
- CANTINHO, M.J. “O Messianismo ou a história como dissidência na obra de Walter Benjamin”. In: *Práticas da História*. Lisboa. V.5. 2017 p. 115-132
- MATOS, Olgária. *O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: editora Brasiliense, 1999

GAGNEBIN, Jean Marie. *Limiar, Aura, Rememoração*: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: editora 34, 2014

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: editora Perspectiva, 2013 (coleção Estudos)

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo*. São Paulo: editora Iluminuras, 1999

A língua como troféu de guerra: uma leitura benjaminiana sobre a literatura pós-colonial angolana

Pietro Gabriel dos Santos Pacheco¹

Introdução

O português para nós representa um troféu de guerra. Roubamos a língua do colonizador e fizemo-la nossa.

José Eduardo Agualusa *in* Barroco Tropical.

Partindo da citação encontrada no romance destacado na epígrafe, o objetivo deste trabalho é discutir sobre o processo de adoção e de identificação da literatura angolana pós-colonial. Sabemos que a presença portuguesa em solo africano não é recente. Porém, é somente no final do século XIX e início do século XX que o processo de ocupação se dá de maneira mais enfática. Houve, então, uma política de expansão com caráter definitivo que visava a um domínio político e jurídico da Metrópole sobre as populações nativas, além da exploração da mão de obra e dos recursos locais. Com a apropriação, vem a reprodução e criação de uma identidade colonial por meio da escrita – é ela que legitima e que torna, de maneira estereotipada, a visão sobre o território africano.

¹Mestrando em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Especialista em Literatura Brasileira (PUCRS). Graduado em Licenciatura Plena no curso de História (PUCRS). Atualmente, é membro do grupo de estudos Cartografias Narrativas em Língua Portuguesa: Redes e enredos de subjetividade, coordenado pelo professor Paulo Ricardo Kralik Angelini. E-mail: pietro.pacheco@edu.pucrs.br

Entretanto, com os avanços e a formação de uma elite crioula, a partir da década de 1940, estudantes saem de Angola e passam a estudar em Portugal, sobretudo na cidade de Lisboa. Em contato com o conhecimento, absorvem as correntes existentes e, ao retornarem para o continente de origem, trazem as novas ideias. O resultado disso é que a partir de 1961 proliferam-se grupos locais que buscavam a expulsão dos portugueses para a construção de uma Angola por angolanos. É pensado, então, em todo um projeto de mobilização, encabeçado por uma elite letrada.

O contexto da metrópole também era incerto. Apesar da ditadura, promovida por Salazar, calar todas as vozes dissonantes, começam a eclodir pequenos ecos de caráter democrático e socialista, pois essa dicotomia social afetou de maneira decisiva o processo de emancipação colonial: o fim da ditadura do Estado Novo² e a Revolução dos Cravos, no ano de 1974, enfraqueceram, gradativamente, o neocolonialismo português. As ideias de democracia e libertação das colônias passam a motivar os grupos menos tradicionais, estes inspirados pelas teorias de governo popular, em que a voz de todos era ouvida.

O Pós-Colonialismo

A literatura intitulada Pós-Colonial é um tema recente e bastante recorrente em diversos campos científicos, seja pela historiografia, pela antropologia, pela sociologia e em nosso caso,

²A ditadura é instaurada em Portugal na sequência do golpe de 28 de maio de 1926, que derruba a I República (1910-1926). Assumindo, na primeira fase, uma feição militar (Ditadura Militar 1926-1933), a ditadura é constitucionalizada em 1933, autodenominando-se de Estado Novo. Um período definido como estado forte e interventor onde, apesar dos equilíbrios constitucionais, se assiste a uma ampla concentração de poderes na figura do professor de economia e então Presidente do Conselho, António de Oliveira Salazar, e ao desenvolvimento de um amplo aparelho repressivo e propagandístico. Em setembro de 1968, na sequência de um acidente que o incapacita para continuar a exercer funções governativas, Oliveira Salazar é substituído por Marcelo Caetano que enceta uma fracassada tentativa de “liberalização” do regime (REZOLA, Maria Inácia. Do romantismo revolucionário à política real: a Revolução Portuguesa de 1974-1975. In GONÇALVES, Leandro Pereira; PAREDES, Marçal de Menezes. *Depois dos Cravos: Liberdades e independências*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017).

até mesmo pela teoria da literatura, diversos teóricos debruçam-se sobre o assunto, levantando questões como o binarismo entre colonizador e colonizado, ou as noções de superioridade e inferioridade encontradas nas antigas colônias.

Quando cunhamos o termo, pós-colonialismo, e pensamos, sobretudo, no seu prefixo, encontramos diversas correntes que buscam significar esse conceito dentro de uma especificidade. Russel Jacob, professor da universidade da Califórnia, escreveu que, para alguns, essa palavra é designada para as sociedades que ‘surgiram’ após o primeiro contato com a cultura do colonizador³. Em contrapartida, para Bill Ashcroft, como para a maioria dos pesquisadores do assunto, a terminologia passa a ser empregada e significada a partir do processo de independência alcançado⁴.

Apesar de distantes, podemos encontrar um ponto de concordância entre ambas as correntes: existiu um agente que fomentou a construção desse conceito e esse indivíduo, é o colonizador. Seja por bem ou por mal, o fato é que o choque cultural entre colonizador e colonizado possibilitou a criação de códigos morais e éticos, bem como, e principalmente, linguísticos, que facilitassem a comunicação e unissem as diferentes tribos que se encontravam ali localizadas.

A professora Ana Mafalda Leite, em seu texto *Pós-colonialismo: um caminho crítico e teórico* define, em nossa concepção, um melhor significado para o termo. Segundo ela, “O termo pós-colonialismo pode ser entendido como incluindo todas as estratégias discursivas e performáticas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial, incluindo obviamente, a época colonial”⁵.

³ JACOB, Russel apud. HAMILTON, R. G. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 3, p. 537-548, 1 dez. 2000, p. 14.

⁴ ASHCROFT, Bill. *The Empire writes back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1991. Teoria e prática na literatura pós-colonial, 1989.

⁵ LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003, p. 130, p. 34.

O pós-colonialismo, neste sentido, estaria ligado ao processo de conscientização das culturas dominadas que leva ao questionamento das práticas existentes e persistentes até o momento e um resgate das tradições originais.

A pluralidade cultural e étnica existente dentro do território angolano, mal dividido, visto que muitas tribos não tiveram seus limites originais respeitados, possibilita um maior poder de atuação do europeu, bem como a imposição de práticas e falas comuns aos novos habitantes do continente. Dentro desse pensamento, temos a afirmativa de Frantz Fanon, que diz: “[...] todo o povo colonizado – isto é, todo o povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana”⁶.

Esse choque de cultura constitui-se como o processo inicial para a criação de uma nova identidade, em que se tem a influência do colonizador e certo apagamento, ou exclusão da voz do colonizado. Criam-se então narrativas partidas da visão do português sobre o angolano, bem como toda a formação de estereótipos que só termina com a conscientização do oprimido. Vale ressaltar, ainda, que a distribuição territorial dos habitantes de Angola, como das demais colônias portuguesas, sempre foi uma questão administrativa difícil. Tanto pela sua composição étnica que englobava algumas tribos dentro de um mesmo espaço, quanto pelos fluxos migratórios que compõem sua história geográfica.

Ao adotar a linguagem e a possibilidade de conhecer a cultura do outro, o ser “civilizado” passa a pensar como o outro, entender os mecanismos que regem o pensamento político, econômico e social do europeu, bem como estar ciente do contexto em que se encontra inserido. É a partir dessa apropriação que se

⁶ FANON, Frantz. O negro e a linguagem. In. *Peles Negras, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira Salvador. Rio de Janeiro: OJU, 2015, p. 34.

desenvolve uma consciência crítica que leva, mais tarde, a elite crioula a se mobilizar contra seu opressor. A característica do neocolonialismo é perceber o indivíduo enquanto ser social, enquadrado, integrado e aculturado dentro de algo maior. É só a partir da ciência dessa posição que ele adquire maior poder de intervenção. E o elemento fundamental para essa consciência, é a língua. A pluralidade cultural pré-colonial existente, agora é subtraída pelos códigos adotados. Outro fator importante é o intercâmbio que leva muitos filhos da classe social mais elevada a Lisboa, sede metropolitana.

Uma vez na Europa, o indivíduo é contaminado pelas as diversas correntes estruturais que regem a sociedade contemporânea. O cenário de Guerra Fria e os embates entre o comunismo e o capitalismo, quando absorvidos, levam a uma reestruturação do pensamento lógico de sua realidade. E, com isso, de sua chance de transformação.

Ao regressarem à colônia, os membros privilegiados passam a compartilhar os mesmos códigos linguísticos e identificarem em si um mesmo objetivo, a saber: acabar com a ameaça do branco colonizador. Assim, tem início uma mobilização popular que culmina na guerra civil pela independência. Nesse sentido, a língua é unificadora dos grupos étnicos, mas não a finalizadora das diferenças existentes entre as tribos, o que resulta na criação de diversos grupos de resistência em um mesmo local. Ora, se ao assumir a língua do colonizador eu passo a me apropriar de significados, é por meio dela que eu passo a mobilizar meu povo. Uma das formas encontradas para esta conscientização é a criação de escolas ligadas aos movimentos independentistas, como o MPLA⁷, por exemplo. Nas palavras do professor Russel Hamilton:

⁷ Criado em 10 de Dezembro de 1956, data que coincide com o lançamento do Manifesto de Viriato da Cruz, na província de Luanda, o qual teria resultado da unificação do Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola (PLUAA) com outros grupos nacionalistas. (FRANCISCO, Alberto A. *A Política Externa de Angola Durante a Guerra Fria (1975-1992)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em relações Internacionais, Universidade de Brasília, 2013, 129 p).

Naturalmente, os poemas, contos, romances e peças teatrais de reivindicação, protesto social e combatividade opunham-se ao regime colonial. Assim, seguindo-se a vitória dos respectivos movimentos de libertação, surgiu uma literatura que celebrava a derrota do regime colonial, proclamava a revolução social e celebrava a (re)construção nacional⁸.

Nesses termos, passa-se a escrever uma literatura que mostrasse a visão de mundo através dos olhos angolanos. Pensar em uma história avessa àquela contada pelos colonizadores e, assim, mobilizadora. Um exemplo é o livro “As Aventuras de Ngunga”, datado do início da década de 1960 e escrita por Pepetela, um combatente filiado ao MPLA. Nele, temos um jovem em formação que, órfão de pais, mortos nas guerras coloniais, passa a vagar pelo território e aprender sobre o mundo e os verdadeiros inimigos: os Tugas, ou portugueses.

Dotado de um tom fabular, somos apresentados à personificação do justiceiro, os ideais pelo qual luta, bem como os diferentes interesses que motivavam as pessoas ao conflito e o poder de transformação da instrução. Voltando a Fanon: “Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é explícito. [...] Existe na posse da linguagem uma extraordinária potência”⁹. Pepetela é um dos autores que discute a questão da identidade nacional. Não apenas se apropriando da língua portuguesa, mas sim trazendo elementos culturais e linguísticos pré-colonialistas para a sua obra. Essas referências permitem que os leitores se identifiquem enquanto pertencentes a uma tradição.

Essa apropriação da língua colonial, utilizada no processo de recriação da história angolana, vai permear todo o movimento de

⁸HAMILTON, R. G. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 3, p. 537-548, 1 dez. 2000, p. 16.

⁹FANON, Frantz. O negro e a linguagem. In. *Peles Negras, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira Salvador. Rio de Janeiro: OJU, 2015, p. 34.

resistência e independência de Angola e demais colônias portuguesas. Junto com essa mobilização vêm também fatores externos que enfraquecem, gradativamente, o poder de repressão de Portugal, sobretudo depois da morte António Salazar. A guerra estava ganha para a força guerrilheira nacionalista e o futuro das colônias tornou-se uma questão política à medida que a visão ditatorial foi sendo substituída por uma mais democrática, que, timidamente, possibilitava visões alternativas sobre a presença portuguesa em Angola e demais territórios africanos. O exército português, que num primeiro momento expressava apoio às políticas de colonialismo, com o fim da ditadura, passa a divergir em opiniões. Alguns soldados se retiraram do local, outros permaneceram, porém, combatendo com a força guerrilheira. Em questão de quase um ano uma população expressiva de portugueses retorna para Portugal. Com a roupa do corpo e cinco contos por pessoa, os retornados voltam à Terra-Mãe. A ditadura estava finalizada e as colônias respiravam o ar da independência.

Com a libertação do jugo português, tornava-se necessário trabalhar para a construção de uma angola para angolanos e, uma das formas encontradas para o diálogo foi a língua. Apesar de não unificar, ela facilitava a conversação entre os grupos e seus povos. Voltando para o teórico Russel Hamilton, em sua obra sobre a literatura dos PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa), destaca-se que: “Paradoxalmente, através de novos discursos literários, o desmantelamento das estruturas e instituições herdadas do colonialismo é também uma maneira estético-ideológica de questionar, se não contestar, os regimes instalados depois da independência política”¹⁰.

Esses novos discursos serão usados no processo de construção da independência e legitimação dos poderes. A história passou a ser recontada, mitos até então esquecidos tornam a ser

¹⁰ HAMILTON, R. G. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 3, p. 537-548, 1 dez. 2000, p. 16.

transmitidos. As narrativas se apropriam de elementos fabulares e orais para tratar sobre o mundo e a visão reprimida até 1975 dos colonizados. A transição para a independência representa a ruptura e o nascimento de um novo período, esse, porém não anulante do trajeto percorrido, mas sim, como destaca Hamilton como uma maneira de comparar o pós-colonialismo com o pós-modernismo. Assim sendo, o autor, destaca os elementos constitutivos dessa nova forma de escrever:

Ao contrário dos pós-modernistas, que carregam o passado nas costas, mas fixam os olhos no futuro, os pós-colonialistas encaram o passado, numa visão benjaminiana, enquanto andam em direção ao futuro. Isto quer dizer que apesar do mal que o colonialismo causou para a história das civilizações, ela encontra-se presente e palpável. Os descolonizados precisam viver com a herança deste colonialismo¹¹.

Diferente dos pós-modernistas, que buscavam, a partir do passado, reconstituir um novo estilo artístico, os pós-colonialistas encontram-se ligados a esse passado, sempre se lembrando dele, não como penitência, mas sim como herança histórica. A mentalidade de não apagar o que aconteceu, faz com que as pessoas reflitam sobre as formas de dominação e fecha precedentes para futuros discursos de exploração e diminuição da população frente aos seus direitos.

Pensando nesta imagem proposta por Hamilton, de diferenciação entre os pós-modernistas e os pós-colonialistas, encontra-se uma aproximação com a famosa imagem da obra de Paul Klee, analisada e incorporada pelo escritor Walter Benjamin em sua nona tese sobre o Conceito de História, na qual aproxima o quadro do processo de construção histórico. Observa ele:

¹¹HAMILTON, R. G. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 3, p. 537-548, 1 dez. 2000, p. 19.

[O anjo] tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já as não consegue fechar. [...] Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval¹².

O vendaval que Benjamin chama de progresso, na história de Angola e demais ex-colônias portuguesas levará a uma série de guerras civis entre os partidos que visam tomar o poder, a visão turva do porvir e a incerteza do futuro é melhor do que o sentimento de dominação vivenciado no neocolonialismo. Os combates se estendem de 11 de novembro de 1975 até o ano de 2002. Este olhar para o passado é entendido em dois sentidos: o primeiro procurando resgatar a tradição perdida pelo colonialismo e a segunda é analisar o ocorrido até 1974, com a forma de opressão portuguesa. O anjo da história se encaixa perfeitamente na visão do pós-colonialismo porque personifica em uma imagem todo um processo da angola independente que se mune da literatura para encontrar sua significação. O futuro não seria uma caminhada fácil como se pensava. A expulsão dos portugueses foi apenas parte da resolução dos problemas. Era necessário, articular com as culturas divergentes que foram realocadas dentro de um mesmo território, ajustar suas visões e encontrar um caminho que una todas as culturas e este caminho só encontra sucesso pela literatura.

Como bem lembra a pesquisadora Maria João Cantinho, “os conceitos de redenção, rememoração e catástrofe, trazidos por Benjamin, visam restaurar uma visão da história que seja capaz de

¹² BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História In. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 13.

reparar as injustiças sociais e o sofrimento humano”¹³. Problematizando esta visão de reparação, busca-se estabelecer uma articulação histórica com o passado, este, entretanto é lembrado por Benjamin, nem sempre retratado como foi. É necessário que aconteça um processo de reconhecimento que levaria para o apoderamento de uma recordação que, segundo suas palavras, “surge como um clarão num momento de perigo”¹⁴.

Trazendo para o contexto pós-colonial, esta identificação encontra-se ligada a uma resignificação através dos mitos e a performatização da oralidade anterior ao colonialismo não excluindo, contudo, a influência portuguesa. Neste sentido, a História não olha o futuro, mas é impulsionada pelo passado.

Além dessa ciência das condições, tanto passadas quanto presentes, destaca-se, por conseguinte, o fato da continuação da narração em língua portuguesa, mas não apenas a sua reprodução e sim a performance oral e sua significância com elementos angolanos. É partindo da retomada da oralidade (forma de transmissão histórica primária) e com a canibalização da língua do colono (escrita como legitimadora), é constituído o espaço para que os letrados se organizem em novas formas de escritas. Um hibridismo¹⁵, como afirma Ana Mafalda Leite. A multiplicidade de grupos oriundos de uma mesma região impedia que houvesse a oficialização de uma língua nativa, logo a melhor forma de unificação era o português. Segundo as palavras do escritor Mia Couto:

África não pode reduzida a uma entidade simples, fácil de entender. O nosso continente é feito de profunda diversidade e de complexas mestiçagens. Longas e irreversíveis misturas de

¹³ CANTINHO, João Maria. *Walter Benjamin: a história messiânica contra a visão do progresso*. In. *Revista Filosófica*, 2011, p. 177

¹⁴ CANTINHO, João Maria. *Walter Benjamin: a história messiânica contra a visão do progresso*. In. *Revista Filosófica*, 2011, p. 14.

¹⁵ LEITE, Ana Mafalda. *Pós-colonialismo: um caminho crítico e teórico*. In. *Oralidades e Escritas Pós-Coloniais*. Rio de Janeiro: UERJ, 2012, p. 34.

culturas moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimônios do nosso continente. Quando mencionamos essas mestiçagens falamos com algum receio como se o produto híbrido fosse qualquer coisa menos pura. Mas não existe pureza quando se fala da espécie humana¹⁶.

Assim, a independência não eliminou os problemas internos, mas facilitou a emergência de novas formas de ser e existir. E a literatura tem importante papel nessa construção. Numa possível teorização sobre o caráter factual dela, vale ressaltar que diferente da ciência histórica, ela não possui a pretensão de recontar a história tal como aconteceu, mas sim usando como representação para a construção narrativa. É através do relato que a narrativa se constrói e encontra seu poder de resistência.

Em concordância com a teoria explicitada, temos em Eric Auerbach a definição que mais bem se encaixa nesse contexto. Ao lermos sua obra, *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*¹⁷ percebemos que a literatura possui um caráter mimético, deixando de ser apenas letra e passando a convergir com fenômenos sociais, culturais e históricos. Isso nos leva a pensar: até que ponto a literatura permanece ficcional, e quando ela deixa de ser elemento imaginativo e torna-se possível fonte documental, mesmo que parcialmente? Citando como possível resposta, utiliza-se o conceito de Roland Barthes, “[...] as espacialidades da narrativa literária não figuram apenas como acessório ou como escravas do discurso narrativo, mas como potencialidades que podem descortinar ideologias sendo revistas, desmascaradas e problematizadas”¹⁸.

Isto é, preciso analisar as entrelinhas, os elementos reais que se apresentam no texto, as formas de discurso que ultrapassam o

¹⁶ COUTO, Mia. *Pensatempos*. Textos de opinião. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005, p. 19.

¹⁷ AUERBACH, Erich. *Mímesis: A representação da realidade na literatura ocidental* São Paulo, Perspectiva, 1971.

¹⁸ BARTHES, Roland. O efeito do real. In. _____. *O Rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 187.

limite do imaginário e fornecem ao leitor uma experiência intertextual e concreta de leitura. Seguindo essa linha, outro teórico que nos oferece uma base de compreensão é o professor Carlos Reis. Segundo ele, a motivação estética da *belle letre*, que está na essência, encontra-se inserida num campo mais vasto, trazendo em si certos significados socioculturais e históricos – um ponto de vista institucional, em que “[...] a estética da palavra não se encontra de maneira isolada, porém em constante diálogo com outras estruturas”¹⁹.

Nesses termos, a história e a literatura passam a dialogar, cada uma com sua proposta, mas nenhuma anulando a outra. Elas convergem e possibilitam aos seus pesquisadores que encontrem elementos pertinentes para a sua compreensão. Nesse sentido, ao tratarmos de pós-colonialismo falamos também de uma literatura portadora de um sentido político da crítica literária.

Conclusão

Por se tratar de um tema recente, o assunto permanece em aberto para novas possibilidades de diálogo. Porém, como fechamento, já é possível identificar o processo de apropriação e recriação do passado, até então esquecido, ou ilegitimado. A independência trouxe a possibilidade de voz para os calados, bem como deu oportunidade de mostrar que existe uma cultura anterior ao colonialismo. Os escritores angolanos contemporâneos, que escrevem a partir de 1975, buscam essa construção identitária, não negando o passado colonial, mas usando de partes dele para formar novas formas de reinvenção. Esse hibridismo entre a cultura local e a do português cria possibilidades de reescrever e remitificar o passado por meio da escrita. Segundo Hamilton:

¹⁹ REIS, Carlos. *O Conhecimento da Literatura: uma Introdução aos Estudos Literários*, 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013, p. 22.

Re-escrever e remitificar o passado, é de certo modo, uma estratégia estético-ideológica que vem em vista protestar contra as distorções, mistificações e exorcismos executados pelos inventores colonialistas da África. Além do mais, a remitificação é componente do neo-tradicionismo que caracteriza aspectos importantes da condição pós-colonial²⁰.

Contar a história dos angolanos pelas mãos e vozes angolanas é eternizar elementos identitários e culturais. Se a fala está propícia a diversas interpretações, aumentos e diminuições dos fatos e seus fatores, a escrita torna marcada os elementos esquecidos pela oralidade, anulados, ou quase apagados por outra cultura. O pós-colonialismo para os países africanos de língua portuguesa representa mais do que a liberdade, mas a possibilidade de construir uma literatura por e para seus povos.

Em suma, falar sobre este movimento depois da independência inspira seus admiradores e estudiosos a pensar em uma teoria e prática histórica inspirada por Walter Benjamin. Falar sobre esta visão possibilita-nos enxergar a catástrofe da vida moderna, bem como o poder hierárquico dos vencedores na sociedade e as possibilidades de redenção daqueles que foram vencidos. Elaborando assim, um projeto inverso de resistência e tenacidade. Ou seja, uma história sem separações e hierarquias. Uma história para a libertação das esperanças oprimidas do presente-passado.

Referências

ASHCROFT, Bill. *The Empire writes back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1991.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

²⁰ HAMILTON, R. G. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 3, p. 537-548, 1 dez. 2000, p. 18.

- BARTHES, Roland. O efeito do real. In. _____. *O Rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 13.
- CANTINHO, João Maria. Walter Benjamin: a história messiânica contra a visão do progresso. In: *Revista Philosophica*: Universidade de Lisboa, 2011.
- COUTO, Mía. *Pensatempos*: Textos de opinião. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005, p. 19.
- FANON, Frantz. O negro e a linguagem. In. *Peles Negras, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira Salvador. Rio de Janeiro: OJU, 2015.
- FRANCISCO, Alberto A. *A Política Externa de Angola Durante a Guerra Fria (1975-1992)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em relações Internacionais: Universidade de Brasília, 2013.
- HAMILTON, R. G. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. *Veredas*: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 3, p. 537-548, 1 dez. 2000.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003, p. 130.
- LEITE, Ana Mafalda. Pós-colonialismo: um caminho crítico e teórico. In. *Oralidades e Escritas Pós-Coloniais*. Rio de Janeiro: UERJ, 2012.
- REIS, Carlos. *O Conhecimento da Literatura: uma Introdução aos Estudos Literários*, 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013, p. 22.
- REZOLA, Maria Inácia. Do romantismo revolucionário à política real: a Revolução Portuguesa de 1974-1975. In. GONÇALVES, Leandro Pereira; PAREDES, Marçal de Menezes. *Depois dos Cravos: Liberdades e independências*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

De escritor para narrador, de narrador para personagem

Priscilla Pawlack¹

*Como uma pérola que nasce da lesão de uma concha².
Há um limite para o grito histórico de revolta: a rouquidão³.*

Entre contos, críticas literárias, ensaios, novelas e algumas peças de teatro, destaca-se, na prosa de Samuel Rawet, a constante experimentação com a linguagem, além de temáticas relacionadas a pessoas consideradas à margem da sociedade, como judeus, estrangeiros, homossexuais, negros, mulheres etc. O próprio autor sabia como era passar por algumas dessas situações, visto que era judeu, homossexual e estrangeiro. Nascido em 1929, em Klimontov, na Polônia, ele imigrou para o Brasil ainda criança com sua família, em busca de abrigo e melhores condições, assim como milhares de judeus, visto a situação política, a grave crise econômica e o forte antissemitismo em que se encontrava o país⁴.

No conto *Terreno de uma polegada quadrada*, publicado originalmente em 1969, em um livro que leva o mesmo nome, narra-se, em estilo indireto livre, a história de quatro escritores: Paulo,

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e bolsista CNPq. E-mail: priscillapawlack@gmail.com.

² RAWET, S. A morte de Empédocles. In: *Contos e novelas reunidos*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004 [1967]. p. 197.

³ RAWET, S. Walter Benjamin, o cão de Pavlov e sua coleira, e o universo de rufiões. *Samuel Rawet: contos e ensaios reunidos*. Org. Rosana Kohl Bines e José Leonardo Tonus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008 [1978]. p. 216.

⁴ Os dados biográficos podem ser encontrados em: KIRSCHBAUM, S. *Ética e estética na obra de Samuel Rawet*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2011.

jornalista, negro, em um casamento infeliz, que está escrevendo uma biografia sobre Farias Brito; Jano, que está escrevendo *Terreno de uma polegada quadrada* e que, visto o seu envolvimento com a ficção, passa boa parte da narrativa hospitalizado; Elias, um comerciante e judeu, que está escrevendo sobre Abisag; e Lolô, jornalista e homossexual, que está escrevendo uma crônica. Apesar de o narrador mudar algumas vezes de perspectiva, o leitor observa a maior parte dos acontecimentos pelos olhos de Paulo.

Dividido em 10 fragmentos ou capítulos curtos, no conto são descritos vários conflitos existenciais e filosóficos pelos quais os personagens passam, causados pela constante angústia em relação ao processo de escrita e por questionamentos sobre o homem, o cotidiano, a realidade, a existência e a animalidade. Tendo isso em vista, neste ensaio, objetivo explorar brevemente dois eixos da ficção: o processo de escrita, principalmente para o personagem Paulo, que se vê sempre angustiado e observa o quão doloroso é para os demais personagens escrever; e o objeto da escrita, isto é, sobre o que se escreve, então pensando nos personagens narrados enfaticamente enquanto negros, homossexuais e judeus.

Jano escreve a narrativa que leva o nome do conto e do livro, *Terreno de uma polegada quadrada*, mas o foco não está nele, e sim em Paulo, que escreve uma biografia sobre Farias Brito. Essa dedicação de Jano o adoce e perturba Paulo, que, aos poucos, se percebe medroso e insuficiente em relação à escrita, porque, no fim, chega à conclusão de que está sempre na superfície, tem medo de deixar seus pensamentos se aprofundarem, como faz Jano. O seu objetivo é escrever uma trilogia de biografias abrangendo: Farias Brito, Lima Barreto e Cruz e Sousa.

No capítulo 3, são citados trechos da narrativa de Elias, sobre Abisag, e da crônica de Lolô, *Confissões de um sonâmbulo*. E Paulo, em constante reflexão sobre os escritores, se questiona:

O que levava Elias a escrever *Abisag*, Jano a tentar o *Terreno de uma polegada quadrada*, e ele mesmo o *Farias Brito*? Vocaçào? Vaidade?

E Lolô? Esse monstro de sensibilidade, amoral, anárquico, caótico, vítima de traumas e humilhações, mergulhado numa aspiração indefinida, sempre atacado de uma diarreia verbal?⁵

A partir de então, ele começa a refletir sobre o próprio ato de criar, como algo que não carece de exatidão, didatismo, clareza nos elementos da narrativa, isto é, tempo, espaço, narrador, personagens, enredo etc. Contrariamente, ele descobre que isso é esgotar o gesto criativo.

Seus primeiros contos tinham um raço didático, narravam com precisão uma história e um ambiente, até o dia em que descobriu que esse raço era a própria negação do ato de criar e que a precisão era uma pretensa hipertrofia de um olho pouco exigente. Descrever uma árvore do largo, descrever todas as folhas da árvore, ou apenas descrever totalmente uma folha. Uma eternidade. Descrevê-la no ato em que se apresenta à imaginação com as deformações implícitas de uma consciência que imagina uma folha vista que se presta à descrição. Por que danar-se diante de uma folha em branco, quando há uma existência para ser fruída, por que esse colocar-se à margem de uma vida que nada pede, por que e *por quê?*⁶

Nesse momento, o narrador coloca em evidência uma ruptura sua com o modo de olhar o texto literário. É possível notar uma espécie de sintoma⁷ em relação à imagem, mas com relação à escrita. Reconhece-se a não linearidade, o seu anacronismo, o não lirismo, a não transparência, mas sim mal-estar, suspensão. Junto a isso, o personagem questiona, de maneira quase capciosa, por que escrever? Rancière⁸ descreve a escrita como muda, no sentido

⁵ RAWET, S. Terreno de uma plegada quadrada. In: _____. *Contos e novelas reunidos*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004 [1969]. p. 268.

⁶ RAWET, S. Terreno de uma plegada quadrada. In: _____. *Contos e novelas reunidos*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004 [1969]. p. 268-268.

⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

⁸ RANCIÈRE, J. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017. 2017b.

de que não há uma verdade, um tipo de interlocutor ou, mesmo, um tipo de autor. A narrativa já não carrega mais essa responsabilidade de significar apenas uma coisa e, nesse sentido,

[...] ela é falante demais: a letra morta vai rolar de um lado para o outro sem saber a quem se destina, a quem deve ou não falar. Qualquer um pode, então, apoderar-se dela, dar a ela uma voz que não é mais “a dela”, construir com ela uma outra cena de fala, determinando uma outra divisão do sensível⁹.

Na narrativa em análise, é possível notar essa transformação do entendimento de o que é uma narrativa, pois Paulo demonstra essa mudança no entendimento da escrita como algo mecânico para aquilo que lhe foge ao controle, muito mais complexo do que aparenta, que influencia diretamente na vida dos próprios escritores. Rancière¹⁰ afirma que o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado, e, ao tornar-se ficção, a palavra que lhe dá corpo se torna errante, viva e morta ao mesmo tempo, muda e sonora. Dá-se voz ao outro por meio da palavra muda, mas, ao ser dirigida a alguém, ao contar algo, se torna viva, ressoa. É justamente no cruzamento entre o real e o irreal, o objeto e o sonho, que consiste a obra *Terreno de uma polegada quadrada*, uma abertura em que se encontra o literário. O que perpassa, então, esse processo que é escrever?

Para Benjamin¹¹, o escritor precisa ter uma responsabilidade com as coisas à sua volta, com o proletariado (em seu contexto), com as pessoas marginalizadas. Ele relaciona a tendência literária do autor à qualidade literária de sua obra, isto é, os dois elementos estão ligados, e a ausência de um exclui o outro.

⁹ RANCIÈRE, J. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017. 2017b. p. 9.

¹⁰ RANCIÈRE, J. *Políticas da Escrita*. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017. 2017a. 2º ed.

¹¹ BENJAMIN, W. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v. 1). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

[...] a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política *correta*, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência literária*¹².

Além disso, Benjamin¹³ destaca o papel fundamental de refletir, que é a base de todas as outras peças fundamentais, isto é, o escritor precisa ter consciência de seu papel no seu contexto. Em suas palavras: “[...] as observações que estou a ponto de concluir só imponham ao escritor uma exigência, que é a *reflexão*: refletir sobre sua posição no processo produtivo”¹⁴.

No conto, os movimentos que o personagem Paulo faz vão ao encontro de tomadas de consciência nesse sentido. Primeiramente, ele quer apenas escrever uma biografia de Farias Brito, em seguida, esclarece que ambiciona escrever uma trilogia; começa a observar a dedicação do personagem Jano, que adocece por conta de *Terreno de uma polegada quadrada*, e acredita ser melhor para o escritor “Ser objetivo, especular no papel, mas no dia-a-dia evitar essa entrega total de Jano, entrega destinada ao colapso”¹⁵, o que ele não consegue fazer, pois o seu cotidiano é perpassado todo o tempo pela biografia de Farias Brito e pelos

¹² BENJAMIN, W. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v. 1). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 121.

¹³ BENJAMIN, W. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v. 1). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁴ BENJAMIN, W. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v. 1). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 132, grifo do autor.

¹⁵ RAWET, S. *Terreno de uma polegada quadrada*. In: _____. *Contos e novelas reunidos*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004 [1969]. p. 284.

textos dos outros amigos escritores. Toma cada vez mais forma, também, a visão de Paulo em relação a Elias e Lolô, nos quais não havia pensado em relação a serem judeus e homossexuais, respectivamente, e como isso começa a refletir no seu objeto de estudo e em si mesmo.

Esse judeu o intrigava. Até conhecer Elias tinha dos judeus um amontoado de ideias feitas. Judeu é isso, é aquilo, qualquer coisa parecida com o que enfrentara pessoalmente em sua condição de mulato, e mulato é negro, e negro é isso, é aquilo. Nenhuma violência, nenhum obstáculo, concreto, um estado de espírito, apenas, a criar barreiras, um incômodo feito de miudezas que moem, trituram, dilaceram e exacerbam pequenos impulsos, sonhos. Foi através de Elias que compreendeu o grito de Cruz e Sousa¹⁶.

Para Benjamin, “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”¹⁷, ou seja, é mais complexa do que a visão da disciplina tradicional apresenta, pois, ao homogeneizar, acaba excluindo as verdadeiras histórias. Por isso, difere o historicista do materialista histórico, para o qual o passado não deve ser visto como eterno, mas, ao contrário, explode esse *continuum* e faz aparecer as várias histórias.

Essa explosão pode ser percebida em algumas narrativas de Samuel Rawet. Muitos contos são narrados como reminiscências, sem um fim, um meio, um começo, mas momentos, aos quais são dados destaque porque são retirados de uma história de personagens excluídos de uma historicidade, são situações pelas quais passaram judeus, imigrantes, negros, homossexuais, mulheres. Em *Terreno de uma polegada quadrada*, não é diferente. Além de o processo de escrita ser demonstrado como algo doloroso, é político, reflexo da

¹⁶ RAWET, S. Terreno de uma polegada quadrada. In: _____. *Contos e novelas reunidos*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004 [1969]. p. 280.

¹⁷ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v. 1). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 229.

(não) escolha do que perpassa as narrativas. Ao ouvir o grito de Cruz e Sousa por meio de Elias, Paulo entendeu a verdadeira responsabilidade que teria sua própria escolha.

Para Deleuze¹⁸, escrever é devir, ou seja, também é questão de relação com o outro. O autor compara o escritor a um médico, e o homem, a uma doença cujos sintomas podem ser vistos no mundo. Isso não quer dizer que o escritor seja saudável, mas, justamente por ele ter uma saúde tão frágil, se esgota e possibilita o devir. O autor ainda ressalta que, se acontecer de houver lembranças do escritor nas narrativas, isso ocorre apenas como origem de um por vir. A literatura é delírio, resultado desse processo que é escrever, que consiste em esgotamento, angústia, vir a ser.

Além disso, Deleuze e Guattari¹⁹ afirmam que esse devir não se trata de uma metamorfose física, mas de uma realidade própria e que está na ordem da aliança. Assim, se ocorre um devir, também ocorre uma desterritorialização tanto de quem devém quanto do próprio objeto de devir. Rawet devém Paulo, Elias, Lolô e Jano, assim como Paulo devém Farias Brito, Lima Barreto, Cruz e Sousa; e Elias devém Abisag. Talvez por o processo de escrita exigir esse movimento, tornar-se outro, colocar-se no lugar do outro, seja observada como tão angustiante. Paulo coloca como algo doloroso.

Pensara acaso alguma vez na dor de Farias Brito, na dor de Cruz e Sousa, na dor de Lima Barreto? [...] Na verdade nunca os havia compreendido, nunca os havia *lido*, nunca amado. E percebeu também que até aquela data seus contatos com Elias haviam sido superficiais, nunca pensara na *dor* de Elias. Nunca pensara em Elias como o próprio *rei* que recriava nas horas vagas, um rei incapaz de sorver os gestos comuns sem filtrá-los por alguma experiência dolorosa. Subitamente viu-se objetivo demais,

¹⁸ DELEUZE, G. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. 2^o ed.

¹⁹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* v. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2011.

concreto, imediato, e de relance se percebeu, e a Jano, Guido, Lolô, Elias, como seres anaeróbios [...]”²⁰.

Segundo Rancière, “A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares”²¹. É por meio dela, isto é, da escrita em sua função errante, sonora, muda, acima de tudo, aberta, que se dá lugar aos personagens – mais especificamente, nos contos de Rawet²², àqueles que correspondem a imigrantes, judeus e homossexuais. Eles passam a ter um lugar comum, assim, tornam-se visíveis. Além disso, o autor afirma que a escrita é política, pois “traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições”²³. A escrita liga os corpos à palavra, o que influencia a sociedade, isto é, tem ligação direta com a democracia, este é seu nome político. A escrita liga os indivíduos de uma comunidade, pois, nesse movimento de o autor escrever e, assim, essa escrita se tornar errante, é endereçada, como uma carta ou um postal²⁴, e, nesse sentido, se torna *com*, como escreve Nancy²⁵. Para Rancière,

Só um corpo vivo, um corpo que sofre, é capaz, em última instância, de garantir a escrita. Mas o grande paradigma do resgate da letra também é o lugar do paradoxo reconhecido como verdadeiro. Somente o livro oferece a garantia de que sua verdade foi apresentada pela carne. Somente as palavras vêm atestar que é de

²⁰ RAWET, S. Terreno de uma polegada quadrada. In: _____. *Contos e novelas reunidos*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004 [1969]. p. 285.

²¹ RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. Org. EXO Experimental. São Paulo: Editora 34, 2009. 2009c. 2ª ed. p. 17.

²² RAWET, S. *Contos e novelas reunidos*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004 [1969].

²³ RANCIÈRE, J. *Políticas da Escrita*. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017. 2017a. 2ª ed. p. 8.

²⁴ DERRIDA, J. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Trad. Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

²⁵ NANCY, J.-L. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Trad. João Camillo Pena, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

fato escrita o que se realiza nas chagas da carne e no sopro do vento, ranhuras da pedra ou na estrada de ferro. Somente um excesso de escrita “morta” pode incluir a “voz viva” na escrita morta²⁶.

Somente alguém com a saúde fragilizada de um escritor consegue, com seu próprio corpo, dar corpo a essa ideia chamada palavra e, dessa forma, fazer falar Isacs, Paulos, Elias, Yehudas, Gringuinhos, Profetas, Elias, Lolôs. A partir da angústia, da escrita morta, nasce a escrita viva, aquela que dá visibilidade às minorias e possibilita ao escritor devir, partilhar o sensível, ressoar. Nesse sentido, Nancy²⁷, citando Montaigne, coloca que “A escreveção parece ser um sintoma de um século sobrecarregado. Nunca escrevemos tanto quanto desde que estamos perturbados? Desde que temos dificuldade para escrever.” Além disso, ele menciona Laporte ao afirmar que a escrita é resultado de um suplício, aproximando-a, novamente, da angústia, assim como o personagem Paulo²⁸. Para o autor, o gesto de escrever indica uma libertação.

Nessa perspectiva, Nancy²⁹ discorre sobre a escrita como algo que ressoa, isto é, a literatura como um gesto, uma fala endereçada, enviada. A escritura retorna, repete, faz eco, ela fixa a ressonância, que é possível apenas no espaçamento, na abertura da relação entre a escrita e o leitor, visto que “escrever é um encontro”³⁰. É ir a um encontro, é fazer esse movimento porque,

²⁶ RANCIÈRE, J. *Políticas da Escrita*. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017. 2017a. 2º ed. p. 14.

²⁷ NANCY, J-L. As razões de escrever. In: _____. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Trad. João Camillo Pena, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016. p. 49.

²⁸ RAWET, S. Terreno de uma plegada quadrada. In: _____. *Contos e novelas reunidos*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004 [1969].

²⁹ NANCY, J-L. As razões de escrever. In: _____. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Trad. João Camillo Pena, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

³⁰ NANCY, J-L. Responder pelo sentido. In: _____. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Trad. João Camillo Pena, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016. p. 211.

ao escrever, sempre se está respondendo ao desejo de alguém, respondendo ao outro.

A escrita – cujo nome lembra incisão (scribo, skripât, scaripha) – é muito exatamente o nome do espaçamento disjuntivo no qual e graças ao qual o sentido pode se responder: desejar-se, enviar-se e remeter-se, indefinidamente, de ponto singular em ponto singular – o que quer dizer também de sentido em sentido. [...] A escrita entalha a massa indistinta na qual, sem ela, não se abriria nem boca, nem ouvido. Cada traço de escrita é uma boca/ouvido que se envia, que se chama, que se ouve e que se responde [...]”³¹.

Nancy³² afirma que escrever, além de espaçamento, encontro e resposta, também tem a ver com o sensível, pois é fazer uso do corpo para deixar ir a letra, a palavra. Assim, ela ressoa porque precisa chegar ao outro. Ao escritor, então, o autor dá o papel de oráculo, isto é, “aquele que fala em nome dos deuses”³³. Ele utiliza esse ser porque abre a boca ao sentido, ao falar sua verdade, ela entra em partilha com o outro, pois “A verdade só pode vir ao sentido se lhe é dado acesso ao seu corte [*coupe*] e ao seu toque. Esse toque que corta, que incisa com uma escrita o espaço indiferenciado e a boca fechada, só pode vir de fora”³⁴. Assim, essa verdade não é apenas sua, mas também do outro.

³¹ NANCY, J-L. Responder pelo sentido. In: _____. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Trad. João Camillo Pena, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016. p. 216.

³² NANCY, J-L. Responder pelo sentido. In: _____. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Trad. João Camillo Pena, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

³³ NANCY, J-L. Responder pelo sentido. In: _____. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Trad. João Camillo Pena, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016. p. 218.

³⁴ NANCY, J-L. Responder pelo sentido. In: _____. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Trad. João Camillo Pena, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016. p. 219.

Também pensando na relação entre o escritor e a verdade, Rancière³⁵ afirma que o escritor, justamente, recolhe os vestígios de um povo e procura, assim, por meio da palavra morta, dar voz a essa verdade, a essa história. Por isso também compara o escritor a um geólogo ou arqueólogo, visto que não conta sua própria história³⁶, mas a história do outro ou uma nova história. É o movimento da busca pela verdade de um corpo, não do corpo, mas de *corpus*. Justamente este aspecto procurou-se ilustrar por meio da narrativa de Samuel Rawet que envolve o escritor, a escrita, os imigrantes, os judeus e os homossexuais. O primeiro, representado por Paulo, com constante sentimento de angústia e entendendo a escrita como algo doloroso. É a narrativa de um processo, entendido por Rancière, Benjamin, Deleuze e Nancy, pode-se dizer, como se colocar no lugar do outro, para contar a história do outro, e não de si. Nesse sentido, o escritor é um médico, um oráculo, um geólogo, ofícios que só têm sentido se pensados no outro, porque precisam dele para existir, do seu paciente, do(a) deus(a), da descoberta.

Esse processo é o narrado no conto de Rawet³⁷ ao contar-se a história dos judeus, por exemplo. Ao utilizar a sua história, talvez, como ponto de partida, em sua ficção, ele deu lugar à história de um povo. Devendo escritor, criança, mulher, judeu, homossexual, ele pôde fazer da palavra muda, palavra viva, contando não uma verdade, mas várias, deixando-se levar sempre pela experimentação com a linguagem, pois escrever não é algo que depende apenas de vontade, ela pode ser, por vezes, involuntária, como retratou em outros contos sobre o escritor.

³⁵ RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009. 2009b.

³⁶ DELEUZE, Gilles. "A literatura e a vida". In: _____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. 2^o ed.

³⁷ RAWET, S. Terreno de uma plegada quadrada. In: _____. *Contos e novelas reunidos*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004 [1969].

Assim, “como uma pérola que nasce da lesão de uma concha”³⁸, é possível contar a história de pessoas sempre estrangeiras. Da lesão, do sofrimento, da angústia, é possível dar vida à palavra, que ressoará em alguém, não se sabe quem, porque errante, e, nesse movimento, tornar visíveis seres invisíveis, escondidos no *continuum* da história, que, por serem contadas, se tornam “agoras” que precisam ser lidos.

Na sua crítica sobre Benjamin, intitulada *Walter Benjamin, o cão de Pavlov e sua coleira, e o universo de rufiões*, Rawet finaliza o texto com a seguinte frase: “Há um limite para o grito histérico de revolta: a rouquidão”³⁹. O que seria esse rouco? A angústia causada pela escrita? Ou o fato de o escritor falar, falar e, possivelmente, não ser ouvido? Quando sua voz para de ressoar? Rawet deu seu grito, ainda que humano, no seu tempo, dando visibilidade a pessoas à margem. E a rouquidão, enquanto humana, pode ser o limite do grito, mas não do texto, pois Benjamin afirma que “o texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo”⁴⁰.

Referências

BENJAMIN, W. *Passagens*. Trad. alemão Irene Aron; Trad. francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v. 1).

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. 2^o ed.

³⁸ RAWET, S. A morte de Empédocles. In: _____. *Contos e novelas reunidos*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004 [1967]. p. 197.

³⁹ RAWET, S. Walter Benjamin, o cão de Pavlov e sua coleira, e o universo de rufiões. In: _____. *Samuel Rawet: ensaios reunidos*. Org. Rosana Kohl Bines, José Leonardo Tonus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008 [1978]. p. 216.

⁴⁰ BENJAMIN, W. *Passagens*. Trad. alemão Irene Aron; Trad. francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2007. p. 499.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia v. 4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: editora 34, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *O cartão postal: De Sócrates a Freud e além*. Trad. Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- KIRSHBAUM, Saul. *Viagens de um caminhante solitário: Ética e estética na obra de Samuel Rawet*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2011.
- NANCY, Jean-Luc. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Trad. João Camillo Pena, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. Org. EXO Experimental. São Paulo: Editora 34, 2009. 2009c. 2ª ed.
- RANCIÈRE, J. *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Trad. Cecilia Gonzáles. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009. 2009a.
- RANCIÈRE, J. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017. 2017b.
- RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009. 2009b.
- RANCIÈRE, J. *Políticas da Escrita*. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017. 2017a. 2º ed.
- RAWET, Samuel. *Samuel Rawet: Contos e novelas reunidos*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- RAWET, Samuel. Walter Benjamin, o cão de Pavlov e sua coleira, e o universo de rufiões. In: _____. *Samuel Rawet: ensaios reunidos*. Org. Rosana Kohl Bines, José Leonardo Tonus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

Expressões da crítica ao direito em Walter Benjamin: Um estudo da conferência sobre Kafka de 1931

Rafael Barros Vieira¹

I

As reflexões em torno do direito ocupam um papel que não é desprezível na trajetória de Walter Benjamin². Sobretudo a partir da década de 90 um conjunto de autores e autoras vem retomando com mais intensidade o conjunto de reflexões feitas sobre o direito na trajetória do autor. Essa mirada para a dimensão jurídica de seus escritos vem se tornando conhecida sobretudo nas releituras contemporâneas de seu ensaio *Zur Kritik der Gewalt* (Crítica da Violência – Crítica do Poder, na clássica tradução de Willi Bolle), de seus debates em polos opostos³ com Carl Schmitt, ou do recurso à sua filosofia da história para problematizar as bases epistêmicas do direito moderno.

Uma das expressões desse debate recorrente se dá também na continuidade das reflexões sobre a obra de Franz Kafka. Há indícios de que suas leituras dos textos kafkianos se iniciam em

1 Doutor em Direito. Professor do Curso de Políticas Públicas da UFF. Email: rbvieira@id.uff.br

2 VIEIRA, Rafael B. *Walter Benjamin: O direito, a política e a ascensão e colapso da República de Weimar (1918/9 – 1933)*. Tese de Doutorado em Direito apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direito da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2016.

3 SELIGMANN-SILVA, M. *Walter Benjamin: O estado de exceção entre o político e o estético*. In: Leituras de Walter Benjamin (Org. Márcio Seligmann-Silva). São Paulo: FAPESP/ Annablume, 2007. TRAVERSO, E. “*Relaciones peligrosas*”. *Walter Benjamin y Carl Schmitt en el crepúsculo de Weimar*. Revista Acta Poetica, n.28 (1-2), primavera-otoño 2007, Ciudad del Mexico, p.93-109.

1915⁴. No ano seguinte, segundo Scholem, Benjamin perdeu uma oportunidade de frequentar uma conferência de leitura de “Na colônia penal” em novembro de 1916 dada por Kafka em Munique, o que o leva a especular sobre o significado e as consequências do possível encontro entre os dois autores⁵. É em 1925, entretanto, que o interesse sobre a obra kafkiana passa a ganhar mais densidade. É nesse ano que se dispõe a retomar algumas das reflexões feitas a partir da leitura de “Diante da Lei”, 10 anos antes. Benjamin considerava esse texto, presente em um capítulo de “O processo” e publicado separadamente em “Um médico rural”, como “uma das melhores histórias curtas em língua alemã”⁶. Já em novembro de 1927, sob o impacto profundo deixado pela leitura de “O processo”, anexa a uma carta à Scholem uma pequena folha de papel com um possível enredo de um romance ou uma interpretação muito particular de “O processo”, intitulada “Ideia para um mistério”⁷. Em 1928, informa estar projetando um livro sobre Kafka, Proust, dentre outros⁸. Em 1929, posiciona-se sobre as discussões relacionadas ao espólio de Kafka, no texto “A moral

4 BENJAMIN, W. *The correspondence of Walter Benjamin*. Chicago: University of Chicago Press, 2012, p.279.

5 SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: A história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.43.

6 BENJAMIN, W. *The correspondence of Walter Benjamin*. Chicago: University of Chicago Press, 2012, p.279.

7 Em carta de novembro de 1927 à Scholem: “Ideia para um mistério Apresentar a história em forma de um processo, no qual o homem, como advogado da natureza muda, intenta uma queixa contra a criação e o não-aparecimento do Messias prometido. A corte, porém, decide ouvir testemunhas do futuro. Aparecem o poeta que o sente, o escultor que o vê, o músico que o ouve e o filósofo que o sabe. Assim, os seus testemunhos divergem, embora todos eles deponham em favor de sua vinda. A corte não ousa admitir sua indecisão. Por isso, não há fim para novas queixas, tampouco para novas testemunhas. Há tortura e martírio. Os bancos dos jurados estão ocupados pelos vivos, que escutam o promotor humano, bem como as testemunhas com igual desconfiança. Os lugares dos jurados passam como herança para seus filhos. Afinal, ficam com medo de ser expulsos de seus bancos. Finalmente, todos os jurados fogem, e permanecem apenas o promotor e as testemunhas”. SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: A história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.146-147.

8 BENJAMIN, W. *The correspondence of Walter Benjamin*. Chicago: University of Chicago Press, 2012, p.335-336.

cavalheiresca”⁹. Entretanto é durante os anos 30 que a obra kafkiana se tornará um tema permanente de suas correspondências, estudos e escritos.

A conferência de 1931 é ainda um texto pouco comentado entre os intérpretes da obra de Benjamin (e de Kafka). No que diz respeito aos escritos de Benjamin sobre Kafka, os intérpretes se centram sobretudo no seu conhecido ensaio de 1934, “Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte”, ou mesmo em sua correspondência com Scholem e Adorno do período. Apesar de muitos dos temas da conferência de 1931 reaparecerem no ensaio de 34, inclusive com repetições temáticas ou mesmo de trechos copiados, essa conferência apresenta algumas especificidades, que são importantes para a apreensão da análise benjaminiana sobre o direito. No ensaio de 34 a ênfase recai sobre as relações entre mito e direito; na afinidade estrutural entre o patriarca e a administração no que diz respeito a materialização das relações de dominação; ou ainda na discussão sobre a existência de um mundo administrado (que articula a força do direito, dos tribunais e dos burocratas) na obra de Kafka. Já na conferência de 31, há enigmáticas passagens sobre o que seria um sujeito “sem direitos” ou uma época histórica marcada pela “ausência de lei”. Pretendo discutir essas noções presentes na conferência, assim como o argumento construído por Benjamin, recorrendo a algumas das notas preparatórias, cartas e rascunhos de conversas com Brecht de 31 que lhe servem de material para elaboração da conferência.

II

Na fala de 31, alguns dos temas principais que comporão a interpretação benjaminiana do legado de Kafka já aparecem. Nos materiais preparatórios do texto, são criticadas tanto as

9 BENJAMIN, W. Kavaliersmoral. In: *Gesammelte Schriften* – Vol. 4. Frankfurt: Suhrkamp, 1991, p.466-468.

interpretações chamadas por Benjamin de psicanalistas, que querem fazer a obra de Kafka derivar quase exclusivamente de sua relação conturbada com o pai e a família, como as assim chamadas interpretações teológicas, elaboradas sobretudo por Max Brod, e sob as quais a conferência de 31 se debruça de forma mais detida¹⁰. Benjamin é consciente da importância da atitude de Brod de se recusar a queimar os escritos de Kafka, apesar do desejo do autor; e reconhece méritos na edição feita por Brod dos escritos kafkianos. Apesar disso, irá se confrontar com a interpretação desenvolvida pelos círculos ao redor de Brod, que naquele momento se configurava como a “oficial”¹¹ também por conta da legitimidade conferida ao mesmo por seu papel na preservação do legado de Kafka. Num tema que será ampliado no ensaio de 1934, Benjamin questiona a leitura de Brod que termina por restringir a complexidade da abordagem kafkiana a um contexto teológico, ao ver em “O Castelo” a representação do poder superior e da esfera da graça inalcançável, em “O Processo” o mundo inferior decaído, e em “América” (atualmente intitulada “O desaparecido”) a vida terrena¹².

Confrontando a interpretação teológica de Brod, Benjamin, em diálogo com o surrealismo, irá elaborar um método alternativo para dar conta da complexidade e da dimensão mundana dos textos de Kafka. Segundo Benjamin “O problema é que um método como este [o teológico, de Brod] produz muito menos resultados do que uma interpretação do escritor, certamente mais difícil, do centro do seu mundo de imagens”¹³. Essas imagens fornecerão a

10 BENJAMIN, W. Franz Kafka: La construcción de la Muralla China. In: *Sobre Kafka: Textos, discusiones, apuntes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014, p.168. BENJAMIN, W. Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer. In: *Gesammelte Schriften – Vol. II*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991, p.1198. Daqui em diante utilizadas as abreviações para estas duas obras especificamente.

11 BENJAMIN, W. *The correspondence of Walter Benjamin*. Chicago: University of Chicago Press, 2012, p.442.

12 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 67. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 677.

13 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 67. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 677-678.

Benjamin o teor material dos escritos de Kafka, permitindo que se discutam dimensões da “vida cotidiana” presentes em seus textos. Para o crítico alemão, “O processo” contra Josef K. acontece justamente no meio desse cotidiano, nos corredores dos fundos, em salas de espera ou mesmo em lugares cambiantes em que o personagem não sabe ao certo se entrou lá, se está lá por engano ou se foi extraviado para lá¹⁴. Em outras palavras, o mundo discutido em “O processo” ou em “O Castelo”, longe de estar confiscado a um contexto teológico, diz respeito ao funcionamento diário dos tribunais ou da administração, que comprimem o acusado/administrado¹⁵. Kafka deixa como indício a imagem dos tetos baixos em “O processo”, que sempre parecem comprimir os sujeitos de cima pra baixo. “Se pensarmos em suas obras como uma superfície refletida, uma capital tão esquecida desse tipo pode parecer facilmente ser o objeto inconsciente atual de tais descrições. Assim, a interpretação deveria olhar para esse reflexo da mesma distância que um espelho em relação ao modelo refletido, só que na direção oposta. Em outras palavras, no futuro”¹⁶.

Benjamin via em Kafka um intérprete de determinadas tendências da modernidade. Através de um método fundado em distorções, seria possível vislumbrar algumas das tendências que se concretizariam nas sociedades europeias de capitalismo avançado. O funcionamento dos tribunais em seus romances prefaciavam o poder cada vez mais amplo dessas instituições que se viveria anos depois, algo que em certa medida indicava os limites das interpretações que meramente a restringiam a um

14 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 67. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 678.

15 Modesto Carone aproxima-se de Benjamin ao mencionar a centralidade na obra de Kafka de uma “crítica ficcional da dominação”, indicando que o escritor tcheco “foi o produtor das imagens mais poderosas do nosso mundo administrado” CARONE, Modesto. “Um espólio de alto valor”. In: KAFKA, F. *Narrativas do Espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.218.

16 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 67-68. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 678.

aspecto transcendental. É por isso que Benjamin retomará a afirmação de Brecht¹⁷ feita a ele em uma conversa um mês antes da leitura desse texto, segundo a qual “a obra de Kafka é profética”¹⁸.

No coração desse texto estão contidas algumas reflexões enigmáticas sobre o direito e o exercício do poder por parte da administração na obra de Kafka. Aparentemente, Benjamin parte do posfácio de 1926 escrito por Max Brod para a publicação póstuma de “O Castelo”. Nesse posfácio é revelada uma conversa entre Brod e Kafka ao qual lhe é contado o final planejado de “O Castelo”. Nele, K., após uma longa vida “sem sossego e sem direitos”¹⁹ na aldeia, jaz debilitado em seu leito de morte. Ao fim, aparece o mensageiro do Castelo que traria a seguinte mensagem: apesar de K. “não ter direito” (*keinen Rechtsanspruch*) a viver na aldeia, por conta da consideração de alguns pormenores lhe é permitido viver e trabalhar lá. Só que nesse momento a vida de K. já está se esvaindo. Independentemente das interpretações de Brod, o relato trazido é coerente tanto com a estética kafkiana quanto para o curso da história narrada em “O Castelo”. Benjamin parece consciente disso ao mencionar a proximidade entre o fim projetado para “O Castelo” e a parábola “Uma mensagem imperial”, na qual o imperador da China transmite a um mensageiro uma informação que nunca chegará aos seus destinatários, já que os obstáculos existentes no próprio palácio, destinados talvez a manter a distância entre a realeza e a multidão, nos quais se vê perdido, o impedem de chegar ao sujeito comum ao qual a mensagem é endereçada, identificado na parábola como “você”²⁰.

17 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 143. BENJAMIN, W. Mai-Juni 1931. In: *Gesammelte Schriften - VI*. Frankfurt: Suhrkamp, 1985, p. 432.

18 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 68. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 678.

19 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 69. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 680.

20 KAFKA, F. Uma mensagem imperial. In: *Franz Kafka - Essencial*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2011, p.177-178

É verdade que as enigmáticas cartas das autoridades de “O Castelo” suscitam reflexões infinitas. Tanto em “O Processo” como em “O Castelo”, os personagens parecem estar submetidos a um jogo alheio a suas forças em que ou não conhecem a lei, ou na qual os pronunciamentos da administração o enredam progressivamente numa trama na qual se vêem presos. Benjamin recorda que “em nenhum lugar em Kafka a lei como tal é pronunciada”²¹. Kafka torna indistinguível o exercício do poder e o funcionamento concreto do direito. Essa talvez seja uma das razões pelas quais em nenhum momento de “O Processo” a lei seja mencionada. O direito pode até ser escrito, mas não pode ser conhecido, uma vez que sua dinâmica para o sujeito comum pertence a um círculo inacessível a ele, e que toma a exclusão do sujeito comum como um dado prévio. Esse elemento, que está presente em “O Castelo” e “O Processo”, é explicitado na parábola “Sobre a questão das leis”, presente na coletânea analisada por Benjamin²². Essa parábola se inicia com a seguinte afirmação: “Nossas leis não são universalmente conhecidas, são segredo do pequeno grupo de nobres que nos domina”²³.

Esse desconhecimento sobre a lei também pode ser estendido às cartas da administração em “O Castelo”, que dessa vez são expressas algumas vezes no curso da narrativa. No caso das cartas de “O Castelo” elas certamente são ordens, mas também são comunicados ou chamados. Em muitos momentos são textos que aparentemente são confusos sem fazer com que o sujeito a quem elas são endereçadas saibam exatamente como agir diante das mesmas. Embora permitam interpretações “a seu favor” dos destinatários, levando em consideração o contexto e o modo de funcionamento da administração parecem imperativas. A

21 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 69. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 679.

22 *Beim Bau der Chinesischen Mauer – Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß*. Berlin: Gustav Kiepenhauer Verlag, 1931.

23 KAFKA, F. Sobre a questão das leis. In: *Narrativas do Espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.123.

“ambiguidade” nelas presente, se conjugada com o funcionamento cotidiano do Castelo, parece destinada a reforçar as relações de submissão²⁴ ou a produção de uma sujeição voluntária na qual o sujeito passa a internalizar o controle e o comando exercidos pela administração. K. em certo momento procura meios de contorná-las, mas mantém-se em relação permanente com a administração sem sair exatamente da trama na qual está enredado. Para além disso, no curso do romance lhe é relatado o que ocorreu com Amália, quando esta se recusou a obedecer o que o funcionário Sortini lhe havia exigido. Embora nenhum julgamento tenha sido feito sobre o seu caso e ela tenha ficado sem saber se havia desobedecido a alguma lei, se abateu sobre ela uma punição que se estende a toda a sua família de formas variadas.

Kafka é bastante hábil em utilizar nessas cartas conceitos abertos, que permite à administração ter margens amplas para a ação, mantendo o sujeito permanentemente em relação a ela. O exercício do poder é também um exercício da interpretação dos comunicados e textos “oficiais”. Nesse processo se articulam um elemento estático (as ordens expressas nos textos, ou as leis) a um elemento dinâmico marcado pelo exercício concreto do poder. Essa “interpretação” dos enunciados abstratos procura conferir legitimidade ao sujeito que invoca o caráter “geral” da regra ou da ordem e na prática opera as engrenagens administrativas na ponta do sistema, tornando o exercício do poder pressuposto na norma uma realidade. Essa contradição exposta no uso dos conceitos abertos não seria resolvido por uma “descrição mais exata” da regra ou da ordem administrativa. Se o direito é marcado pela seleção de práticas cotidianas a serem projetadas como norma,

24 KAFKA, F. *O Castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 32. O personagem K parece perceber essas “ambiguidades”, que se expressam na seguinte passagem: “K. sabia que não se ameaçava com uma coerção real, mas a força do ambiente desencorajador, o hábito das decepções, a força das influências imperceptíveis de cada instante – tudo isso ele de qualquer modo temia, porém com esse perigo era preciso ousar lutar”(p.33). Embora seja consciente no início do romance da necessidade de “ousar lutar”, no curso do processo seu personagem se vê emaranhado diante das tramas infinitas aos quais é submetido.

essa seleção nunca consegue apreender a realidade complexa ao redor dessas práticas. Para além disso, as práticas projetadas ao serem selecionadas são atravessadas pelas desigualdades existentes concretamente.

Ao selecionar essas práticas o direito as apreende em sua dimensão linguística como “regra”, procurando conferir estabilidade aos significados contidos no texto. Só que o caráter histórico da linguagem é muito mais dinâmico do que a dimensão linguística presente na norma jurídica. É no coração dessas contradições que se situam Benjamin e Kafka. Kafka, ao mobilizar os conceitos amplos ou abertos satiriza²⁵ essa característica do direito, para indicar o exercício concreto do poder administrativo. Benjamin, em textos de 1916 (“Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens”) e 1921 (“Crítica da Violência – Crítica do Poder”), já discutia o que chamava da dimensão abstrata presente na linguagem jurídica, incapaz de lidar com o dinamismo histórico ao selecionar um conjunto de práticas cotidianas e projetá-las para o futuro, “normalizando” assim as relações de exploração/dominação presentes num espaço-tempo a ser regulado pelo direito.

III

Retomando a conferência de Benjamin, um dos temas explorados parte de um trecho de “O Processo” segundo o qual, referindo-se aos acusados: “o processo [...] adere a eles”²⁶. O processo, assim como o aparelho de tortura de “Na colônia Penal”, penetra no corpo do acusado e deixa suas marcas, tornando-se praticamente uma parte dele. Isso também se expressa em sua subjetividade na qual “o homem moderno habita seu corpo como

²⁵ BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 209-210. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 1258.

²⁶ KAFKA, F. *O Processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.185.

K. o faz na aldeia ao pé do Castelo: como um estranho, um pária [*Ausgestoßener*] que não sabe nada das leis que conectam seu corpo a ordens superiores”²⁷. É talvez por isso que no ensaio de 1934 Benjamin recorrerá a uma categoria exterior à obra Kafka para analisar a existência desse sujeito estranhado: a de alienação [*Entfremdung*]²⁸. O recurso a essa noção, central na obra de Marx, será retomada entre alguns intérpretes posteriores da obra de Kafka. O recurso a ela faz referência ao sujeito que não se reconhece naquilo que faz, expropriado de suas capacidades e potencialidades por um aparelho, conformado por relações sociais e históricas específicas, que os consome física e mentalmente²⁹.

Essas leis que o sujeito não conhece estão presentes a todo momento, e estão associadas a um conjunto de hierarquias sociais a serem mantidas, que aparecem dissolvidas no funcionamento cotidiano da administração e do direito. Essas hierarquias que organizam mais profundamente o cotidiano retratado em “O Castelo” e “O processo” são associadas às hierarquias permanentemente reafirmadas e visíveis no curso do romance, que impedem que o personagem se dirija diretamente aos membros do Castelo que decidem sobre os cursos de sua vida. Os diferentes personagens compõem uma complexa (e às vezes tosca) organização que reproduz distintas e articuladas formas de verticalização. “É este o estado das coisas”³⁰, dirá um personagem

27 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 70. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 680.

28 BENJAMIN, W. Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Obras Escolhidas Vol. I - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.162. BENJAMIN, W. Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 436.

29 Leandro Konder procura discutir essa aproximação ao comentar que: “sentindo-se tolhido no seu poder de criar, sentindo-se limitado por forças estranhas na manifestação da sua liberdade criadora, o homem é levado a sentir-se reduzido à condição de um animal ou de uma coisa (um objeto). [...] Kafka registra o caráter opressivo do nosso mundo alienado, em sua obra, figurando-o na monstruosa organização do tribunal (em O Processo) e na inacessível burocracia do conde West-West (em O Castelo)”. KONDER, Leandro. *Franz Kafka - Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 160-161.

30 KAFKA, F. *O Castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.300.

depois de descrever, de forma longa, sufocante³¹ e parcial, a máquina administrativa do Castelo.

O tema do desconhecimento e do estranhamento em relação à lei reaparece algumas vezes nesse curto texto. É importante reproduzir aqui uma passagem para analisar conceitualmente uma expressão que não aparece nem antes e nem depois em sua obra, a não ser nesse texto e nos materiais preparatórios do mesmo:

A escolha dos animais que envolve os pensamentos de Kafka é significativa. São sempre aqueles que vivem no interior da terra, ou ao menos como o escaravelho de 'A metamorfose', animais que se escondem pelo chão, ou em fissuras e rachaduras. Esse retraimento parece ao autor o único comportamento apropriado para os membros de sua geração e seu contexto, isolados e desconhedores da lei. Mas essa ausência de lei (*Gesetzlosigkeit*) é resultado de um processo. Kafka não se cansa de descrever o mundo de que fala como velho, decomposto, antiquado, empoeirado³².

Assim como a relação entre direito e linguagem, o paradoxo do sujeito “sem direitos” ou de um quadro marcado pela “ausência de lei” não pode ser resolvido por um raciocínio dicotômico que opõe lei e ausência de lei, como se esta fosse uma mera discussão circular sobre a efetividade da lei e de demanda por sua “aplicação”. Em certa medida, esse tipo de interpretação dicotômica será criticada por Benjamin de forma mais direta no final do ensaio sobre Kafka de 1934, quando expõe algumas de suas divergências com a leitura feita por Werner Kraft da parábola “O novo advogado”. O paradoxo que põe em relação lei e ausência de

31 Kafka quase não usa pontuações nas falas do personagem Bürgel no capítulo 23, e o mesmo profere discursos longuíssimos, num quase monólogo enquanto K. luta para não dormir naquele momento.

32 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 70-71. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 681. BENJAMIN, W. Franz Kafka: Durante la costruzione della muraglia cinese. In: *Opere complete di Walter Benjamin - Volume IV*. Torino: Einaudi, 2002, p.453. BENJAMIN, W. Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer. In: *Selected Writings*, v. 2, part 2. Massachusetts: Harvard University Press. 2005, p. 498

lei pertence ao direito, dado pela dissociação entre este e a realidade, na qual exerce a pretensão de estabilização de uma realidade cindida. Esse paradoxo será exposto de forma mais precisa em uma das notas que lhe servirão como material preparatório para essa conferência, onde retomará a noção de ausência de lei outras duas vezes. Benjamin afirmará nessas notas: “Sobre 'O Processo': assim como aqui o direito e o tribunal permeiam todas as fissuras da existência social, esse é o avesso [*Kehrseite*] da ausência de lei [*Gesetzlosigkeit*] em nossas relações sociais”³³. A onipresença do direito e do tribunal aparecem relacionados com a ausência de lei, como sendo esta a outra face de um mesmo processo presente nas relações sociais contemporâneas. Essa afirmação não parece distante do enredo proposto em “O Processo”. K. durante todo o romance se vê submetido a um processo sob o qual não sabe o teor, a lei que pretensamente havia violado ou informações que lhe permitissem se defender ou mesmo saber ao certo o que estava acontecendo. A impactante frase que inicia o romance recorda que K. “foi detido sem ter feito mal algum”³⁴. Só que isso ocorre simultaneamente à afirmação de que “K. ainda vivia num Estado de Direito, reinava paz por toda parte, todas as leis estavam em vigor”³⁵.

Agamben, ao comentar alguns textos de Kafka e o debate existente entre Benjamin e Scholem nas cartas trocadas no decorrer de 1934 sobre o escritor tcheco, trabalha essa discussão como sendo da relação entre direito e exceção. Segundo o autor, o camponês da parábola “Diante da Lei” está em relação com a lei em sua ausência. E é justamente nessa situação de ausência que a lei se afirma com maior força, uma vez que o exercício do poder soberano se dá também através da lei que se mantém em estado de ausência/suspensão. É justamente essa a situação de exceção na

33 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 170. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 1214.

34 KAFKA, F. *O Processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 7.

35 KAFKA, F. *O Processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.10.

qual o poder soberano aplica a lei desaplicando-a. “A porta aberta, que é destinada somente a ele [o camponês], o inclui excluindo-o e o excluí incluindo-o”³⁶.

A ausência de lei a que faz menção Benjamin não significa sua desativação ou o seu não-funcionamento. Ao contrário, os tribunais e o direito, conforme identifica, continuam permeando todas as fissuras da existência social. A lei mantém-se em relação com o sujeito em estado de suspensão ou de desconhecimento, como acontece com Josef K. em “O Processo”. Apesar de desconhecer a lei e ter sido detido sem ter feito mal algum, durante todo o romance o personagem se mantém em relação com as leis e o tribunal³⁷. K. tenta provar sua inocência, mas isso parece ser impossível, como recorda o pintor Titorelli³⁸. Segundo as opções relatadas pelo pintor, a relação com o processo é iminente. A inocência e a bem-aventurança, como lembra Benjamin num ensaio de 1919, são leves demais diante da balança do direito e das forças que querem submeter a K. o destino de ser um acusado (ou condenado) diante do Processo que o consome e no final o aniquila. Dialogando com o argumento de Agamben, a forma de lei opera em estado de suspensão, expondo o sujeito à potência da ação soberana e ao seu próprio ato.

Benjamin, para ler Kafka e partindo de Kafka, retoma alguns dos temas abordados em seu ensaio *Zur Kritik der Gewalt*, onde a crítica do direito é simultaneamente uma crítica do poder/violência/força destinados a reproduzir o atual formato de sociabilidade. O funcionamento do direito e a prática do poder se reforçam mutuamente nessas análises. A imagem da lei está

36 AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p.57.

37 Segundo Löwy, “A lei está praticamente ausente desse ‘processo’. Ela é algo desconhecido, impossível de conhecer, talvez inexistente. Sua ausência é compensada pela presença – onipresença mesmo – de uma poderosa organização legal que dispõe do poder de vida e morte sobre os indivíduos”. LÖWY, Michael. *Franz Kafka, sonhador insumisso*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p.121.

38 KAFKA, F. *O Processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.153.

atrelada a uma máquina judicial-administrativa que tem uma dinâmica particular, embora em relação com essa imagem. Essa imagem da lei ao mesmo tempo em que é funcional para pôr/manter em funcionamento as engrenagens da máquina, pode se dissipar dependendo do contexto. Essa dissipação não nega a máquina, ao contrário, expande seu funcionamento sob uma forma específica³⁹.

IV

Ao retomar a expressão pela última vez nos rascunhos preparatórios para discutir a parábola “Diante da lei”, Benjamin explicita que a ausência de lei é simultaneamente sua inexorabilidade, sua inafastabilidade: “A ausência de lei (*Gesetzlosigkeit*): vem do fato de que a inexorabilidade da lei que cega até seu guardião?”⁴⁰. Apesar de Josef K. desconhecer o processo ao qual estava submetido, nem por isso esse processo deixa de ser menos efetivo. Não somente o processo permeia sua vida cotidiana narrada no curso do romance, como seus desdobramentos ao final aniquila K. Benjamin recorda que os espaços nos quais tem lugar o processo se assemelham aos regulamentos pelos quais a Colônia Penal procede⁴¹. Haveria uma proximidade mais profunda entre os espaços em que a ausência de lei se explicita e aqueles em que da lei decorre um aparelho de tortura.

A crítica à autoridade e uma sensibilidade anti-autoritária são uma das marcas da literatura kafkiana⁴². Segundo Benjamin, é

39 DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka – Por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p.82.

40 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 171. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 1200.

41 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 71. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 681. BENJAMIN, W. Franz Kafka: Durante la costruzione della muraglia cinese. In: *Opere complete di Walter Benjamin – Volume IV*. Torino: Einaudi, 2002, p.453.

42 LÖWY, Michael. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p.119-121.

possível perceber a degradação (*Verkommenheit*) do mundo através da análise das autoridades feitas por Kafka⁴³ (K, p.71; GS II p. 681). As autoridades superiores, que permanecem desconhecidas a K. e a Josef K., tratam suas vítimas como o gato trata um rato. Esse comportamento também é reproduzido pelas autoridades inferiores, por um misto de obediência à hierarquia e de desejo/fetiche pelo mando. Os espaços em que estas exercem suas atividades é agonizantemente caracterizado por labirintos, má-illuminação, ausência de arejamento e repletos de poeira, que se expressam nos locais de despachos, escritórios e salas de espera. Suas relações entre si são caracterizadas por uma hierarquia incalculável de funcionários pequenos, grandes, importantíssimos e inacessíveis, e depois funcionários de segunda ordem e auxiliares, diz Benjamin recorrendo à Willy Haas. Esse sistema burocrático, que se pretende absoluto, é simultaneamente ridículo e absurdo, em sua pretensão de governar cada milímetro da existência cotidiana. Algo sempre lhe escapa o escapa, sem que isso faça com que deixe de estar em funcionamento. O funcionamento concreto da burocracia extravasa permanentemente a lei, e isso marca até mesmo a relação entre os funcionários superiores e inferiores, que, mesmo com suas hierarquias entre si, em seu afã de fazer a burocracia operar entram em conflitos uns com os outros.

Mesmo nos casos em que esse conflito ocorre ou quando a burocracia não funciona da forma como se pretende, o poder que exercem pode se materializar a qualquer momento. Nos conflitos ou falhas, K. por vezes encontra brechas e margens para agir, mas a sensação de presença ou de uma intervenção ainda estão colocadas. Quando seus passos posteriores são dados, estas relações estão colocadas em um novo patamar. Isso faz com que uma das características essenciais do mundo descrito por Kafka seja uma sensação generalizada de angústia e apreensão. “Uma

43 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 71. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 681.

apreensão/medo (*Angst*) que não é reação, mas orgânica”⁴⁴. Essa apreensão é tanto em relação ao arcaico, marcado pela reprodução de uma culpa desconhecida e vista como “natural”⁴⁵, quanto em relação ao que é próximo e iminente, caracterizado por uma expiação que não redime, mas apenas dá a conhecer a culpa – que em certo sentido já estava dada e é pressuposto para o funcionamento do aparelho jurídico-administrativo. Ao comentar a parábola “O novo advogado”, Benjamin afirma que um dos temas principais de Kafka é discutir os processos pelos quais os seres humanos são tornados culpáveis, e nesse sentido transformam-se em membros do sistema judicial⁴⁶.

V

O ensaio de 1934 se encerra discutindo as potencialidades contidas (e as inversões promovidas) na parábola “O novo advogado” para pensar o que seria a desativação e superação da forma jurídica. Entretanto, já nos materiais preparatórios dessa conferência algumas indicações enigmáticas são feitas sobre a parábola. Nesse rascunho, Benjamin aponta um tema possivelmente a ser retomado: “‘O novo advogado’: Texto para um quadro de Picasso”⁴⁷. Se, como afirmado no curso da conferência de 1931, o método proposto para a análise de Kafka é baseado na decomposição de imagens para tentar decifrar a realidade exposta em suas obras, pelos interesses de Benjamin durante o período, em intenso diálogo com o surrealismo⁴⁸, é um tema interessante a ser explorado o quanto essa imagem está incorporada na parte final do ensaio de 34. A “distorção da

44 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 71. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 681.

45 FERRARI, Sônia Campaner Miguel. “Kafka, Benjamin: O natural e o sobrenatural”. *Revista Trans/formação*, São Paulo, n.30(2), 2007, p.153-155.

46 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 160. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 1193.

47 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 171. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 1200.

48 BENJAMIN, W. “O surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Obras Escolhidas - Vol. I*. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 21-35.

existência”⁴⁹, que para Benjamin é o objeto principal do percurso de Kafka, é uma das marcas dos próprios traços de Picasso, intensificada após o encontro com o surrealismo.

Já a conferência de 1931 é concluída interpretando a leitura feita por Kafka do personagem de Cervantes, Sancho Pança. Segundo Benjamin, é Sancho Pança quem abre caminho para a saída humana de uma era marcada pela angústia, pela apreensão e pelo medo⁵⁰. Em “O Processo” tenta-se introjetar uma culpa desconhecida sobre K., que é pressuposta pelas autoridades que o abordam⁵¹. Essa culpa desconhecida e imemorial (que se pretende naturalizada) torna-se sinal do esquecimento de que ela não é natural. A produção do esquecimento é uma das marcas de uma era pantanosa⁵² governada pelas forças do mito e do destino, que impede a construção da história como o *locus* mais próprio de criação da liberdade coletiva e de suas condições pelos seres humanos⁵³. Benjamin contrasta Sancho Pança com o mundo descrito em “O Castelo” e “O processo”, marcado pela angústia e pelo esquecimento.

A inocência e a bem-aventurança de Sancho Pança fazem com que o esquecimento não seja compulsoriamente produzido. Uma das marcas da vida tranquila de Sancho se dá pelo fato do esquecimento não ser mais necessário⁵⁴. Através da singela imagem da leitura proposta desse personagem, é discutida a possibilidade de liberação do fardo dos cavaleiros de batalha voltados à guerra e fora de controle⁵⁵, como talvez era Bucéfalo quando participava das

49 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 68. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 678.

50 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 166. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 1197.

51 KAFKA, F. *O Processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.11-12

52 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 172. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 1201.

53 GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Apresentação*. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011, p.9.

54 BENJAMIN, W. *Sobre Kafka...* Op. Cit. p. 73. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften - II*. Op. Cit. p. 682.

55 KAFKA, F. A verdade sobre Sancho Pança. In: *Narrativas do Espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.103.

campanhas de Alexandre da Macedônia em “O novo advogado”⁵⁶. É assim que, segundo Benjamin, Kafka encontra a lei pelo menos uma vez em sua trajetória⁵⁷ nos romances de cavalaria e de salteadores que são o objeto de estudo de Sancho Pança.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972-1989, 7v.
- _____. *The correspondence of Walter Benjamin*. (Org. Theodor Adorno & Gershom Scholem). Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- _____. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. *Obras Escolhidas Vol. 1 – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Selected Writings, v. 2, part 2*. Massachusetts: Harvard University Press, 2005.
- _____. *Sobre Kafka: Textos, discusiones, apuntes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- _____. *Opere complete di Walter Benjamin – Volume IV*. Torino: Einaudi, 2002.
- CARONE, Modesto. *Um espólio de alto valor*. In: KAFKA, Franz. *Narrativas do Espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.215-222.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka – Por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- FERRARI, Sônia Campaner Miguel. *Kafka, Benjamin: O natural e o sobrenatural*. *Revista Trans/form/ação*, São Paulo, n.30(2), p.151-165, 2007.

56 KAFKA, F. El nuevo abogado. In: *Un médico rural – pequeños relatos*. Praga: Vitalis, 2013, p.7.

57 BENJAMIN, W. Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Obras Escolhidas - Vol. I. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.164.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Apresentação*. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- KAFKA, Franz. *O Processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *O Castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Narrativas do Espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Franz Kafka – Essencial*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2011.
- _____. *Un médico rural: Pequeños relatos*. Praga: Vitalis, 2013.
- _____. *Beim Bau der Chinesischen Mauer – Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß*. Berlin: Gustav Kiepenhauer Verlag, 1931.
- KONDER, Leandro. *Kafka – Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LÖWY, Michael. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: A história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Walter Benjamin: O estado de exceção entre o político e o estético*. In: *Leituras de Walter Benjamin* (Org. Márcio Seligmann-Silva). São Paulo: FAPESP/ Annablume, 2007.
- TRAVERSO, Enzo. “*Relaciones peligrosas*”. *Walter Benjamin y Carl Schmitt en el crepúsculo de Weimar*. Revista Acta Poetica, n.28 (1-2), primavera-otoño 2007, Ciudad del Mexico, p.93-109.
- VIEIRA, Rafael B. *Walter Benjamin: O direito, a política e a ascensão e colapso da República de Weimar (1918/9 – 1933)*. Tese de Doutorado em Direito apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direito da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2016.

A insustentável leveza da narrativa: palavra de “infante”?

Raquel Belisario da Silva¹

Eu não poderia ter contado de outro jeito. Só da perspectiva de uma criança era possível relatar toda a crueldade e imoralidade desta história.

Aglaja Veteranyi

Saber contar boas histórias é coisa que se herda, mas de vez em quando pode saltar uma geração.

Saša Stanišić

1 Introdução – Onde estão os narradores-criança?

O texto desta apresentação é uma primeira tentativa de organizar o pensamento ao redor de uma ideia que vem me intrigando há algum tempo pela falta de uma teorização direcionada ao tema: o narrador-criança. Nos estudos sobre narradores, dificilmente são encontrados textos nos quais sejam analisadas as características das vozes narrativas infantis. Quando citadas, essas vozes são aproximadas às dos narradores bêbados e loucos – por constituírem um grupo de seres de exceção, retratados à margem, aos quais em geral é negada a fala –, como se esses três tipos de narradores tivessem mais pontos em comum do que diferenças. Não cabe aqui destrinchar essas diferenças e semelhanças, até mesmo pelo curto espaço disponível para analisar

¹ Doutoranda em Teoria da Literatura, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, bolsista CNPq. E-mail: raquel.belisario@gmail.com

mais detidamente os detalhes de cada discurso. Entretanto, vale ressaltar que, como veremos mais adiante, apesar de as marcas textuais a que recorrem os autores na construção de um discurso atribuído a esses seres marginalizados serem muito parecidas, as experiências narradas por uma criança tendem a ser muito diversas em sua subjetividade das relatadas por um adulto com estado de consciência alterado.

Portanto, para este trabalho proporei apenas abrir a discussão em torno de alguns pontos que me ocorreram sobre o tema a partir da leitura do texto de Walter Benjamin, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994). Além deste, utilizarei como suporte ainda outros textos breves do mesmo autor, que durante sua vida dedicou algum tempo a dissertar sobre temas ligados à infância: brinquedos, livros, educação etc. Sobretudo me interessa levantar três principais questionamentos acerca da voz narrativa infantil que, por ora, chamarei narrador-criança: pode um infante falar?; que experiências uma criança tem para conjecturar uma narrativa?; e, que elementos sustentam esta voz narrativa?

Como exemplos de narrativas conduzidas por narradores-criança, apresento três obras contemporâneas do leste europeu (em tradução para o português), recorte histórico-geográfico ao qual dedico atualmente meus estudos. As obras são: *O rei branco* (György Dragomán, da Hungria); *Por que a criança cozinha na polenta* (Aglaja Veteranyi), da Romênia; e *Como o soldado conserta o gramofone* (Saša Stanišić, da Bósnia-Herzegovina).

2 O que conta a criança?

A presença da criança na história (ocidental, ao menos) começa a ser considerada no Iluminismo, tendo como referente principal a obra de Jean-Jacques Rousseau. No entanto, desde o século XVIII, ainda que a infância tenha sido pensada sob diversos aspectos, o silêncio imposto à criança foi poucas vezes quebrado na literatura. Apesar de a criança aparecer como personagem em uma

grande quantidade de obras – incluindo-se aí protagonistas memoráveis, como *Oliver Twist* e *Tom Sawyer* –, sua fala, quando colocada diretamente no texto, muitas vezes esteve limitada a diálogos, nos quais se dirigia a outras personagens, não ao leitor. Há outros casos ainda em que a perspectiva da criança foi apenas evocada por um narrador adulto que tentava rememorar seu passado em devaneios nostálgicos ou buscas por sentidos perdidos no tempo. Na literatura contemporânea, porém, o espaço para narrativas conduzidas por vozes infantis tem se alargado, o que torna cada vez mais relevante o exame desses narradores.

Mas, antes de partir para os possíveis motivos que fazem crescer o número de narradores-criança na literatura mais atual, gostaria de me deter alguns momentos no exame dos sentidos que nos trazem as palavras *infância/infante*:

A palavra *infante* literalmente significa, a partir de sua etimologia, “aquele que não fala” – *infans*. A *infância* seria, então, a fase que compreende o período em que o bebê ainda é incapaz de falar, variando do primeiro ao terceiro ano de vida. Entretanto, o termo *infância* se estendeu, e compreendeu, até o advento da “pré-adolescência”, um período que chegava até os quinze anos. Segundo a Organização Mundial de Saúde, até os dezenove anos o indivíduo é uma criança. No entanto, a *infância* é normalmente medida pela maturação sexual, a partir da qual as crianças se tornam adolescentes, por volta dos doze anos de idade. Quaisquer dessas afirmativas, no entanto, não passam de convenções².

Chamo a atenção, aqui, para duas perspectivas importantes para o desempenho do papel de narrador, levando em conta que o *infante* seja “aquele que não fala”. A primeira delas diz respeito ao fato de a criança, por questões de ordem neurocognitiva, ainda não ter desenvolvido plenamente a fala, não tendo, portanto, as ferramentas necessárias para elaborar uma narrativa consistente conforme as

² MATA, Anderson Luís Nunes da. *O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea*. Dissertação (Mestrado)- Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília: DF, 2006, p. 23-24.

exigências do mundo adulto. A criança começa a desenvolver as frases a partir de elementos soltos, mais simples, que indicam as coisas e os seres a que se referem. Mais tarde, incluem as ações e desejos a partir da inclusão de verbos. Inicialmente, os verbos são postos sem a necessária relação com um sujeito ou um tempo; mais tarde a criança aprende a incluir-se e incluir os outros indivíduos como agentes ou pacientes das ações, em determinadas circunstâncias. E, por fim, a criança acrescenta os elementos acessórios, que possibilitarão ao texto complementações de sentido.

A segunda perspectiva é a de que à criança não foi concedido o direito à fala, por isso ela não ocupa o lugar de narradora de suas experiências. Não tendo direito à fala, a criança não pode expressar suas opiniões, seus anseios ou relatar as situações que partilha, neste mesmo mundo dos adultos, a partir de seu ponto de vista. Assim como a definição de até quando o indivíduo pode ser considerado criança é dada por convenções arbitrárias (doze, quinze, dezenove anos – quando acaba a infância?), também a fala da criança é vedada por um poder exterior; são os adultos que “informam” à criança que ela não tem ainda experiências relevantes a transmitir.

E, afinal, que experiências uma criança tem para serem narradas? Em um texto de 1913, Benjamin fazia um ataque à palavra “experiência”, em um texto que iniciava assim:

Travamos uma luta por responsabilidade contra um ser mascarado. A máscara do adulto chama-se “experiência”. Ela é inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma. Esse adulto já vivenciou tudo: juventude, ideais, esperanças, mulheres. Foi tudo ilusão. – Ficamos, com frequência, intimidados ou amargurados. Talvez ele tenha razão. O que podemos objetar-lhe? Nós ainda não experimentamos nada³.

³ BENJAMIN, Walter. Experiência. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009. p. 21.

Muitos acontecimentos entremearam o momento da escrita deste pequeno texto e as posteriores considerações sobre o narrador de Nikolai Leskov, fundamentadas na experiência. O mundo onde era razoável reclamar para si alguma responsabilidade na busca pela verdade e realizações grandiosas em contraposição à triste e pesada experiência do filisteu, com suas desilusões e pobreza de ideias, desfez-se em guerras de uma violência que o jovem Benjamin não poderia prever. E neste novo mundo, aniquilado por conflitos que levaram os adultos cada vez mais cedo para morrer e ver morrer no front, a experiência se tornou incomunicável diretamente, deixou de ser transmitida no boca a boca e foi para as páginas das narrativas escritas.

Desde o século passado, após outros tantos conflitos dos quais Benjamin não chegou a tomar conhecimento, os jovens e as crianças têm tomado para si a responsabilidade de transmitir experiências às novas gerações. É possível encontrar, nas culturas em que o estudo formal da escrita é incentivado pela família e/ou pelo Estado, relatos em forma de diário escritos por crianças durante períodos de conflitos intensos nas cidades em que vivem e até mesmo de jovens entrincheirados ou prisioneiros de guerra. Conforme diz Zlata Filipović (ela também uma dessas crianças, manteve um diário durante os ataques que presenciou em Sarajevo, de 1991 a 1993):

É importante lembrar que aqueles que mantêm diários são apenas os letrados, que dispõem de tempo, espaço, papel e tinta para escrever e cujas culturas trazem uma tradição de escrita diária. Não é o caso de todo mundo, o que explica a extrema dificuldade em encontrar diários provenientes da África e da América do Sul, bem como de grupos como os americanos nativos, aborígenes ou maoris, embora a violência e as perseguições tenham desempenhado um papel importante na história desses povos⁴.

⁴ FILIPOVIĆ, Zlata; CHALLENGER, Melanie. *Vozes roubadas: diários de guerra*. Tradução Augusto Pacheco Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 16-17.

E na narrativa escrita de ficção, os narradores-criança também passam a ter mais espaço, pois seu olhar sobre o mundo e as experiências vividas, muitas vezes, podem contar mais do que poderia a voz de um adulto. As crianças, por trás de uma suposta leveza na narrativa, teriam um compromisso com a verdade, ou com a fidelidade, como queria o Benjamin de 1913, que um narrador adulto não poderia sustentar.

Todas as três obras analisadas neste trabalho trazem, pela voz de narradores-criança, experiências conhecidas pelos autores, quer por vivência pessoal, quer por agregarem elementos vistos e ouvidos de outrem. Aglaja Veteranyi era romena e aprendeu a língua alemã, na qual produziu sua literatura, apenas após os 15 anos, ao ser enviada a um internato na Suíça. Antes disso, vivia com a família em trailers, circulando com uma trupe circense exilada da Romênia desde 1967⁵. É uma história muito parecida com essa que sua narradora – que tem o primeiro nome igual ao de sua parteira e o segundo nome igual ao de uma estrela de cinema, mas não se chama Sofia Loren – vai narrar em *Por que a criança cozinha na polenta*. Gyögy Dragomán, também nascido na Romênia, mudou-se com a família para a Hungria no final da década de 1980, quando tinha 15 anos. Em *O rei branco*, o narrador, Dzsátá (que não é um nome, mas sim um apelido), é um menino de onze para doze anos, vivendo com a mãe à espera que o pai retorne para casa depois de ter sido levado para um campo de trabalhos forçados e acusado de traidor da pátria – informação que o menino se recusa a admitir, mas vai assimilando ao longo da narrativa. Saša Stanišić dá voz, em *Como o soldado conserta o gramofone*, a outro Saša, Aleksandar Krsmanović, que tem algo entre oito e catorze anos e vai narrar a vida na cidade de Višegrad, após a morte de Tito e conseqüente separação da Iugoslávia. Depois disso, sua experiência de imigrante exilado na Alemanha, a escrita de

⁵ MACHI, Fabiana. A poesia de Aglaja Veteranyi. In. *Suplemento Pernambuco*. On-line, 04 out. 2017. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/in%C3%A9ditos/1969-a-poesia-de-aglaja-veteranyi.html>> . Acesso em: 10 set. 2018.

um livro a partir de um caderno presenteado por sua avó, e, já adulto, a volta, na última parte do livro, para rever a cidade onde nasceu.

Para um estudo do narrador, as experiências vividas pelos autores dos livros não chegariam a ser importantes, uma vez que as narrativas são oferecidas como ficção e não autobiografia ou testemunho. Contudo, se pensarmos no que diz Benjamin com relação ao uso da experiência como matéria-prima para a narrativa, os dados biográficos têm certa relevância, já que os temas escolhidos para as histórias a serem contadas carregam matizes da vivência pessoal.

Na sua análise do narrador, o crítico alemão dá mais valor às narrativas escritas “que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”⁶. Estes narradores anônimos têm como principais características o senso prático, pois “de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos”⁷; saber extrair da experiência o que vão narrar, seja a “sua própria experiência ou a relatada pelos outros”⁸; e imprimir sua marca nesta narrativa.

Cada um dos três narradores-criança mencionados aqui imprime sua marca ao narrar, através de uma linguagem própria, uma história que entrelaça experiências vividas e conhecidas a partir de outras personagens. Veteranyi coloca sua narradora protagonista a contar história(s) em que o absurdo e a realidade se confundem:

⁶ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 197-221. (Obras escolhidas, vol. I).

⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 197-221. (Obras escolhidas, vol. I).

⁸ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 197-221. (Obras escolhidas, vol. I).

Antes do meu nascimento, fui equilibrista de cabeça para baixo durante oito meses. Eu estava dentro da minha mãe, ela fazia espacato sobre a corda bamba e eu olhava para baixo ou me encostava na corda.

Um dia, ela não conseguiu mais se erguer do espacato, e eu quase caí. Pouco depois, vim ao mundo.

Quando nasci, eu era muito linda, minha mãe tinha medo que me roubassem e colocassem uma criança estranha no berço.

Eu nasci bem careca.

Depois que me deram banho, minha mãe me pintou, com seu lápis preto, umas sobrelanceias bem grossas.

Minha tia conferiu se eu tinha todos os dedos, e a parteira amarrou minhas pernas tortas com uma faixa⁹.

Dragomán inscreve Dzsátá em uma realidade distópica, representando o que aconteceu nos países do leste europeu durante a Guerra Fria. A relativa inocência do narrador diante de certos fatos, ou de histórias que lhe foram contadas e que ele incorpora à sua narrativa, mostra o comportamento dos cidadãos durante um regime autoritário: crença cega naquilo que não têm como investigar a veracidade, submissão a uma cadeia de violência que se propaga de cima para baixo (do Estado aos cidadãos adultos, e destes para as crianças) e medo constante, que alimenta esta cadeia de violência. Segundo o autor, é através dos olhos de uma criança que se pode ver como uma ditadura funciona¹⁰.

A partir de então, durante toda a semana nos preparamos para a batalha, todos sabiam que seria uma luta muito dura, pois ainda que os Frunza não tivessem lutado na guerra civil, eles eram muito perigosos, antes de terem chegado à vizinhança moraram em uma aldeia nas montanhas nevadas do Ocidente e parece que lá viveram

⁹ VETERANYI, Aglaja. *Por que a criança cozinha na polenta*. Tradução Fabiana Machi. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004, p. 32.

¹⁰ SOSIN, Natalia. György Dragomán: *One can really see how a dictatorship functions through the eyes of a child*. Tradução Húngaro/Inglês de Wojciech Kubik, 22 Jun. 2007. Disponível em: <<http://www.cafefabel.co.uk/society/article/gyorgy-dragoman-one-can-really-see-how-a-dictatorship-functions-through-the-eyes-of-a-child.html>>. Acesso em: 08 dez. 14.

como índios, caçaram até o pai deles morrer, ninguém sabia ao certo a idade dos irmãos Frunza, pois os dois frequentavam a sexta série, embora Remo parecesse maior que os da nona, o irmão, Rômulo, era tão baixo que mesmo entre os da quarta ele parecia pequeno, mas os dois eram muito fortes e ambos sabiam brigar igualmente bem e também entendiam muito de armas, no estilingue, por exemplo, não usavam tiras de câmara de bicicleta, mas borracha de verdade, e ouvimos que fabricaram toda espécie de armas secretas para os da outra rua [...]”¹¹.

O Aleksandar de Stanišić usa sua imaginação como ferramenta de sobrevivência. Apenas contando histórias – e ele chega a escrever um livro dentro do livro – consegue suportar a realidade que relata. Logo no início, ele pretende reviver o avô Slavko com os poderes mágicos de uma cartola de estrelas e uma varinha de condão:

Na noite do terceiro dia após a morte de vovô Slavko, eu estou sentado na cozinha e folheio álbuns de fotografia. Tiro todas as fotos de vovô Slavko do álbum, ainda não sei o que pretendo fazer com elas. No pátio, nossa cerejeira começa a brigar com o vento, uma tempestade. Depois que eu tiver concedido a vovô Slavko a capacidade de voltar a viver, meu próximo golpe de mestre será dar a todo mundo a capacidade de reter ruídos. Todo mundo conseguirá colocar o vento nas folhas da cerejeira e o rumor do trovão e os latidos noturnos dos cães no verão num álbum de sons¹².

E no livro que escreve dentro da narrativa, intitulado *Quando tudo era bom*, inventa formas de se distanciar da guerra:

Pinto dez soldados desarmados.
Pinto o rosto de mamãe, sorrindo, serena, despreocupada.
Se eu fosse mágico de capacidades, quadros poderiam falar,
enquanto os pintamos.

¹¹ DRAGOMÁN, György. *O rei branco*. Tradução Paulo Schiller. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009, p. 108.

¹² STANIŠIĆ, Saša. *Como o soldado conserta o gramofone*. Tradução Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 16-17.

Se eu fosse mágico de capacidades, casas poderiam cumprir suas promessas. Elas teriam de prometer que não perderiam telhados ou desmorrariam em chamas. Se eu fosse mágico de capacidades, as cicatrizes dos buracos de tiros se fechariam com os anos. Qual será a música que um prédio toca durante a guerra?¹³

Quanto à dimensão utilitária da narrativa, que de acordo com Benjamin¹⁴, “[...] pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida [...]”, é possível identificá-la em diversas situações relatadas pelos narradores-criança. A menina que viaja com o circo sabe e comunica ao leitor coisas importantes, como: “Não devemos nos apegar a nada”¹⁵; “No meu país, as pessoas não podem pensar livremente nem em sonho. Se falarem e os espiões ouvirem, são levadas para a Sibéria”¹⁶; “Se alguém pergunta o meu nome, tenho de dizer: Pergunte à minha mãe”¹⁷. E também:

Apesar de não ir à escola, falo línguas estrangeiras e sei muitas histórias, isso é muito mais do que escola. Minha mãe diz que eu não preciso de escola, que o mais importante eu já sei.

O MAIS IMPORTANTE

Tomar cuidado com os outros.

Não lhes dizer a verdade, para que ninguém possa zombar de nós¹⁸.

¹³ STANIŠIĆ, Saša. *Como o soldado conserta o gramofone*. Tradução Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 202-203.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 197-221. (Obras escolhidas, vol. I).

¹⁵ VETERANYI, Aglaja. *Por que a criança cozinha na polenta*. Tradução Fabiana Machi. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004, p. 27.

¹⁶ VETERANYI, Aglaja. *Por que a criança cozinha na polenta*. Tradução Fabiana Machi. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004, p. 36.

¹⁷ VETERANYI, Aglaja. *Por que a criança cozinha na polenta*. Tradução Fabiana Machi. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004, p. 60.

¹⁸ VETERANYI, Aglaja. *Por que a criança cozinha na polenta*. Tradução Fabiana Machi. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004, p. 69.

Dzsátá, entre outras coisas, passa informações práticas caso algum de seus leitores esteja precisando ficar doente para fugir de algum problema:

Szabi e eu logo descobrimos que giz não dava febre, era apenas lenda, porque cada um de nós comeu um giz e meio e não nos aconteceu nada, além disso experimentamos também giz colorido [...] não nos aconteceu nada, apenas fizemos xixi colorido [...]¹⁹.

Ele também sabe que “[...] o importante é que enquanto não nos fazem perguntas não devemos dizer nada porque isso só cria problemas [...]”²⁰; e que “[...] existem coisas que até mesmo falar é perigoso [...]”²¹; e que pelo modo de olhar da mãe, ele não deveria fazer mais perguntas²²; entre muitas outras coisas importantes de se saber quando se é criança e se vive sob uma ditadura.

Aleksandar sabe inventar histórias, sabe pintar obras inacabadas e fazer listas; sabe que a guerra é triste e que, dependendo do lado da fronteira em que se está, os heróis se tornam vilões e vice-versa. Mas ele não aconselha, ele mostra sua vivência. Todos os três dizem o que sabem, o que a vida lhes ensinou; suas experiências só servirão de exemplo àqueles leitores que estiverem dispostos a aprender.

3 Como uma criança narra

Benjamin identifica duas principais vertentes da boa narração:

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’,

¹⁹ DRAGOMÁN, György. *O rei branco*. Tradução Paulo Schiller. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009, p. 19.

²⁰ DRAGOMÁN, György. *O rei branco*. Tradução Paulo Schiller. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009, p. 77.

²¹ DRAGOMÁN, György. *O rei branco*. Tradução Paulo Schiller. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009, p. 149.

²² DRAGOMÁN, György. *O rei branco*. Tradução Paulo Schiller. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009, p. 150.

diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutam com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições²³.

E nos diz que somente considerando a interpenetração destas duas vias, que foi facilitada pela implementação do sistema corporativo medieval, é possível compreender a abrangência do reino narrativo. Como os camponeses e os marujos teriam sido os mestres pioneiros da arte de narrar, os artifices se tornaram os responsáveis pelo aperfeiçoamento desta arte: “No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário”²⁴.

Em outro texto, “Livros infantis velhos e esquecidos”, Benjamin volta a se referir aos trabalhos manuais como um referencial para o trabalho literário. Diz ele que as crianças

Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou na marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer uma relação nova e incoerente entre esses restos e materiais residuais. Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande. Um tal produto de resíduos é o conto maravilhoso [...]. A criança consegue lidar com os conteúdos do conto maravilhoso de maneira tão soberana e descontraída como o faz com os retalhos

²³ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 197-221. (Obras escolhidas, vol. I).

²⁴ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 197-221. (Obras escolhidas, vol. I).

de tecidos e material de construção. Ela constrói o seu mundo com os motivos do conto maravilhoso, ou pelo menos estabelece vínculos entre os elementos do seu mundo²⁵.

Nesse sentido, poderíamos dizer que um narrador-criança construiria sua narrativa a partir da experiência vivida em conjunto com os mais velhos, aproveitando-se dos resíduos das narrativas ouvidas aliados à sua própria percepção do mundo ao redor. Dzsátá entremeia, na narrativa de sua experiência cotidiana de um menino de onze anos, um filho que aguarda o retorno do pai, as histórias que ouviu dos outros: superstições, opiniões, situações que lhe foram narradas por outros meninos mais velhos e por alguns adultos. Aleksandar, a todo o momento, conta as histórias que seu avô Slavko lhe contava, reconta uma narrativa de sua mãe sobre seu avô Rafik (seu triste), escreve sobre o Morsa (pai de um amigo), aproveitando-se dos “retalhos” que conhece da história para costurar uma nova narrativa. Mas também nos conta suas experiências muito íntimas, relacionadas com os “recortes” que apreende do mundo adulto, ressignificados de acordo com as situações que são importantes para ele, como acontece ao visitar a mesquita sem que seus pais saibam:

Meus pais não sabem nada sobre isso. Eu fui à mesquita. Eu sei como se faz: ficar de joelhos e pensar em alguma coisa bonita que ainda não se tornou verdadeira. Desejar essa coisa bonita a cada reverência. Faz com que se torne verdadeira! [...]

Faz, minha querida mesquita, faz com que o Estrela Vermelha fique campeão. Faz, minha querida mesquita, faz com que o Estrela Vermelha fique campeão. Faz, minha querida mesquita, faz com que o Estrela Vermelha fique campeão.

Faz, minha querida mesquita, faz com que minha mãe se esqueça de como suspirar²⁶.

²⁵ BENJAMIN, Walter. Livros infantis velhos e esquecidos. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009. pp. 53-68.

²⁶ STANIŠIĆ, Saša. *Como o soldado conserta o gramofone*. Tradução Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 165.

A narradora de *Por que a criança cozinha na polenta* analisa os vestígios de situações que a princípio a incomodam sem que ela identifique um motivo: o cheiro da mãe e seus olhares umedecidos ao falar com outros homens que não o palhaço de circo com quem é casada, a quantidade de vinho que a mãe bebe, a relação do pai que não é seu pai com a irmã que é filha só dele e não de sua mãe, informações contraditórias sobre o país de onde partiu e o “estrangeiro” por onde o circo viaja. Porém, com o tempo, ela vai aprendendo a interpretar esses vestígios de uma forma racional que obedece a uma lógica interna ao seu círculo de convivência, que é bastante reduzido (no início, o pai, a irmã, a mãe, a tia e a trupe do circo; depois, as crianças do internato; mais tarde, apenas a mãe e seu novo marido).

Um ponto importante a observar na narrativa conduzida por um narrador-criança é a presença da ludicidade e da fantasia aliadas a um universo completamente acessível aos leitores, por mais absurdos que pareçam os relatos. O pacto de leitura é firmado de maneira a conduzir o leitor por caminhos tortuosos, questionando ao mínimo a possibilidade de se chegar a algum lugar.

A menina que viaja com o circo tem medo de que sua mãe, a mulher dos cabelos de aço, morra durante uma apresentação de seu número. Enquanto a mãe se apresenta, sua irmã mais velha lhe conta a história da criança que cozinha na polenta. E ela precisa descobrir o motivo do cozimento. Ainda assim, ela não consegue esquecer o medo e precisa inventar motivos cada vez mais absurdos ou tristes para que a criança cozinhe, e acaba por incluir seus próprios fantasmas na história:

Eu sei por que a criança cozinha na polenta, mesmo que minha irmã não queira me dizer.

A criança, de medo, se esconde no saco de farinha de milho. E adormece. A avó chega e joga a farinha dentro da água fervendo,

para fazer polenta para a criança. Quando a criança acorda, já está cozida.

OU

A avó está cozinhando e diz para a criança: Cuida da polenta, mexe com esta colher enquanto vou lá fora buscar lenha.

Enquanto a avó está lá fora, a polenta diz para a criança: Estou tão sozinha, você não quer brincar comigo?

E a criança pula na panela.

OU

Quando a criança morreu, Deus a cozinhou na polenta.

Deus é um cozinheiro, ele mora debaixo da terra e come os mortos. Com seus dentes, ele consegue partir todos os caixões²⁷.

Aleksandar, o camarada-chefe do inacabado pretende se tornar “um artista em série do inacabado, que joga futebol e pesca!”²⁸. E, como já se prepara para isso, não deixa sua fantasia se intimidar pelas regras, nem mesmo da escola. Quando escreve seu livro dentro do livro, coloca nele todas as redações das quais seu professor de servo-croata, o senhor Fazlagić, havia reclamado em sala de aula: sua bisavó arrancando carvalhos enquanto ele e seu avô jogam xadrez sobre uma vaca; a titia Tufão apostando uma corrida com Carl Lewis sobre a ponte; Ivo Andrić dá vinho a seu cavalo e tenta saltar sobre o Drina.

O fato de Dzsátá viver em uma realidade distópica neutraliza o brilho de sua imaginação, deixando a ludicidade um pouco mais rasteira e sujeita às possibilidades de quebra da obediência cega ao regime de normas restritivas. No início do livro, temos um menino que se preparou desde a noite anterior para na manhã daquele dia sair de casa sem que sua mãe o visse e colher, no jardim do bairro, tulipas para presentear-las. Sua aventura ao lado do colega Szabi em busca de uma desculpa convincente para o fato de terem perdido o dinheiro que lhes foi confiado para a compra do material para o

²⁷ VETERANYI, Aglaja. *Por que a criança cozinha na polenta*. Tradução Fabiana Machi. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004, p. 81.

²⁸ STANIŠIĆ, Saša. *Como o soldado conserta o gramofone*. Tradução Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 23.

desfile do primeiro de maio, a elaboração de suas armas de guerra, a busca por pepitas de ouro em uma mina abandonada, chegar ao local proibido do cinema enquanto deveria estar sentado junto aos demais colegas assistindo ao filme sobre temas patrióticos, são os recortes imaginativos possíveis dentro de sua narrativa.

4 Considerações finais

Em geral, numa narrativa contada por um narrador-criança, o que vem depois é o que não cabe mais na infância, ou o que não vale mais a pena ser contado pelo mesmo narrador. É preciso “outra pessoa”, outra voz narrativa que dê conta de elaborar as transformações que os acontecimentos daquela narrativa geraram para o futuro do primeiro narrador. Assim, as narrativas dos infantes acabam no ponto em que haja uma quebra, em geral, identificada como o fim da infância. Mas este marco final é variável de uma criança para outra. Dzsátá conclui sua narrativa tentando alcançar o último laço que o liga à infância, a esperança de ter o pai outra vez perto de si. Aleksandar vai mais longe e continua narrando quando adulto. No entanto, registra o marco de final de infância com a escrita do livro dentro do livro, no qual vai rememorar histórias contadas no começo, algumas sendo repetidas e outras sendo narradas de outra forma. Após o final do seu livro com histórias de quando tudo era bom, quem assume o posto de narrador é o Aleksandar de 2002, já adulto e retornando à Višegrad para re-conhecer (conhecer de novo) a cidade de onde partiu perto dos catorze anos. A menina mambembe também conclui sua narrativa com um retorno: assiste a um filme realizado por seu pai quando a família ainda estava reunida e trabalhava no circo. Antes disso, suas aventuras junto à mãe, na tentativa de torná-la (a menina) uma grande estrela de shows em casas noturnas, é finalizada porque ela adoecera e se recusara a continuar se apresentando com uma erupção de pele à mostra. A vida de viajante acaba, elas retornam à casa da tia, que agora

também está vivendo de forma diferente, mais regrada. O fim de seu ciclo, que sempre esteve ligado à família, tinha que estar ligado também à família.

Benjamin diz que o dom do narrador “[...] é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*”²⁹. Um narrador-criança tem este dom de narrar sua vida e a dignidade de contá-la inteira, mesmo que haja um depois. A partir do momento que sua infância acaba, uma outra vida se inicia; e aí já é responsabilidade de outro narrador seguir adiante.

Referências

BENJAMIN, Walter. Experiência. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009. p.21-25.

BENJAMIN, Walter. Livros infantis velhos e esquecidos. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009. p.53-68.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas, vol.I)

DRAGOMÁN, György. *O rei branco*. Tradução Paulo Schiller. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

FILIPOVIĆ, Zlata; CHALLENGER, Melanie. *Vozes roubadas: diários de guerra*. Tradução Augusto Pacheco Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²⁹ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas, vol. I)

MACHI, Fabiana. A poesia de Aglaja Veteranyi. In. *Suplemento Pernambuco*. Online, 04 out. 2017. Disponível em: <<https://www.suplemento pernambuco.com.br/in%C3%A9ditos/1969-a-poesia-de-aglaja-veteranyi.html>> . Acesso em: 10 set. 2018.

MATA, Anderson Luís Nunes da. *O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea*. Dissertação (Mestrado)-Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília: DF, 2006.

STANIŠIĆ, Saša. *Como o soldado conserta o gramofone*. Tradução Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SOSIN, Natalia. György Dragomán: *One can really see how a dictatorship functions through the eyes of a child*. Tradução Húngaro/Inglês de Wojciech Kubik, 22 Jun. 2007. Disponível em: <<http://www.cafebabel.co.uk/society/article/gyorgy-dragoman-one-can-really-see-how-a-dictatorship-functions-through-the-eyes-of-a-child.html>>. Acesso em: 08 dez. 14.

VETERANYI, Aglaja. *Por que a criança cozinha na polenta*. Tradução Fabiana Machi. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.

O narrador no Romantismo, Indústria Cultural e Jornada do Herói: uma afinidade eletiva?

Ricardo Cortez Lopes¹

Nádila Albuquerque Luchini²

1 Introdução

A “popularidade” é um fenômeno muito complexo, cujas bases nem sempre são investigadas, embora suas consequências as sejam - tal como a desigualdade social. Os elementos de algo popular não são facilmente transponíveis para outro objeto, que ganha esse adjetivo e passa a com ele operar. Como “popular” definimos aquilo que é acessado e passado adiante entre muitos indivíduos porque a sua mensagem é compreendida, apreciada e replicada.

Nesse artigo intentamos estudar esse assunto a partir das representações sociais Jornada do Herói, romantismo literário e Indústria Cultural. Isso, de fato, poderia ser investigado já por uma revisão bibliográfica, porém optamos por expandir o espectro e realizar um estudo documental com três mídias dessas matrizes: a “Epopéia de Gilgamesh”, o romance romântico “O gaúcho” e o filme “Velozes e furiosos”.

É importante ressaltar que essas três representações são as que mais se “espalharam” em suas respectivas épocas: a Jornada

1 Doutorando em Sociologia, Universidade do Rio Grande do Sul, rshicardo@hotmail.com.

2 Graduanda em Pedagogia à Distância, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, nadila.luchini14@gmail.com

do Herói é bem estudada nas religiosidades comparadas, o romantismo literário deu origem aos livros (ou folhetins) mais vendidos em suas épocas e alguns dos produtos levantados para a indústria cultural se espalham globalmente.

2 Metodologia

A hipótese a ser testada nesse artigo partiu da tessitura de uma série de outros trabalhos, nos quais eram abordados o romantismo e a jornada do herói em diferentes contextos de análise. A questão da indústria cultural apareceu na preparação de aulas de sociologia para o ensino médio, quando foi preciso realizar uma revisão bibliográfica para o planejamento didático. Nesse ponto, surgiu mais fortemente a questão da afinidade eletiva. Após uma nova revisão, realizamos um levantamento categórico de aspectos em comum: 1) Personagem notável: o protagonista suplanta facilmente pessoas ordinárias; 2) Binarismos: existem relações de um par estruturando a história; 3) Recusa da vida cotidiana: a vida ordinária é recusada em prol de aventuras.

Após esse levantamento, procedemos à escolha das mídias que seriam representativas desses três conceitos teóricos. Optamos, assim, pelo mito de Gilgamesh, pelo livro “O Gaúcho”, de José de Alencar, e pelo filme “Velozes e Furiosos”, com o objetivo de alcançar uma dimensão histórica, nacional e internacional, e assim perceber a complexidade do fenômeno. Esses foram os referenciais empíricos para a testagem dessas representações, cujas categorias foram procuradas nas respectivas narrativas, mais do que em outras de suas especificidades.

3 Referencial teórico: afinidade eletiva e narrador

Antes de partir para a análise de dados, é importante diferenciar as representações sociais - tentativas de duplicata de

um referente e que explicam e estruturam visões de mundo³ - e das mídias - suportes materiais que permitem a reprodutibilidade de informações⁴. Assim, Jornada do Herói, Indústria Cultural e Romantismo Literário são representações na medida em que ditam estruturas de como histórias devem ser concatenadas; e a Epopeia de Gilgamesh, O Gaúcho e Velozes e Furiosos são mídias no sentido de que transmitem esses enredos e que podem ser duplicados através de recontagens, impressões, projeções, etc. Mas o que são afinidade eletiva e narrador?

A partir do estudo hermenêutico das obras de Max Weber é possível realizar a seguinte formulação sobre afinidade eletiva: “A expressão permite escapar do estabelecimento de laços causais em proveito da atenção às ressonâncias mútuas entre orientações de pensamento e de conduta que percorrem cada qual seu caminho”⁵. Há, portanto, um corolário composto por dois ou mais integrantes, numa “relação de atração e influência recíprocas, de escolha ativa, de convergência e de reforço mútuo”⁶. Assim, o levantamento de categorias buscou investigar se existe ressonâncias de orientações de pensamentos e de condutas entre as mídias, o que ressoa nas representações que a estruturam.

É interessante que estas ressonâncias estão organizadas a partir de uma noção de tempo narrativo, sintetizada a partir de um narrador, que dá os acontecimentos a conhecer:

Tanto a diegese (história narrada, fábula) como o discurso narrativo (a narração, história construída, trama) estão inseridos num fluxo temporal. No entanto, a construção da narrativa torna

3 MOSCOVICI, S. *Representações sociais : investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2011.

4 CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

5 TESSER, C. D., DE SOUSA, I. M. C. Atenção Primária, Atenção Psicossocial, Práticas Integrativas e Complementares e suas Afinidades Eletivas. *Saúde Soc*, São Paulo, v.21, n.2, p.336-350, 2012, p. 338.

6 PY, F. A jaula de aço: Max Weber e o marxismo weberiano. *Latinoamericana*, v. 14, n. 41, 2015, p.554.

possível a existência de certas distorções temporais que se tornam importantes para o estudo do texto narrativo⁷

Assim, o narrador está subsumido nesses casos, seja na contagem do mito, seja no narrador em *off* do literário ou na sucessão de *frames* do filme. Mas ele está transmitindo informações e estruturas que podem ser captadas na pesquisa empírica.

4 Jornada do Herói e Epopeia de Gilgamesh (XXVII a.C.)

Os estudos sobre a jornada do herói - que envolvem a sua partida, a sua iniciação e o seu retorno - foram realizados por Campbell⁸, inspirado na psicologia junguiana dos arquétipos, estruturas que estão guiando a construção de narrativas. O arquétipo do herói aparece em variados mitos de diferentes culturas, o que aponta para o espalhamento dessa representação social: "[...] muitos heróis de sagas e histórias são guerreiros, e os padrões de Jornada do Herói certamente foram usados para propaganda e recrutamento"⁹.

Esse construto psicanalítico refere-se, basicamente, à dimensão da mudança das culturas. Para Jung, os arquétipos seriam: "[...] "resíduos arcaicos", a [...] ou "imagens primordiais"¹⁰. São enumerados em tantas culturas que se torna difícil afirmar que exista uma transmissão hereditária¹¹. Ou seja, o arquétipo é como se fosse uma estrutura do pensamento humano e, por essa razão, é expresso em várias culturas, mudando apenas o seu conteúdo. Ou seja, o arquétipo também é um motivo, uma

7 JUNIOR, A. F. *Operadores de leitura da narrativa. Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2009, p. 46.

8 CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

9 VOGLER, C. *A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores*. São Paulo: Aleph, 2015, p.24.

10 JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira: 1964, p.67.

11 JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira: 1964, p.67.

tendência instintiva, que repete situações sem perder a sua configuração original¹². Portanto, é um símbolo, cuja antiguidade pode ser rastreada nas culturas por uma investigação antropológica de natureza comparativa. A recorrência mais antiga do arquétipo não necessariamente é a sua primeira, pois o construto não possui uma origem temporal definida. Jung, então, enumera doze arquétipos: o do Inocente, o do Cara Comum, o do Herói, o do Cuidador, o do Explorador, o do Rebelde, o do Criador, o do Tolo, o do Sábio, o do Mágico e o do Governante. O nosso foco é no do Herói, que o é porque possui uma jornada:

A jornada do herói se estruturaria em etapas bem definidas, embora não necessariamente rígidas. O herói está em casa, ambiente seguro, quando seus esforços são requisitados em alguma demanda. Geralmente hesita, mas um encontro com algum mentor o convence a embarcar na aventura por locais hostis. Nessa aventura, ele formará alianças e enfrentará inimigos, chegando a algum lugar onde enfrentará a maior das provações e invariavelmente vence. O herói é recompensado e retorna ao lar, aonde chega transformado. Nessa viagem de volta, deve trazer algo abstrato ou concreto que será de serventia ao bem comum¹³

Quais são as características da jornada do Herói?

Partida, separação; chamado à aventura; recusa ao chamado; ajuda sobrenatural; travessia do primeiro limiar; barriga da baleia; descida, iniciação, penetração; estrada de provas; encontro com a deusa; a mulher como tentação; sintonia com o pai; a grande conquista; retorno; recusa do retorno; vôo mágico; travessia do limiar; retorno; senhor dos dois mundos; liberdade para viver¹⁴

12 JUNG, C. G. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira: 1964, p.67.

13 BUCHAUL, S. V. K. *Harry Potter e a jornada do herói: receita do sucesso das literaturas de massa*. 2010, Enletrarte, 6. Anais do VI ENLETRARTE. Rio de Janeiro, 2010, p.23

14 MARTINEZ, M. *Jornada do herói: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo*. São Paulo: Annablume, 2008, p.64.

A nossa “amostra” foi a mídia “A Epopéia de Gilgamesh”, provavelmente da Antiga Mesopotâmia. O mito narra a história de um rei que realiza uma jornada com o seu amigo Enkidu, que foi, em um primeiro momento, seu inimigo mortal. Quando Enkidu morre, Gilgamesh começa uma busca pela imortalidade. Trouxemos o dito poema não diretamente da tábua cuneiforme, mas sim de um texto que relata os acontecimentos de uma maneira literária. Assim fica mais fácil referenciar ao mito na sua concatenação de acontecimentos.

5 Romantismo Literário e O Gaúcho (1870)

O romantismo possui muitas faces. Uma delas é o romantismo como movimento amplo: nesse sentido, é uma ruptura com o classicismo, inclusive o de origem iluminista: “fundiram-se várias fontes filosóficas, estéticas e religiosas próximas, e reabriram-se veios mágicos, míticos e religiosos remotos [...]”¹⁵. Também é o romantismo uma reação ideológica, por meio da busca do passado, aos descumprimentos das promessas burguesas, do individualismo e da mercantilização - que escravizariam ao homem. Em um primeiro momento o objetivo foi alcançar os padrões da Idade Média¹⁶. Mas o nosso foco é o romantismo literário, do qual pinçamos o brasileiro, cuja modalidade prosa acaba sendo pouco estudada pelos especialistas em detrimento do poema:

O romantismo chegou ao Brasil por intermédio da França, mas também da Inglaterra e da Alemanha (basicamente por meio de traduções para o idioma francês). Contudo, sendo o romantismo um movimento que prima pela defesa da individualidade e da inspiração, pelo apreço à Natureza e peculiaridades

15 GUINSBURG, J. O romantismo. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 52.

16 LŐWY, M. Romantismo e política. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

especificamente nacionais, pela oposição a dogmas e cânones preestabelecidos, ele teve disseminação internacional, mas floresceu conforme o solo que o acolheu. [...] o brasileiro, por descobrir e criar uma nova realidade¹⁷

É importante ressaltar que, inicialmente, o romance romântico circulou através de folhetins. Essa tradição de mídia foi importada da França e os textos foram inicialmente anexados ao *Jornal do Comércio*, no Rio de Janeiro. Essa possibilidade de inserção partiu da reestruturação da imprensa nacional após a Maioridade de D. Pedro II (momento em que houve uma saturação das questões políticas) e de um fervor nacionalista que colocava Portugal e sua cultura como um entrave para o desenvolvimento brasileiro¹⁸. Assim, o folhetim francês foi um desses veículos de divulgação da cultura nova e desejada, a francófona.

Escrito por José de Alencar, o livro “O Gaúcho” conta, em uma ideia bastante resumida, a história de Manuel Canho, que busca sua vingança contra Barreda - assassino de seu pai. O romance se passa no Rio Grande do Sul, e faz parte do projeto de Alencar de escrever livros que retratam as diferentes regiões do Brasil, cujo objetivo é criar uma identidade nacional.

6 Indústria Cultural e Velozes e Furiosos (2001)

Antes de tudo, é importante ressaltar que a indústria cultural é uma metáfora sobre a indústria como modo de organizar uma produção para fins econômicos. A “produção” de cultura é considerada por alguns autores como um sintoma de uma época: “[...] a “indústria cultural” denota a regressão do esclarecimento à

17 VOLOBUEF, K. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1999, p.426.

18 NADAF, Y. J. O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico. *Letras*, n. 39, p. 119-138, 2009.

ideologia, encontrando no cinema e no rádio sua maior expressão”¹⁹.

Por que exatamente uma indústria? A palavra indústria, na sua acepção literal, não é só uma metodologia de transformação da matéria, é quase uma atitude: “[a palavra] veio do Latim INDUSTRIA, “diligência, operosidade”, formada por INDU-, “em, dentro”, mais STRUERE, “construir, empilhar”.²⁰. Ou seja, a questão de organizar o espaço - e o raciocínio - se tornou sinônimo da maneira de produzir bens, cujo resultado são produtos semelhantes entre si. A denominação indústria, no entanto, pode se aplicar para bens ligados à sobrevivência cultural, destinado as massas, que os consomem.

Essa possibilidade de produção em grande escala como uma aplicação ao campo da cultura começou com a imprensa de tipos móveis de Gutenberg, inventada no século XV. Foi essa tecnologia de produzir substratos materiais midiáticos em grande escala que iniciou com a possibilidade de se massificar a comunicação. O folhetim romântico, como alardeamos anteriormente, seria um desses produtos destinados a uma massa. Não se trata de ideias espontaneamente produzidas em grupos, mas sim um produto baseado nelas voltada para o consumo de qualquer um que tenha dinheiro para a sua compra²¹.

O conceito de indústria cultural chama a atenção para o processo histórico de apropriação da produção cultural por conglomerados empresariais. É necessário lembrar que para a teoria crítica os conceitos não são fechados e determinados de uma vez para sempre, mas correspondem a realidades históricas. Com a transformação da cultura em produtos industrializados, os artistas perdem a autonomia que haviam conquistado na fase inicial da sociedade capitalista, quando a cultura tinha se

19 MEIRA, P. R. dos S.; SANTOS, C. P. dos. A indústria cultural e a (in) segurança no trânsito. *Revista dos Transportes Públicos*, v. 32, 2010, pp. 97-101, p. 97.

20 <http://origemdapalavra.com.br/pergunta/origem-da-palavra-industria/>

21 COELHO, T. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

transformado em mercadoria, mas ainda não era um produto vendido em larga escala²²

Isso inclui uma modificação na cultura popular, pois produtos antes restritos em acesso - como a música erudita, por exemplo - passam a ter uma reprodutibilidade técnica facilitada pela tecnologia²³, e podem ser acessados em diferentes tempos e lugares. Mas isso não se reduz a saberes de grupos populares: qualquer cultura pode ser reproduzida em suas ideias e artefatos podem ser industrializados²⁴. Produtos homogêneos para homogeneizar uma massa que se quer dominar pela alienação - a qual esconde o conflito.

Existem analistas que associam o filme *Velozes e Furiosos* como uma produção de indústria cultural, e ressaltam, dentro do referencial crítico:

Por sua vez, outra produção da indústria cultural, de maior repercussão, retoma o fetichismo ao automóvel e à velocidade: *Velozes e furiosos*, que teve oportunamente duas continuações (Meira, 2003). As novas tribos motorizadas são influência direta desse blockbuster norte-americano (filme de grande sucesso comercial). [...] são ases do street racing, ou seja, rachas organizados clandestinamente nas vias públicas e em estado de alerta permanente contra as autoridades de trânsito, e via de regra equipados com motores propulsionados por “noz”. São modelos [...] que disputam entre si o título de mais veloz ou, em última instância, mais “macho”²⁵

22 COELHO, Cláudio Novaes Pinto. Indústria cultural e sociedade do espetáculo: a dimensão política da crítica cultural. *Líbero*, São Paulo, v. 19, n. 37, p. 31-42, jan./jun. De 2016, p. 32.

23 BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1983.

24 COELHO, Cláudio Novaes Pinto. Indústria cultural e sociedade do espetáculo: a dimensão política da crítica cultural. *Líbero*, São Paulo, v. 19, n. 37, p. 31-42, jan./jun. De 2016.

25 MEIRA, P. R. dos S.; SANTOS, C. P. dos. A indústria cultural e a (in) segurança no trânsito. *Revista dos Transportes Públicos*, v. 32, 2010, pp. 97-101, p.100.

No filme, acontecem corridas ilegais nas ruas de Los Angeles, cujo líder/organizador (Domenic Toretto) também é investigado por roubo de equipamentos eletrônicos. Um detetive, Brian Spindler, é designado para investigar o caso, infiltrando-se no grupo que viabiliza os “rachas”. Na missão, ele acaba se envolvendo amorosamente com a irmã do suspeito e acaba ficando amigo do mesmo²⁶.

Conhecidos os conceitos e algumas de suas manifestações empíricas, podemos avançar para a análise do material coligido. Mas antes vamos explicar como foi sua lógica.

7 Elementos da afinidade eletiva nas mídias

As categorias serviram para gerar os dados na colisão dos suportes midiáticos com as categorias oriundas das representações sociais. No final de cada uma dessas análises, vamos comparar essas formas entre si.

7.1 Personagem Notável

O protagonista das três mídias não é apenas uma oportunidade para o narrador transcorrer uma história: é também alguém com alguma habilidade única e que serve quase como um arquétipo, um modelo a ser seguido moralmente. Gilgamesh é poderoso: “Esta é a história de Gilgamesh, que era jovem e rei, gostava de lutar e vivia desafiando os rapazes de Uruk, mas ninguém o vencia. Era um belo homem e namorava todas as moças da cidade”²⁷. Foi dessa demanda dos pais das moças e dos rapazes que foi criado Enkidu, para que a deusa Ishtar equilibrasse

26 OLIVEIRA, R. de. Velozes e Furiosos. 2017. Papo de Cinema. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/velozes-e-furiosos/>. Acesso em: 02/10/2018.

27 A HISTÓRIA de Gilgamesh. Sem Data. Disponível em: http://www.smbrazil.com.br/download/?p=/sm_resources_center/repcaitulo/Reproducao_A_historia_de_Gilgamesh_rei_de_Uruk.pdf. Acesso em: 02/10/2018, p. 6.

as ações - “fabricando”, por sua vontade, um ser tão poderoso quanto o rei. Essa grandeza se repete em outras situações.

Podemos observar que o gaúcho também possui algumas características bem favoráveis:

Era o cavaleiro moço de 22 anos quando muito, alto, de talhe delgado, mas robusto. Tinha a face tostada pelo sol e sombreada por um buço negro e já espesso. Cobria-lhe a fronte larga um chapéu desabado de baeta preta. O rosto comprido, o nariz adunco, os olhos vivos e cintilantes davam à sua fisionomia a expressão brusca e alerta das aves de altanaria. Essa alma devia ter o arrojo e a velocidade do vôo do gavião²⁸

Se trata de alguém alto, forte, de olhos vivos e cintilantes - as maneiras de uma ave. A alma também é comparada com uma ave, o gavião, de rapina. Ou seja, a comparação com animais altivos denota uma transcendência da humanidade.

Quanto ao filme, podemos observar:

Figura 1: cena de briga



Fonte: adaptado de <https://www.youtube.com/watch?v=2con5OqW6H4>

A película possui muitos momentos de ação que envolvem carros - mas o carro justamente aumenta, mecânica e artificialmente, as capacidades do protagonista. Optamos pela cena de combate porque ela mostra o policial enfrentando um dos

28 ALENCAR, José de. O gaúcho. São Paulo: Ática, 1998, p. 4.

bandidos: não derrotou vários deles provavelmente porque queria adentrar o grupo como infiltrado.

Assim, o narrador narra o mito quanto aos seus feitos; o narrador literário o faz a partir da aparência do personagem, da mesma forma; por fim, o narrador fílmico deixa que a imagem fale por ele. Nesse sentido, mito e filme se aproximam, enquanto o livro é mais intimista.

7.2 Binarismos

Podemos observar, no caso de Gilgamesh, que: “Por isso, quando ouviu o caçador, Gilgamesh pensou que o homem selvagem poderia ser o tal enviado pelos deuses”²⁹. Gilgamesh, indivíduo notável, só pode ser parado pela sua contraparte Enkidu, que foi criada pelos deuses para o impedir em seus ímpetos. Esse binarismo vai se quebrar com a morte posterior de Enkidu, embora a lembrança do amigo esteja presente instigando à busca da imortalidade.

Já na obra literária podemos observar o seguinte trecho: “Aí estava a razão. Aquele homem era sagrado para ele como a vítima já votada ao sacrifício. Aquela vida lhe pertencia; fazia parte de sua alma; pois era o objeto de uma vingança tanto tempo afagada”³⁰. Aqui, podemos observar que a imagem de Barreda, doente, se mistura com o sentimento de vingança e por isso sua figura se torna sagrada para Canho - na fusão está o binarismo explicitado. Já acerca do filme:

29 A HISTÓRIA de Gilgamesh. Sem Data. Disponível em: http://www.smbrazil.com.br/download/?p=sm_resources_center/repcapitulo/Reproducao_A_historia_de_Gilgamesh_rei_de_Uruk.pdf. Acesso em: 02/10/2018, p. 8.

30 ALENCAR, José de. O gaúcho. São Paulo: Ática, 1998, p. 36.

Figura 2: binarismo



Fonte: adaptado de http://fastandfurious.wikia.com/wiki/Dominic_Toretto

Neste *frame* podemos observar que um dos pontos de aproximação do binário (Brian-Toretto) é a irmã biológica do segundo elemento. Assim, a relação que era para ser profissional - e de oposição policial x meliante - acaba se imbuída de uma espécie de fusão.

O binarismo do mito é causado pelos deuses; no livro e no filme, o binarismo é formado, respectivamente, pelo sentimento de vingança - que é também sagrado - e pelo sentimento de afeição. Assim, há uma oposição direta do narrador do mito (sagrado) e do filme (sentimento humano), com a intermediação do livro, que possui um sentimento-sagrado híbrido (outro binarismo).

7.3 Recusa da vida cotidiana

No mito, podemos observar: “Viajou por todas as terras e conheceu histórias antigas, dos tempos de antes do dilúvio. Toda a sabedoria que aprendeu ele trouxe para seu povo e gravou as histórias em pedra”³¹. O rei viajou por todas as terras e conheceu

31A HISTÓRIA de Gilgamesh. Sem Data. Disponível em: http://www.smbrazil.com.br/download/?p=/sm_resources_center/rep/capitulo/Reproducao_A_historia_de_Gilgamesh_rei_de_Uruk.pdf. Acesso em: 02/10/2018, p. 6.

histórias muito antigas. É certo que ele voltou ao seu povo, porém a marcha e a aventura fazem parte de Gilgamesh desde seu vir-a-ser.

A jornada também aparece no livro:

Deixara o pouso pela alvorada e seguia em direção ao nascente. Para abreviar a jornada, se desviara da estrada, e tomara por meio dos campos, como quem tinha perfeito conhecimento do lugar. Não o detinham os obstáculos que porventura encontrava em sua rota batida, mas não trilhada. Valados, seu cavalo morzelo os franqueava de um salto, sem hesitar; sangas e arroios atravessava-os a nado, quando não faziam vau ³²

Os “obstáculos” justamente representam a vida cotidiana, mas Manuel não se deixa distrair por eles. A vingança o colocava em marcha e esse é o chamado para deixar a vida ordinária e comum. Sobre o filme:

Figura 3: Rompendo o cotidiano



Fonte: adaptado de <http://www.comingsoon.net/movies/features/836725-eight-best-fast-and-furious-action>

Podemos observar que, na imagem, existe uma mulher em trajes mínimos dando o sinal de partida para um “racha”. Os carros estão em cima do cotidiano, que é a faixa de pedestre. A

³² ALENCAR, José de. O gaúcho. São Paulo: Ática, 1998, p. 3.

cidade ao fundo não é destino, mas sim passagem para possibilitar a aventura.

No filme, o narrador coloca o personagem em marcha por conta do seu profissionalismo enquanto policial; no livro, o narrador destaca a vingança e no mito é questão de temperamento individual.

Considerações Finais

Neste artigo buscamos refletir sobre uma afinidade eletiva através dos narradores de três mídias (suportes para representações sociais): Jornada do Herói, Romantismo Literário e Indústria Cultural. Os conceitos foram revistos através de um estudo bibliográfico, que apontou pontos de convergência, porém também testamos se há reverberação em manifestações empíricas. Para isso, escolhemos a Epopeia de Gilgamesh (mito mesopotâmico que ilustra a Jornada do Herói), “O Gaúcho” (livro ficcional que representa o Romantismo Literário) e “Velozes e Furiosos” (filme que é remetido à indústria cultural). Assim, abordamos a dimensão histórica, nacional e internacional.

Os dados apontam que as categorias aparecem, porém manifestam-se de maneiras específicas. Filme e mito aproximam-se mais na questão do personagem notável, descrito pelos seus feitos; já o mito e o livro aproximam-se no modo como formam os seus binarismos, voltados para o sagrado - embora o livro hibridize o seu sagrado com o sentimento, proposta do narrador do filme. A categoria final foi a que mais apresentou diferenciação: no filme coloca-se em marcha pelo profissionalismo; no livro, pela vingança, e, no mito, é questão de temperamento. Assim, essas diferenças de “aplicação” apontam para a impossibilidade de haver uma continuidade entre essas representações expressas em mídias.

Não há uma “evolução” ou continuidade entre essas formas culturais, pois elas respondem a diferentes necessidades. O mito explica o mundo, a literatura transcende *no* mundo o mundo e o

filme entretém *do* mundo. A sua capacidade de engajar indivíduos na sua reprodutibilidade está justamente em conseguir responder a essas questões, que são caras aos indivíduos e que constrói a sua popularidade por dentro.

É possível que essa pesquisa seja acusada de ser um viés da confirmação, com seu corpus direcionado para um resultado dado previamente. Porém, mais do que esgotar o assunto, pretendemos apontar possibilidades analíticas que estabeleçam pontes entre fenômenos, rompendo com o excesso de compartimentação disciplinar.

As categorias elencadas também parecem apontar para uma inexistência de acúmulo de “capital simbólico” como pré-requisito - no sentido aventado por Bourdieu (1996) de que um conjunto de conhecimentos adquiridos por via escolar que permitam entender referências mais herméticas - para sua apreciação e entendimento. Essas representações ensinam engajamento (pela recontagem, pela impressão, pelo ticket ou pelo download) na medida em que são facilmente comunicáveis e podem ser reproduzidas com facilidade. Ou seja, os elementos da afinidade eletiva permitem que haja menos ruídos, que é o saber escolarizado e que diminui o entendimento da mensagem por mais indivíduos.

Referências

- A HISTÓRIA de Gilgamesh. Sem Data. Disponível em: http://www.smbrasil.com.br/download/?p=/sm_resources_center/repcapitulo/Reproducao_A_historia_de_Gilgamesh_rei_de_Uruk.pdf. Acesso em: 02/10/2018
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1983
- BOURDIEU, P. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. São Paulo: Papirus, 1996.
- BUCHAUL, S. V. K. Harry Potter e a jornada do herói: receita do sucesso das literaturas de massa. 2010, Enletrarte, 6. *Anais do VI ENLETRARTE*. Rio de Janeiro, 2010.

- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.
- COELHO, T. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- COELHO, Cláudio Novaes Pinto. Indústria cultural e sociedade do espetáculo: a dimensão política da crítica cultural. *Líbero*, São Paulo, v. 19, n. 37, p. 31-42, jan./jun. de 2016
- GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- LÖWY, M. *Romantismo e política*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira: 1964.
- JUNIOR, A. F. *Operadores de leitura da narrativa. Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2009.
- MARTINEZ, M. *Jornada do herói: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo*. São Paulo: Annablume, 2008.
- MEIRA, P. R. dos S.; SANTOS, C. P. dos. A indústria cultural e a (in) segurança no trânsito. *Revista dos Transportes Públicos*, v. 32, 2010, pp. 97-101
- MOSCOVICI, S. *Representações sociais : investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- NADAF, Y. J. O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico. *Letras*, n. 39, p. 119-138, 2009.
- OLIVEIRA, R. de. Velozes e Furiosos. 2017. Papo de Cinema. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/velozes-e-furiosos/> . Acesso em: 02/10/2018.
- PY, F. A jaula de aço: Max Weber e o marxismo weberiano. *Latinoamericana*, v. 14, n. 41, 2015

TESSER, C. D., DE SOUSA, I. M. C. Atenção Primária, Atenção Psicossocial, Práticas Integrativas e Complementares e suas Afinidades Eletivas. *Saúde Soc*, São Paulo, v.21, n.2, p.336-350, 2012

VOGLER, C. *A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores*. São Paulo: Aleph, 2015.

VOLOBUEF, K. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1999.

“Você vai voltar pra mim” e a potência testemunhal para abordarmos o autoritarismo ainda presente na sociedade brasileira

Rodrigo Fernandes Teixeira¹

Natália Centeno Rodrigues²

Considerações iniciais

Llueve y tú dices es como si las nubes lloraran. Luego te cubres la boca y apresuras el paso.

¿Como si esas nubes escuálidas lloraran? Imposible. Pero entonces, ¿de dónde esa rabia, esa desesperación que nos ha de llevar a todos al diablo?

(Roberto Bolaño, Lluvia)

A história sempre se apresenta de alguma forma, Walter Benjamin já havia percebido isso há muito tempo. Nossa tarefa se relaciona em atualizar de alguma forma a imagem do passado, passado este, aqui, considerado da ditadura civil-militar brasileira, de 1964 até 1985. Tomamos esse período como fratura causada pela violência e pelo autoritarismo que caracteriza este tipo de momento histórico, fratura que necessita de uma narrativa,

¹ Mestrando em Psicanálise e Cultura, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGPCC/UFRGS). Contato: rodrigo.fds.t@gmail.com.

² Mestra em Direito e Justiça Social (PPGD/FURG) e professora da Faculdade Ideau Bagé. Contato: naticenteno@gmail.com.

narrativa que normalmente é colocada pelos vencedores por meio do silenciamento dos vencidos.

Este trabalho toma a literatura como uma potência para narrar o passado, pegando a ficção como alternativa possível à narrativa factual, no sentido de um dispositivo que que agencia uma memória subjetivante. Escolhemos o livro de contos “Você vai voltar pra mim” de Bernardo Kucinski, como potência geradora e gestadora de uma transmissão geracional. A partir desses pontos, articularemos algumas noções benjaminianas no intuito compor uma costura dessa história.

Para a realização da escrita optamos pelo método dialético, na medida em que o mesmo possibilita a não simplificação do objeto de estudo, nos abre a possibilidade para abordarmos de modo multifacetado, possibilitando o entendimento amplo sobre o fenômeno histórico abordado. Adotamos como procedimento técnico a pesquisa bibliográfica, em vista dessa abordagem nos possibilitar a investigação de fenômenos sociais. Como caminho, trabalharemos dois momentos do livro, o primeiro deles uma advertência acerca da facticidade da ficção, atentando para a importância da narrativa como um todo. O segundo trata-se de um dos contos, de nome “O Velório” que coloca em perspectiva o tempo, o luto e a memória no livro. Cabe uma advertência que dentro desse escrito o conto “O Velório” será entendido como um testemunho.

Os cacos da história

O território brasileiro foi constituído pela violência. A invasão realizada pelos portugueses que “colonizaram” os povos originários e protagonizaram um verdadeiro genocídio nunca reconhecido. Herdamos conjuntamente trezentos anos de escravidão de povos africanos, trazidos a força em navios sob a condição de mercadorias que serviriam para o crescimento e

prosperidade econômica de seus senhores, sem que essa dívida histórica fosse reconhecida de maneira satisfatória.

Os povos originários e os que para cá foram trazidos na condição de escravos, “esses povos foram confinados no espaço da colônia, contra eles todas as tentativas de domesticação, de adestramento, de silenciamento dos gritos, do ocultamento do sangue vertido, do apagamento da memória de dor, violência e injustiça”³. Somamos à isso o período que foi império, as oligarquias, a ditadura varguista e a ditadura civil-militar. Esse escrito não visa abordar todas as violações e violências aqui cometidas, mas pressupõe que para a construção de uma narrativa sobre o passado civil-militar, se faz necessário traze-las, pontuá-las a sua existência, pois é delas que se origina o nosso país, a nossa história.

Um fator que nos dá uma amostra fundamental do problema narrativo da história brasileira é de haverem quarenta e oito anistias de cunho conciliatório⁴, ou seja, anistia que equipararam, de alguma forma, violências cometidas pelo Estado em nome de alguma suposta segurança nacional. O último exemplo que temos foi a Lei nº 6.683 de 1979, Lei de Anistia que objetivou dispor sobre a concessão de anistia, relacionada ao período civil-militar, em virtude de uma lacuna legal a interpretação de tal lei, acabou equiparando os atos praticados por aqueles que exerceram seu legítimo direito de resistência com os agentes que atuaram em nome do Estado e violaram direitos humanos.

Se torna fundamental para compreendermos as possibilidades narrativas, abordamos o conceito de Estado de Exceção. Nos cercamos aqui das noções de Giorgio Agamben⁵,

³ SILVA FILHO, José Carlos Moreira. Clínicas do Testemunho: um espaço para a narração do silêncio. In: VITAL BRASIL, V. *Uma perspectiva clínico-política na reparação simbólica: Clínica do Testemunho do Rio de Janeiro*. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia: Rio de Janeiro: Instituto Projeto Terapêuticos, 2015, p. 22.

⁴ CUNHA, P. Militares e anistia no Brasil: um dueto desarmônico. In: SAFATLE, V.; TELES, E. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 17.

⁵ AGAMBEN, G. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

principalmente por conta deste conceito ser facilmente atrelado à períodos ditatoriais. O autor começa com um diálogo conceitual com Carl Schmitt, jurista responsável por formulações teóricas acerca da institucionalização do nazismo dentro da Constituição de Weimar. Schmitt sugere que o dito “Estado de Exceção” estaria condicionado por um estado de necessidade normativa, colocando assim, esse caráter de excepcionalidade como regra jurídica vigente, ou seja, na forma da lei⁶. A partir do célebre texto de Jacques Derrida, “Força de Lei”, Agamben⁷ questiona este suposto momento de necessidade que condicionaria a implementação de uma norma de exceção (forma da lei). Contrariando a afirmação de Schmitt, entende Agamben que significaria um estado de força de lei, Estado enquanto zona de anomia jurídica, onde tudo vale.

Existe uma espécie de utilização comum do conceito de “Estado de exceção” que designa governos autoritários que estão colocados através da suspensão da ordem e instauração de uma nova forma de lei, dessa forma a “capacidade de suspender o direito, manifesta-se precisamente o que caracteriza o soberano: criar direito, converter sua decisão em lei”⁸. Porém, Benjamin nos coloca diante desse Estado por uma outra via, uma via de embate com a noção proposta por Carl Schmitt:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é a regra. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esse ensinamento. Perceberemos, assim, que nossa tarefa é criar um verdadeiro estado de exceção; e com isso nossa posição ficará melhor na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. – O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, *não é um*

⁶ AGAMBEN, G. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 45-47.

⁷ AGAMBEN, G. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 45-47.

⁸ MATE, R. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin Sobre o conceito de história*. Trad. Nelio Schneider. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2011, p. 191.

assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a noção de história em que se origina é insustentável⁹.

Há uma perspicácia enorme na consideração que, de fato, a violência soberana que explicitamente está posta no Estado de Exceção está na base das práticas políticas e históricas da sociedade. Para aqueles que estão permanente de fora da história, que não recebem despojos ou participam do cortejo triunfante¹⁰ a exceção é a regra que se anuncia sempre. O “campo” é o que se abre a partir dessa instauração de regra soberana, evidentemente trata-se do campo de concentração, “A história do colonialismo avaliza a tese de que o campo fazia parte de sua estratégia”¹¹.

O assombro com que encaramos o reconhecimento da história brasileira nos põe em dificuldade sobre as considerações sobre como contaremos e deixaremos viva essa história de barbárie reconhecendo-a como violência. Sobre as questões deixadas pela ditadura, por exemplo, devemos ponderar que “Não basta, portanto, para conhecer e valorizar a política dos Estados recorrer a suas leis ou cartas constitucionais, pois sempre haverá um silêncio ou vazio legal cuja realidade é o campo [de concentração]”¹².

Mesmo tendo uma Constituição bem elaborada, que traz em seu texto garantias e direitos fundamentais, observamos que alguns artigos expressam os entulhos autoritários, e sobre alguns assuntos a mesma silencia, remetendo ao passado ditatorial recente. Sobre o arcabouço jurídico pátrio, percebemos que muitos

⁹ BENJAMIN, W. Teses Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 245.

¹⁰ BENJAMIN, W. Teses Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 244.

¹¹ MATE, R. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin Sobre o conceito de história*. Trad. Nelio Schneider. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2011, p. 199.

¹² MATE, R. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin Sobre o conceito de história*. Trad. Nelio Schneider. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2011, p. 199.

leis esparsas e códigos são remanescentes do passado autoritário e outros conflitam com o texto constitucional, não evidenciando uma linearidade jurídica em nosso país.

Um dos melhores exemplos que temos é a vigência da Lei da Anistia, que figura como impeditivo transicional, pois até hoje é utilizada como vedação ao acesso justiça, ou seja, a aplicação da lei de anistia impede que os perpetradores de direitos sejam responsabilizados pelas violações cometidas durante a ditadura civil-militar. Ora, tal fator não impõe uma norma de vale-tudo para as forças de segurança pública, como as polícias militares? Certamente, toda a violência que temos se faz como herança de um passado irredento que não cessa de acumular destroços e repliques.

Uma figura fundamental para concebermos a possibilidade de realizar uma montagem da história que reconfigure os parâmetros narrativos é a do materialista histórico de Walter Benjamin. Uma das principais questões de seu texto “Sobre o conceito da história” é como subverter a posição dos vencedores e vencidos. Para o autor, não se trata de uma mera troca onde os vencidos por fim triunfariam sobre os vencedores de sempre, se trata de que “nada que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”¹³, e a humanidade redimida transformaria cada um desses acontecimentos em um momento citável.

O autor coloca o dia que isso ocorrerá como o juízo final. Essa figura bíblica é muito importante para compreendermos o que está em jogo na utilização desse conceito em uma filosofia da história. O dia fatídico, onde a vinda do messias e o julgamento de Deus possibilitarão, enfim a responsabilização (mesmo que colérica) de todos e todas. Benjamin não utiliza a toa tal conceito. Para o autor há um “...encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa... Se assim é, foi-nos concedida, como a cada

¹³ BENJAMIN, W. Teses Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 242.

geração anterior a nossa, uma *frágil força messiânica* para qual o passado dirige um apelo”¹⁴. Notemos que o fator pontuado por Walter Benjamin desse juízo final não é o da vinda de um salvador que redimirá a humanidade de seus pecados, mas sim, o dia onde constará a presença de todos. Ou seja, o passado só pode ser redimido na presença de todos e todas que foram destroçadas/os e os que destroçaram.

É a uma posição ética que Benjamin se refere quando escreve sobre o Anjo da história, que este deve ter seu semblante voltado para o passado, onde ele enxerga uma catástrofe única que acumula ruínas até o céu, e mesmo que tente se deter para acordar os mortos e juntar fragmentos uma tempestade nomeada como progresso se coloca em suas asas, impedindo que as mesmas fechem-se¹⁵. Tal ato de posicionar-se de costas para o futuro, encarando o passado fixamente, denota a tarefa de “escovar a história a contrapelo”¹⁶ tida como horizonte ético.

Nesse ponto podemos fazer inúmeras considerações sobre o passado autoritário brasileiro, inclusive sobre as formas de reparação. Nunca se conseguiu implementar políticas públicas que efetivamente rompessem com a narrativa de um suposto estado de necessidade de intervenção militar e que o que aconteceu acerca de mortos, desaparecidos e torturados por questões políticas aparecem como consequências comuns e esperadas. Não conseguimos criar uma narrativa que de conta de borderar o horror do passado.

Claro, todas as tentativas que tivemos foram e são muito importantes, como as trazidas através da criação da Comissão de

¹⁴ BENJAMIN, W. Teses Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 242.

¹⁵ BENJAMIN, W. Teses Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 245 – 246.

¹⁶ BENJAMIN, W. Teses Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 245.

mortos e desaparecidos políticos (Lei 9.140/95), pela atuação da Comissão de Anistia (Lei 10.559/2002) que criou múltiplos projetos para fortalecer as iniciativas sobre memória, verdade e justiça, destacamos as Caravanas da Anistia, que consistiam em julgamentos públicos dos processos de anistia política. Destacamos também a elaboração pela Lei 12.528/2011 da Comissão Nacional da Verdade, apesar de tardia se mostrou insuficiente em superar os entulhos autoritários de nosso país, pois não possuía competência para responsabilizar os agentes que cometeram violações de direitos humanos. Por fim, destacamos o Projeto Clínicas do Testemunho, implementado pela Comissão de Anistia, tal projeto consistiu em uma abertura para a subjetividade dos sujeitos que foram afetados pela violência estatal.

Todas essas vias institucionais são importantes e fundamentais para narrarmos o passado sob a ótica dos vencidos, porém, é necessário muito mais, pois bem como Benjamin nos recorda, “Se aquela primeira função da violência foi dita de instauração do direito, então esta segunda função pode ser chamada de manutenção do direito”¹⁷. Ou seja, dentro de parâmetros legais, sempre estaremos, de alguma forma, reféns de uma violência legítima.

Devido a impossibilidade de nos afastarmos da violência jurídica “legítima” e também do nosso passado autoritário, constituído por muitas violações. Somos obrigado a nos questionarmos de que modo esses fatos ocorridos em outra data temporal, se constituem como passado? Existe passado quando falamos/abordamos situações de violência? De que modo essas experiência podem ser (re)significadas?

Trata-se, pois, de uma experiência brutal que atinge as gerações futuras e particularmente os descendentes dos que foram diretamente perseguidos, pois se a palavra da sociedade para

¹⁷ BENJAMIN, W. Para a crítica da violência. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Ernani Chaves. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. 2013, p. 132.

nominar tais horrores foi interdita, os filhos não podem entender o sentido do estranhamento e da exceção que invadem sua própria casa, e os netos não sabem sequer que algo estranho arrombava a porta da casa dos seus avós, ou seja, o que é inominável para os filhos é impensável para os netos. E isso vale para toda a sociedade interdita e os seus descendentes. Nesse quadro, a violência se perpetua de modo fantasmagórico, e a história se transforma em palco de sucessivas atrocidades¹⁸.

A reflexão trazida por José Carlos Moreira Silva Filho nos auxilia a pensar os impactos individuais, familiares e sociais, deve passado em nosso país, evidenciando que existem caminhos possíveis e esses se constituem em testemunhos, de modo mais ortodoxo pensaríamos nos testemunhos daqueles que vivenciaram as experiências autoritárias. Nós escolhemos outra forma de testemunho para abordarmos o passado ditatorial, a via ficcional.

Portanto, optamos por pensar uma espécie de via marginal, uma via narrativa que não esteja imbricada diretamente com a verdade dos fatos e que, por isso mesmo, possa narrar a partir da verdade: a ficção. A partir desse ponto, consideramos que pode advir uma nova narrativa, uma maneira de formar um gargalo da história onde pode escorrer para o mar do ditoso esquecimento.

O encontro de gerações

O livro de Bernardo Kucinski se presta à um grande trabalho que inicia pela sua advertência:

Caro Leitor: As histórias desta coletânea fazem parte de um conjunto de 150 contos escritos entre junho de 2010 e junho de 2013, dos quais foram selecionados aqueles que se inspiram no clima de opressão reinante no nosso país nas décadas de 1960 e

¹⁸ SILVA FILHO, José Carlos Moreira. Clínicas do Testemunho: um espaço para a narração do silêncio. In: VITAL BRASIL, V. *Uma perspectiva clínico-política na reparação simbólica: Clínica do Testemunho do Rio de Janeiro*. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia: Rio de Janeiro: Instituto Projeto Terapêuticos, 2015, p. 24.

1970 e suas sequelas. Aos leitores familiarizados com aqueles tempos, os contos podem lembrar episódios e pessoas conhecidas. Mas não passam de invenções, criações literárias sem nenhuma obrigação de fidelidade a pessoas ou fatos que eventualmente os possam ter inspirado. Aos leitores mais jovens, não familiarizados com aqueles tempos, acredito que essas narrativas de cunho literário permitirão sentir um pouco a atmosfera de então, com nuances e complexidades que a simples história factual não conseguiria captar¹⁹.

Atentemos para a escolha de uma expressão ao fim “a simples história factual”, a simplicidade, talvez mais empobrecida de um depoimento, não consegue dar conta de engendrar subjetividades em uma história tão complicada como a da violência por parte do Estado. Daí mesmo a ficção demonstra sua força, um recado de que a partir da fantasia se pode enquadrar a realidade.

Dessa forma, consideramos que “A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”²⁰. É justamente nesse ponto que a narrativa que está em jogo, conforme diz a advertência, se coloca para a leitura, como algo que sim, diz respeito a este passado, que recolhe alguns cacos de experiência e os reorganiza, porém, não pode perder seu estatuto ficcional, pois isso limitaria seu alcance.

Tal desenvolvimento narrativo coloca em vista uma posição de narração que se coaduna com a proposta por Walter Benjamin: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”²¹.

¹⁹ KUCINSKI, B. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 02.

²⁰ BENJAMIN, W. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 214.

²¹ BENJAMIN, W. Teses Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 242.

Ou seja, constatar que os acontecimentos do passado são passíveis de serem reavivados, porém, não podem ser capturados em totalidade em uma história cronológica.

O conto que traremos para a cena se coaduna com esses pontos do passado, intitulado de “O Velório”, e inaugurasse com a seguinte frase: “Um enterro especial requer um caixão especial”²². Partindo da afirmação de Kucinski, chegamos à conclusão de que o passado precisa de um embrulho especial, pois a cada instante periga desaparecer irremediavelmente. Em nenhum momento se elucida a temporalidade, sabemos pela força da circunstância que trata-se de um pai, Antunes enterrando seu filho, Roberto, mas não podemos afirmar quando, a informação precisa é a idade de Antunes, que possuía noventa anos, fator determinante para a realização do enterro, conforme verificamos na seguinte afirmação “Não quero morrer sem enterrar o meu Roberto”²³.

O luto parece infundável, a sala da família se transforma em sala do velório e a cidade inteira se mobiliza em direção a este momento, Parece que, enfim, uma situação especial ocorrerá e possibilitará o luto. O conto é sucinto, passa por algumas caracterizações de velórios comuns, como as conversas de parentes distantes, a refeição, detalhes sobre o enterro até o último ato, o cortejo.

A um sinal de Antunes, o caixão é baixado à sepultura e padre Gonçalves repete a oração pelos mortos. Pessoas passam rente à cova e atiram punhados de terra, mulheres jogam as rosas vermelhas trazidas pelas irmãs. O coveiro João assume, despejando muito depressa com a pá quantidades robustas de terra. O tio Teixeira de Bauru pega outra pá e apressa o sepultamento. As pessoas começam a dispersar. Caem os primeiros pingos de chuva. O caixão está enterrado. Dentro dele estão um paletó e um par de sapatos do Roberto. Seu corpo nunca foi encontrado²⁴.

²² KUCINSKI, B. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify. 2014, p. 49.

²³ KUCINSKI, B. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify. 2014, p. 50.

²⁴ KUCINSKI, B. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify. 2014, p. 56.

Este é o fim do conto, a frase seca e objetiva de que o rapaz, chamado Roberto, nunca teve seu corpo encontrado e sepultado. O enterro era sem corpo. A família faz seu luto impossível por meio de um caixão e só. Apesar de impossível precisamos quanto tempo transcorreu entre o desaparecimento de Roberto e o seu sepultamento. Tal situação não é exclusiva de seu Antunes e de sua família, durante a atuação da Comissão Nacional da Verdade (2012-2014) foi constatado que oficialmente o Estado brasileiro desapareceu com duzentos e quarenta três pessoas, por desaparecimento forçado entendemos “toda privação de liberdade perpetrada por agentes do Estado – ou por pessoas ou grupo com autorização, apoio ou consentimento do Estado”²⁵, não basta a prática da privação o Estado ainda se recusa a admitir tal privação e negava-se também informar sobre a localização da pessoa, dificultando a identificação e o exercício das garantias legais, configurando assim uma atuação clandestina do Estado, na medida em que priva os sujeitos de proteção legal e do convívio familiar e ainda omite de que modo ocorreu seu desaparecimento.

Essa sensação vivenciada pela família de Roberto é realidade em tantas outras famílias que tiveram seus entes queridos desaparecidos, a esses restou buscar formas, modos para experienciar o luto. Como exemplo trazemos a situação narrada por Liniane Haag Brum²⁶, ao contar os fragmentos da história de seu tio Cilon Brum, em meios aos fragmentos de memória sobre Cilon aparece uma imagem de uma lápide na qual consta a seguinte inscrição: “Essa sepultura aguarda o corpo de Cilon Cunha Brum”, através dessa parcela da história contada por Liniane Brum, fica evidente um enlace que possibilita bordarmos tantas vivências sobre o passado ditatorial, assim a alegoria ficcional do conto “O Velório” dialoga com a

²⁵ BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade - Relatório III: Mortos e desaparecidos políticos*. Brasília: CNV, 2014, p. 26.

²⁶ A narrativa de Liniane Haag Brum pode ser acompanhada na obra “Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia” de 2012.

experiência vivenciada pelos familiares dos desaparecidos políticos, evidenciando sua potência.

A questão do luto também nos remete a tragédia Antígona, que disposta a despertar o mal radical do próprio sepultamento em vida em prol do direito de enterrar dignamente seu irmão. Enterrar nossos mortos é uma das mais valiosas tradições, ao mesmo tempo, que essa impossibilidade confere um momento de perigo, como define Benjamin²⁷ de desaparecer uma tradição e quem recebe tal tradição.

É importante diferenciar, mesmo que de maneira mínima, o acontecimento de um fato, “Um acontecimento não é um *fato*. A vontade genocidária é, por excelência, a que anula, no cerne mesmo do acontecimento a facticidade do fato”²⁸. Ou seja, o poder que esmaga a vítima/testemunha de um genocídio é o mesmo que destitui a própria condição de fato, a prova precisa ser fornecida pela vítima, mesmo que a máquina genocidária tenha destituído a condição factual do acontecimento.

A testemunha da Catástrofe apenas pode estar morta, irremediavelmente, sem recurso e sem retorno. De uma vez por todas, não se pode falar em primeira pessoa. Portanto, a única pergunta interessante é: onde é que se inscreve essa morte da testemunha? Será ao menos possível que ela se inscreva? Que imagem, necessariamente evanescente, pode-se ter dela? E se não está escrita nem inscrita em lugar algum, como, então, ler o que não está escrito nem inscrito? É exatamente a primeira pergunta que uma poética do testemunho deveria se colocar²⁹.

²⁷ BENJAMIN, W. Teses Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 243.

²⁸ NICHANIAN, Marc. A morte da testemunha: Para uma poética do “resto” (reliquat). In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINSBURG, J.; HARDMAN, F. F. *Escritas da Violência vol. 1 – O testemunho*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012, pp. 19.

²⁹ NICHANIAN, Marc. A morte da testemunha: Para uma poética do “resto” (reliquat). In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINSBURG, J.; HARDMAN, F. F. *Escritas da Violência vol. 1 – O testemunho*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012, pp. 33.

Essa colocação irremediável da condição da testemunha dá uma potência para essa recusa a narrativa factual. Tentando hipotetizar uma resposta para as perguntas de Marc Nichanian, para ler esse testemunho não inscrito, é preciso renunciar a condição factual. Ao estarmos na condição de ouvintes que “demandam” ouvir essas histórias, temos que estar cientes de que nosso desejo está imbricado no tecido que constituirá a narrativa. Ao pensarmos como Janine Altounian³⁰ propõe, que há um trabalho por parte de quem ouve, é inevitável inferirmos que essa posição ideológica causa efeitos na narrativa das pessoas, pois faz parte das condições de fala existentes na sociedade.

A proposição desse conto evidencia que o mesmo possui uma aura no sentido mais benjaminiano do termo, sendo:

...uma trama singular de espaço tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre o observador, até que o instante ou a hora participem de sua aparição³¹.

Uma conjunção de passado e presente, que urge por reconhecimento, se mostra nesse conto.

Considerações Finais

Ao fim deste escrito pensamos sobre a importância de criar narrativas que contemplem o passado autoritário brasileiro, já que o reconhecimento social do passado violento é bastante limitado. Apostamos sempre na força da palavra como transformadora da interpretação da história, em termos benjaminianos a história é linguagem, portanto, sempre mutável.

³⁰ ALTOUNIAN, J. Exumar um traço e fazer ouvir uma voz exige várias gerações. In: *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, vol. 46, n. 3, 2012, pp. 106-120.

³¹ BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 108.

Dessa forma, as narrativas sobre o passado se faz fundamental para construirmos formas de romper com a normatividade, atendendo esse chamado surge a ficção, o conto de Kucinski, como potência, pois nos possibilita uma série de deslocamentos e entrelaçamentos, o primeiro é temporal, pois devido à ausência de uma narrativa cronológica, factual, datada, podemos também através do viés literário bordearmos as realidades vivenciadas por aquelas e aqueles que foram afetados pelo autoritarismo. Esses elementos surgem como brechas, respiros em nosso contexto atual e possibilitam introduzirmos socialmente tais elementos, e assim, rompermos com o silenciamento social, na medida em que os testemunhos (fictícios ou não) são narrativas que apresentam novas perspectivas políticas, éticas e sociais.

Por fim, pensamos também que, por mínimos que sejam, esforços que se ponham neste sentido de (re)contar a história são fundamentais para que possamos modificar de alguma maneira os repliques autoritários tão presentes na sociedade brasileira.

Referências

- AGAMBEN, G. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALTOUNIAN, J. Exumar um traço e fazer ouvir uma voz exige várias gerações. In: *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, vol. 46, n. 3, 2012, pp. 106-120.
- BENJAMIN, W. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 213-240.
- BENJAMIN, W. Para a crítica da violência. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Ernani Chaves. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. 2013, pp. 121-164.

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 97-115.

BENJAMIN, W. Teses Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 241-252.

BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade - Relatório III: Mortos e desaparecidos políticos*. Brasília: CNV, 2014.

CUNHA, P. Militares e anistia no Brasil: um dueto desarmônico. In: SAFATLE, V.; TELES, E. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, pp. 15-40.

KUCINSKI, B. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MATE, R. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin Sobre o conceito de história*. Trad. Nelio Schneider N. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2011.

NICHANIAN, Marc. A morte da testemunha: Para uma poética do “resto” (reliquat). In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINSBURG, J.; HARDMAN, F. F. *Escritas da Violência vol. 1 – O testemunho*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012, pp. 13-49.

SILVA FILHO, José Carlos Moreira. Clínicas do Testemunho: um espaço para a narração do silêncio. In: VITAL BRASIL, V. *Uma perspectiva clínico-política na reparação simbólica: Clínica do Testemunho do Rio de Janeiro*. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia: Rio de Janeiro: Instituto Projeto Terapêuticos, 2015, p. 21-27.

Psicanálise

Texto de abertura

"Relações Possíveis entre o pensamento de Walter Benjamin e a Psicanálise"

À memória do tempo por vir, nossos fragmentos das manhãs dos dias 26, 27 e 28 de setembro de 2018.

Nas manhãs dos dias 26, 27 e 28 de setembro de 2018, no Prédio 32 da PUCRS, aconteceram as mesas de apresentação de trabalho da linha temática: "Relações Possíveis entre o pensamento de Walter Benjamin e a Psicanálise", sendo esta uma das linhas integrantes da programação oficial do I Congresso Internacional Walter Benjamin: barbárie e memória ética. O texto de chamada de trabalhos tinha o seguinte teor:

As relações entre o pensamento de Walter Benjamin e a teoria e a prática psicanalítica podem ser tecidas desde diferentes perspectivas. Mais evidentes, a prima facie, são as afinidades e diferenças que os escritos de Benjamin estabeleceram com o pensamento freudiano, de acordo com determinados momentos de sua obra em que Benjamin se aproxima de Freud e, também, com diversas nuances já exploradas por muitos pesquisadores dedicados às relações entre estes dois autores. Outros importantes autores próximos à psicanálise também mereceram a devida atenção de Benjamin no que concerne às relações entre a crítica filosófica e a teoria psicanalítica que estava então em construção, sobretudo no que tange às tensões existentes, por exemplo, entre sujeito e objeto, consciente e inconsciente, individual e coletivo, realidade e sonho/fantasmagoria. Dentre os demais autores visitados por Benjamin, podemos lembrar de C. G. Jung, E. Fromm, W. Reich, H. Marcuse. Contemporaneamente, há trabalhos que aproximam o pensamento de Benjamin ao de M. Klein, J. Lacan, dentre outros. Esta linha de apresentação de

trabalhos convida os participantes a pensar e repensar as relações já estabelecidas e aquelas que sempre ainda podem se estabelecer entre o pensamento benjaminiano e as diferentes abordagens psicanalíticas, sobretudo no que concerne aos desdobramentos teóricos e práticos na passagem do século XX para o XXI.

Foram recebidas 17 propostas de apresentação de trabalho, os quais foram situados em mesas compostas a partir de pontos em comum constatados nos resumos enviados e, no intuito de circunscrever um espaço diferenciado de discussão entre o pensamento benjaminiano e a Psicanálise, foi lançada a seguinte proposta aos participantes:

Prezadxs comunicadorxs e demais participantes da presente linha temática,

Este eixo sobre Walter Benjamin e a Psicanálise será composto por 5 mesas de trabalhos, com apresentações de 20 minutos, previstas para as manhãs dos dias 26, 27, e 28 de setembro.

No intuito de produzir reflexões compartilhadas com as produções singulares, e considerando o ponto em que o tema parece convocar a implicação de cada um inscrito na modalidade apresentação de trabalho, as mesas foram organizadas a partir de elementos que consideramos *comuns* entre um resumo e outro. Entendemos que este é um modo de iniciar nossas conversas e de tecer novos laços - uma (dis)posição para abertura e ressonância emergentes no Outro, e para *com* o Outro produzir novos *comuns* a partir da circunscrição da palavra e de novos registros.

Registrar as marcas que as palavras podem alcançar é articular um exercício em que o sensível pode encontrar uma expressão na linguagem. Deste modo, está previsto o *momento de concluir*, tempo destinado à composição de uma uma escrita coletiva a partir das perlaborações que ecoarem das apresentações de cada mesa de trabalho. Para tanto, convidamos a todxs xs participantes do eixo para a composição deste registro, que será publicado nos anais do evento - um exercício de composição, escrita e memória .

Salientamos que a entrada para assistir aos trabalhos é livre.

O *momento de concluir* é destinado a quem apresentou ou assistiu aos trabalhos de pelo menos uma das mesas.

Cordialmente,
Manuela Mattos, Janniny G. K. e Lisiane Leffa

A programação das apresentações de trabalho ficou prevista da seguinte forma:

Dia 26/09

Mesa 1: Memória, história, poesia

Sala 416 - Prédio 32

08:00 - 08:20 - *História e tradução: interlocuções entre a sobrevivência e a pervivência nos campos da psicanálise e da poesia.* Leo Karam Tietboehl

08:25- 08:45 - *O amadurecer infância adentro: documentário, memória e ausência em vida e obra de Bruno Schulz.* Camila Backes dos Santos e Cristiano Baldi

08:50 - 09:10 - *Memórias de um Abrigo de Alienados e a sua articulação com a noção de tempo histórico em Walter Benjamin: relatos de uma pesquisa.* Mariana Zobot Pasqualotto e Andréa Vieira Zanella

09:15 - 09:45 - *Discussão Geral Sobre Apresentações.*

Mediação: Edson Sousa

Mesa 2: Formas de olhar, política e linguagem

Sala 417 - Prédio 32

10:00 - 10:20 - *Figurações políticas com a técnica do despertar: psicanálise, Walter Benjamin e o movimento de ocupação de escolas no Brasil.* Lisiane Molina Leffa

10:20 - 10:40 - *Ideologias muradas: polarização discursiva e empobrecimento político.* Karina Sassi e Rose Gurski

10:40 - 11:00 - *A linha do signo absoluto e o olhar como objeto a.* Caciana Linhares Pereira

11:00 - *Discussão Geral Sobre Apresentações.*

Mediação: Simone Moschen

Dia 27/09

Mesa 1: Experiência e Narrativa

Sala 416 - Prédio 32

08:00 - 08:20 - *Um tempo para o “ainda não”: psicanálise, infância e violências.* Helena Pillar Kessler e Ana Maria Gageiro

08:25 - 08:45 - *Uma caixa de costura no hospital: linhas e agulhas para bordar histórias.* Janniny G. Kierniew, Simone Moschen, Cláudia Bechara Fröhlich e Ana Flávia Baldisserotto

08: 50 - 09:10 - *Uma experiência de leitura da infância berlinense de Walter Benjamin – litorais com a psicanálise*. Izabel Campos, Josiane Noveli, Luísa Puricelli Pires, Manuela Sampaio de Mattos
09:15 - 09:45 - *Discussão Geral sobre Apresentações*.

Mediação: Lúcia Serrano Pereira

Mesa 2: Trauma, memória, pesquisa e método

Sala 416 - Prédio 32

10:00 - 10:20 - *Adorno e Benjamin, aproximações em torno dos conceitos de trauma e choque*. Bruno Carvalho Rodrigues de Freitas

10:20 - 10:40 - *O tempo Kairós em Benjamin e na Psicanálise: Quando o passado nunca passa*. Janaína de Fátima Zdebsky

10:40 - 11:00 *Notas metodológicas: Walter Benjamin e a Psicanálise*. Claudia Maria Perrone e Roselene Gurski

11:00 - *Discussão Geral sobre Apresentações*.

Mediação: Janniny Kierniew

Dia 28/09

Mesa 1: Pensar a clínica, imagem, tempo e narrativa

Sala 416 - Prédio 32

08:00 - 08:20 - *A construção da escuta-flânerie: um dispositivo de pesquisa e intervenção na psicanálise*. Luísa Puricelli Pires

08:25 - 08:45 - *Documentação pedagógica: Narrativas de uma criança desordeira no contexto da educação infantil inclusiva*. Luciane Pandini Simiano e Carla Karnoppi Vasques

08:50 - 09:10 - *Apuntes para pensar la clínica psicoanalítica de parejas (casal), con aportes de Walter Benjamin*. Nelson Gottlieb

09:15 - 09-45 - *Discussão Geral sobre Apresentações*.

Mediação: Manuela Mattos

Mesa 2: Possibilidades discursivas, narrativa, transmissão

Sala 416- Prédio 32

10:00 - 10:20 - *Primado do fragmentário sobre o sistemático: Walter Benjamin e a psicanálise*. Rafaela Pereira e Ana Lúcia Mandelli de Marsillac

10:20 - 10:40 - *O retorno do recalçado e a transmissão do arcaico*. Adolfo Pereira de Souza Junior

11:00 - 11:30 - *Discussão Geral sobre Apresentações*.

Mediação: Lisiane Leffa

11:30 - Tempo de concluir: conversas para lembrar

Ao longo das três manhãs de apresentações, um debate bastante profícuo se instalou a partir das impressões compartilhadas entre os presentes. Ao final da última mesa, de forma espontânea, se deram as reflexões acerca do trabalho operado até o momento, restando firmado o compromisso da composição de uma escrita virtual e coletiva acerca de tais apontamentos.

A proposta do “tempo de concluir: conversas para lembrar” é contemplar uma recordação em fragmentos, de modo que cada participante situe na escrita o fragmento, a articulação do sensível na linguagem benjaminiana para fazer circular a palavra, em associação, uma relação psicanalítica.

Tempo de concluir: conversas para lembrar

Indagar a política a partir de uma linguagem, um deslocamento como acontecimento. Que posição é preciso tomar para criar restos?

(Lisiane M. Leffa. 2018.)

O que persiste no desvio? Imagem dialética. *Nachleben* e *überleben*: sobrevivência dos restos. O que escapa à significação. Registros mnemônicos - escrita da imagem. Tradução - traição - transformar a língua. Recolocação. Associação livre - espaço para os atravessamentos da cultura.

(Manuela Mattos. 2018.)

Analisar o passado a partir daquilo que se perde: significantes desviantes. Lembro: a memória que se faz pelo esquecimento - a cada escrita da memória, há um gesto, um resto - *rest* - a espera por uma ação.

< *pervivência* >

Narrar uma história é traduzir. Uma tradução é subverter os conceitos originais. Lembro: *Este poema em outra língua seria outro poema* (Ana Martins Marques).

(Janniny G. K., 2018)

Tempo regido pelo tempo da rua. Metodologia do encosto. O avesso da costura. O avesso da coisa. Superfície de passagem.

(Manuela Mattos. 2018.)

Como representar uma região ausente em um mapa? Como representar um apagamento? Em *A rua dos Crocodilos*, Bruno Schulz [1892-1942] nos coloca diante de tal questão ao narrar, através do olhar de um menino de dez anos, uma região ausente em um mapa, uma região que tal como as regiões polares é apresentada em branco e com letras ornamentais. No documentário do alemão Benjamin Geisler *Finding Pictures* (2002) o retorno dos pagamentos, das ausências e das representações. Apagamento - sintoma - aparição deslocada do conteúdo apagado. Salientar as zonas de apagamento é a ética da psicanálise. A cidade e o mapa da memória. Escrever é um retornar à casa da infância. Schulz - alguma vez saímos desta casa da infância? Filosofia é uma filologia, uma ciência da palavra. A busca, mesmo que em vão, é tão importante quanto o achado feliz, dizia Walter Benjamin.

(Manuela Mattos e Camila Backes. 2018.)

como apagar uma imagem?

e ainda:

o anti fluxo, uma parada.

(Janniny G. K. 2018)

Despertar o recalcado - o recalcado entra na consciência com deformações. Pelo próprio fluxo da linguagem, por uma semelhança das estruturas da linguagem em si e a linguagem inconsciente. Pelas costas do sentido. (A imagem dialética irrompe

pelas costas do sentido?). Truque que rege o mundo de coisas - a importância da técnica Surrealista aqui (montagem?). Despertar - suspensão - algo que escapa à dialética.

(Manuela Mattos. 2018.)

Nó borromeano, mônada, instante. O espaço é do Outro, mas a cena é do Sujeito. Temporalidade que implica a produção da cena. Borda, Sujeito, Outro.

(Manuela Mattos. 2018.)

Educação e real. Lugar enunciativo - 1º tempo. Doença degenerativa. Representação da criança desordeira. Desordem produzida em quem escuta, olha, educa. Pais que param de fotografar. Documentação pedagógica. Aproximação com Walter Benjamin, como um processo narrativo. Rede de significantes comuns. Forma: diário com fotos. Família começa a registrar no diário.

(Manuela Mattos. 2018.)

Técnica - poder estabelecer perguntas: a pergunta abre o espaço para o outro. O saber empobrece a experiência. Na experiência aparecem dados que estão fora da representação (***que hacen al saber***). O que se apresenta é algo novo, diferente do que já se sabe. Em todo vínculo há uma promessa de porvir.

(Manuela Mattos e Nelson Gottlieb. 2018.)

Agulhas: para mim, como médica, tinham outro sentido. Travessia/ gesto/ lugar. Bordar a letra.

(Manuela Mattos. 2018.)

Escuta da transferência a partir da coisa. Conceito de apresentação. Posto móvel de escuta. Ficava como uma flâneur, às vezes quase invisível. Ética da Psicanálise.

(Manuela Mattos. 2018.)

transmissão → objeto a → algo que resiste → o impossível.

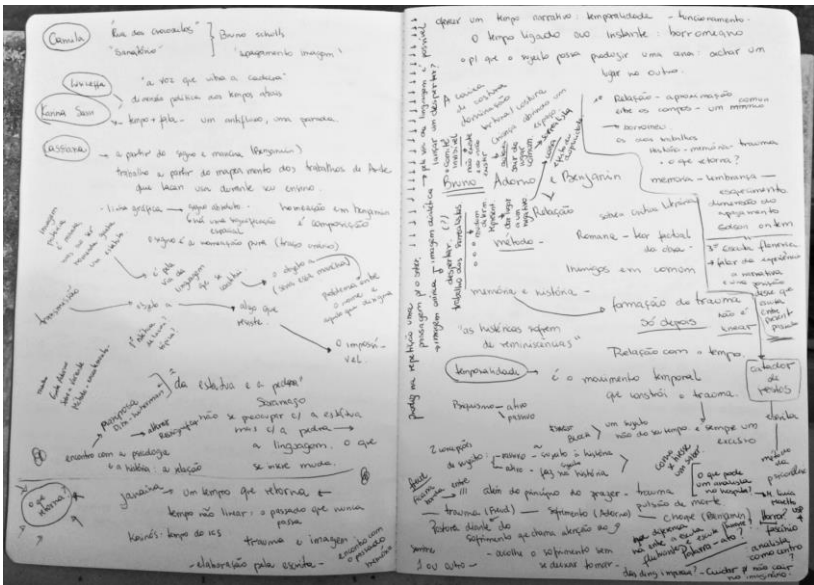
(Janniny G. K. 2018)

A imagem do Limiar, da espera, de um tempo a desbravar, enigmas por decifrar.

(Rafaela Pereira. 2018)

Fragmentos (recalcados), Flâneur em busca de fragmentos na contramão da multidão urbana. Aspecto disforme da modernidade. Aspecto estético para o político. Restos que buscam uma forma simbólica própria à modernidade.

(Rafaela Pereira. 2018)



(caderno de notas escritas - Janniny G. K. 2018)

Primado do fragmentário sobre o sistemático: Walter Benjamin e a Psicanálise

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac¹

Rafaela Pereira²

Walter Benjamin, filósofo, historiador e crítico de arte, é o primeiro a descrever o cenário catastrófico do homem submetido ao contexto de guerra e as transformações que decorreram deste período que marcou a vida do século XIX e XX. Analisou a crise da experiência no que se refere aos aspectos éticos e epistemológicos, que se alteraram com as transformações do mundo contemporâneo, reconstruindo novas imagens diante dos apelos da técnica, da velocidade e do progresso. Benjamin afasta-se dos sistemas abstratos e traz em seu método a análise de imagens e quadros de pensamentos que produzem sentido de forma relacional e contextual – a partir de suas constelações. O autor reflete em sua obra a transição, passagem de seu momento histórico, a partir das análises sobre a escrita da história, a revolução da técnica e as formas de experiência histórica. Sua obra é atravessada pela experiência traumática – catastrófica –

¹ Psicóloga, psicanalista, mestre em Psicologia Social e Institucional/UFRGS, doutora em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica/UFRGS, profa. Departamento de Psicologia e do PPG Psicologia UFSC/Brasil. Coordenadora do Laboratório de Psicanálise, Processos Criativos e Interações Políticas (LAPCIP/UFSC). Membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA). Pós-doutoranda da Universidade Nova de Lisboa/Portugal. E-mail: ana.marsillac@ufsc.br.

²Psicóloga (FURB); Mestranda do PPG Psicologia/UFSC, integrante do Laboratório de Psicanálise, Processos Criativos e Interações Políticas (LAPCIP/UFSC). E-Mail: rafaelapereiramng@gmail.com.

experiência do choque que marca a modernidade, e que se reflete nas produções artísticas e históricas.

Benjamin, buscou por um olhar que se volta para trás com consciência da sua própria contemporaneidade. “Escovar a História a contrapelo”³, bem como a filosofia e a estética dominantes são grandes eixos da sua obra. Em seus textos, teses e documentos, deixou estilhaços que fazem de suas contribuições instrumentos inesgotáveis de reflexão. De natureza fragmentária, a gênese de seus textos, prenunciam o fracasso das leituras teóricas lineares. Benjamin constrói uma imagem alegórica da situação do intelectual, como de si mesmo.

De repente, havia dois povos de gaivotas, as orientais e as ocidentais, as da esquerda e as da direita, tão diferentes que delas se perdeu o nome de gaivotas. Os pássaros da esquerda mantinham, contra o fundo do céu extinto, um resto de sua claridade, reluziam a cada curva para baixo e para cima, justavam-se ou evitavam-se e pareciam tecer à minha frente, sem parar, uma série contínua e imprevisível de sinais, todo um entrelaçamento de asas infinitamente mutável e fugaz – mas legível. Mas o meu olhar deslizava, e eu acabava sempre por me encontrar com as outras. Aí, nada mais me aguardava, nada me falava. Mas tinha acompanhado as gaivotas do leste, que, voando contra o último brilho, se perdiam ao longe e regressavam com as suas asas recortadas num negro carregado, e já não conseguiria descrever o seu voo. Ele tocava-se tão profundamente que eu próprio regressava de longe, negro da experiência sofrida, um bando de asas silentes. *À esquerda tudo eram ainda enigmas por decifrar*, e o meu destino estava preso ao aceno; à direita ele já tinha acontecido, e tudo fora um único aceno silencioso. Este jogo de contrastes durou ainda muito tempo, até eu próprio não ser mais que o *limiar* por sobre o qual alternavam nos ares aqueles mensageiros sem nome, negros e brancos⁴.

³ BENJAMIN, W. O anjo da história. In. *Obras Escolhidas*. V.4. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p.13.

⁴ BENJAMIN, W. Imagens de Pensamento. In. *Obras Escolhidas*. V.2. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 205-206. (Grifo nosso).

A imagem do Limiar, da espera, de um tempo a desbravar, enigmas por decifrar, este é o modo como Benjamin nos apresenta seu pensamento crítico. Ancorando-se nas imagens propostas pelos artistas nas primeiras décadas do século XX (Klee na pintura, Brecht ou Karl Kraus no teatro, Aldof Loss na arquitetura, Baudelaire na literatura) sugere uma forma renovada de enfrentamento colocada pela modernidade, que envolve novas concepções teóricas sobre a história, a subjetividade e a tradição, no contexto do entre guerras. Em Baudelaire, interpreta um certo desencanto melancólico fruto de um tempo brutal cuja superação não se anunciava em nenhum horizonte⁵. Condição melancólica do sujeito moderno que é representada pelo poeta flâneur, que vagueia em busca de fragmentos (recalcados), na contramão da multidão urbana (os velhos, mendigos, prostitutas, etc.), que se encontram desgarrados frente a perda do pertencimento às formas comunitárias. Sublinha, assim, a corrosão de formas de vida comunitária que a modernidade provocou. Em Baudelaire, a forma subjetiva aparece no poeta com o indivíduo isolado dentro da multidão, este que consegue visualizar o aspecto disforme que a modernidade apresenta. Não se trata mais de apresentar os aspetos belos e sublimes, mas sim os restos que se apresentam. Essa perspectiva altera a dimensão estética problematizando um certo descontentamento, próximo a um aspecto político. O poeta de Baudelaire não se deixa capturar pelo brilho das ofertas das mercadorias fetiches que o mercado dispõe, ao contrário descreve o que vê. Não se deixa capturar pelo brilho das mercadorias nas vitrines que invadem o espaço público. Apresenta, através de sua poesia, restos e fragmentos da cidade, busca uma forma simbólica própria à modernidade.

Benjamin, questiona a ideia do progresso diante de um mundo que afunda em mortes. Argumenta: “Que as coisas

⁵ KEHL, M. R. A Melancolia em Walter Benjamin e em Freud. In: MACHADO, C.E.J, JUNIOR, R, M. VEDDA, M.(Org) *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Unesp. 2013, p.253-263.

‘continuem como estão’ é isso a catástrofe”⁶. Constata o crescimento das massas e o avanço da técnica, bem como o abandono da tradição como aspectos da modernidade. Sua aparente melancolia lhe revela algum carácter positivo “em última análise positivo: porque permite a reconstrução, *em função da realidade presente*; da construção monadológica e fragmentária que é todo passado”⁷. Assim, Benjamin consegue retirar aspectos do presente como elementos do passado.

Com relação à escrita da história buscamos aproximações com o que também é desdobrado por Freud e Lacan, uma vez que consideram as contingências de sua época, através de suas interlocuções com os escritores, artistas, as produções culturais e, principalmente, com a experiência clínica. Cabe elucidar que Freud construiu na direção da história contrária de uma concepção da história do sujeito fundada numa ação linear e permanente do passado infantil sobre o presente como se crer. O fato de que muitos acontecimentos do passado são permanentemente construídos no presente, constantemente se produzem sentidos, que não eram até então elucidados como bem notou Freud. Esta descoberta significa uma ruptura total com uma concepção lógica linear de um tempo que passa, em que vê o processo cumulativo de experiências e sentidos soterrados esperando para serem desvelados, concepção próxima da experiência dos sujeitos modernos. A clínica psicanalítica mostrou mais tarde, principalmente a partir do ensino de Lacan, em que a fala atual de um sujeito no processo de análise reorganiza os sentidos do passado, "o sujeito fala do passado em nome do futuro. Não se trata apenas de que toda rememoração é um ato presente; e, neste

⁶ BENJAMIN, W. *A modernidade. A modernidade e os modernos*. 2ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000. p.19.

⁷ BARRENTO, J. *Limiares: sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013, p. 67.

sentido, se pode dizer que não há passado fora do presente”⁸, o passado está no presente, em constante transformação.

Retomando ao cenário do início do século XX, o pós-guerra, produzia uma geração não mais rica em histórias para contar, pobres em experiência e narração. Esse também é o contexto em que Freud desenvolve suas hipóteses sobre o trauma⁹. Ao final da guerra, os soldados voltaram mudos dos campos de batalha, das linhas do fronte, estes não conseguiam produzir uma narrativa sobre o acontecido. Benjamin diferencia os termos “vivência” e “experiência”, a vivência seria o que apenas nos submete, já a experiência: "O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes"¹⁰, trata-se de uma transmissão relacionada a um pré e pós história.

A figura do narrador se distancia das sociedades modernas, na medida em que o ato de contar, próprio de um narrador, recai sobre a perspectiva da partilha. Trata-se de um, com sua singularidade, que por meio da relação com o outro, realizam a partilha e a transmissão oral, reverberando princípios fundados nessas comunidades. A partilha, por mais que efêmera que possa ser: "não está interessada em transmitir o 'puro em si' de cada coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele"¹¹. Nos atemos a este ponto, há dois movimentos, um é pensar a transmissão a partir dos “restos”, que se desdobram em memórias e histórias compartilhadas, entendendo que não há uma “verdade” totalizante que dê conta do acontecido; e o outro movimento é considerar a palavra como ato, produtora de efeito de sujeito.

⁸ BEZZERRA, B. Subjetividade Moderna e o campo da psicanálise. In: BIRMAN, J. *Freud 50 anos depois*. Relume Dumará, 1989. 220-239.

⁹ Ver Além do Princípio do Prazer Freud (esta reflexão está incluída nos escritos sobre Baudelaire).

¹⁰ BENJAMIN, W. O narrador. In. *Obras escolhidas*. V.3.Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p.217.

¹¹ BENJAMIN, W. O narrador. In. *Obras escolhidas*. V.3.Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p.221.

O narrador benjaminiano é aquele que produz na repetição uma abertura para o mistério e, portanto, para a produção de um saber. Dessa forma, o exercício de contar, narrar uma história, imprime sua marca e seu próprio estilo ao passar a história para frente. Neste movimento de tomar a palavra, situa-se, entre o singular e o coletivo, o que é estabelecido pela tradição e o que é fruto de uma ficcionalização, recorte singular, que faz um furo, vazio de sentido, aberturas a novas significações.

Lacan no seminário sobre a ética da psicanálise desdobra as análises iniciadas por Freud, sustenta que “O fictício, efetivamente, não é, por essência o que é enganador, mas, propriamente falando, o que chamamos de simbólico”¹² segue a dimensão do sujeito do desejo. Do furo, da falta a ser que nos constitui enquanto sujeitos da linguagem e do desejo, criamos ficções sobre o si mesmo e sobre as origens, que possibilitam a articulação do sujeito com a história, com os mitos, com a cultura, permitindo e instigando o dizer mais. Nesse sentido, o tema da narração nos remete à sua condição de autoria, de criação, possibilidades de narrar.

O pensamento crítico sustentado por Benjamin, bem como pela psicanálise freudo-lacaniana, coloca em questão o eu da consciência e da história linear. O narrador seria aquele capaz de recolher restos da cultura, perceber as fraturas e a densidade que cada objeto de cultura porta. Trata-se de desenhar pontos, resgatar restos, contornos em que confluem e, dialeticamente, distanciam determinadas produções de uma época. Georges Didi-Huberman¹³ corroborando com essa corrente de pensamento, desdobra a imagem dialética benjaminiana para refletir sobre as imagens como sintomas de um tempo. Caberia, assim, ao narrador resgatar a multiplicidade, o anacronismo e a paradoxalidade que habitam os traços da cultura.

¹² JACQUES, L. (1959-1960). *A ética da psicanálise*. Trad. Antônio Quinet. Ed. Jorge Zahar, 1988. p. 22.

¹³ DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. Editora 34. 2010.

Segundo a psicanalista Simone Moschen sobre o tema da autoria: “[...] dizer autor não é levantar o dedo e apontar na direção de um indivíduo, mas antes desenhar os contornos de um ponto de confluência para o qual convergem determinadas produções, sejam elas faladas, escritas ou plásticas”¹⁴. Sua análise reforça a dimensão da singularidade presente na autoria, que diz menos de um indivíduo em sua perspectiva egóica e mais de um sujeito que se articula com elementos da cultura e apresenta algo à público. Do mesmo que a imagem dialética de Benjamin aponta que as obras não contém nem a sua novidade absoluta nem a absoluta capacidade de reprodução, sendo assim que se trata de reconhecer o aspecto memorativo e o aspecto presente para assim ultrapassa -lo, esta seria uma dialética que produziria uma imagem autêntica¹⁵.

Lembramos que o homem está sempre tentando ampliar o domínio simbólico sobre a morte, o real do corpo, o sexo. Mas esta produção de sentido não é individual, ela é coletiva e seus efeitos são inscritos na cultura¹⁶. Assim, como todo ato de fala é endereçado a um outro, junta-se a uma cadeia de interlocuções. A criação neste caso é uma tarefa coletiva, uma tarefa da cultura, em que cada um, a partir de sua singularidade, participa com certo grau de invenção. É uma tarefa simbólica por excelência. Benjamin criticava o empobrecimento da experiência em tempos de avanço da lógica capitalista e do discurso da técnica, considerando que a tradição, as discussões filosóficas, religiosas ou utópicas perdiam espaço neste contexto para os discursos e lógica do mercado, achatando a esfera subjetiva.

Parecia incitar uma atitude ética. Entendia a narrativa atrelada à tradição, passagem de mão em mão do fragmento, resto,

¹⁴ RICKES, S. M. Autoria e Responsabilidade. In: *APPOA- Correio Appoa*. Autoria. N.119 - ano XI, Novembro, 2003. p. 7.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. Editora 34. 2010.

¹⁶ KEHL, M.R. *Sobre Ética e Psicanálise*. Companhia das letras. São Paulo: 2002.

herança à outra geração. Nesse sentido, poderíamos associar o narrar ao perde-se, abrindo espaço para a criação, para o novo.

A partir de Baudelaire, o autor resgatará a problemática estética e política do tempo, através da cidade. O pensador requisita para sua obra uma concepção de tempo histórico, considerando uma artificialização do tempo do homem moderno, tempo ditado pelas fábricas. Na modernidade, o passado é obsoleto, a historicidade é sem história e a liberdade é prometida através da eliminação dessa falta que o desejo escancara. O discurso da ciência idealiza verdades universais, na exclusão da singularidade e da diferença. Entretanto, o lugar de enunciação é sempre singular. Ninguém fala de um mesmo lugar que o outro. Essa singularidade do lugar de enunciação é considerada um viés para a pretensa objetividade e universalidade visadas pelo discurso científico; logo, deve ser eliminada.

Na aproximação de Walter Benjamin com a poesia e prosa de Charles Baudelaire, em meados de 1938, o autor está as voltas com o que nomeia como um dos problemas a serem enfrentados: a perda da “aura” nas obras de arte. A aura, na perspectiva benjaminiana, é a capacidade de movimento gerado pela obra, através dela torna-se possível verificar uma presença habitada pela trama do tempo.

Pensemos nessa palavra, empregada com frequência, raramente explicitada, cujo espinhoso e polimorfo valor de uso Walter Benjamin nos legou: aura. Uma trama singular de espaço e tempo, ou seja, propriamente falando, um espaçamento tramado – e mesmo trabalhado, poderíamos dizer, tramado em todos os sentidos do termo, como um sutil tecido, ou então como um acontecimento único, estranho, que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede¹⁷.

Como bem analisa Didi-Huberman, a aura não significa uma nostalgia da obra única, mas uma capacidade da obra de marcar

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. Editora 34. 2010. p. 147.

sua presença, sua materialidade, sua singularidade, seus discursos, suas relações com a cultura. A aura está também no olhar que se interroga por aquilo que vê, densidade da imagem e da subjetividade. O questionamento e o movimento desencadeado pela obra, sustenta sua dimensão política. Ao mesmo tempo em que lê uma realidade, recria-a.

Benjamin se refere como um momento da hora da verdade da arte:

O que quero dizer que a hora da verdade soou para nós, eu fixei deí o título ‘A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica’. Essas reflexões procuram dar às questões da teoria da arte uma forma verdadeiramente actual, e a partir de dentro, evitando todas as relações não mediatizadas com a política¹⁸.

Na escrita de Baudelaire, aparecem as transformações da sociedade moderna, abalada pelos choques. No que se refere ao olhar sobre as produções artísticas, Benjamin demonstra que tanto na poesia quanto nas imagens, os aspectos da linearidade se perdem. A arte e a vida se aproximam, em seus efeitos aquele que se aproxima da obra é interpelado por ela, não mais com o puro da contemplação, mas para uma distancialização crítica. João Barrento aponta que Benjamin retrata uma dimensão política, materialista, em que a “produção artística que, parece ser realmente interveniente (operativa), terá de ser capaz de se *transformar*, e não apenas de *fornecer*, passivamente, os aparelhos de produção da sociedade burguesa”¹⁹. Com o cinema, a fotografia, tendo estas a possibilidade de reproduções sistemáticas, guardariam a possibilidade de apresentar o sintomático/real, a uma resposta a guerra, considerando os aspectos inconscientes que estes poderiam apresentar a realidade.

¹⁸ BENJAMIN, W. A modernidade. In: BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva; Arlete de Brito e Tânia Jatobá.zed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000. p.46.

¹⁹ BARRENTO, J. *Limiares: sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013, p. 75. (Grifo do autor).

No texto *Experiência e Pobreza*, Benjamin escreve:

Tanto um pintor complexo como Paul Klee quanto um arquiteto programático como Loos rejeitam a imagem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época²⁰.

Neste sentido, Benjamin aponta: “Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver a cultura”²¹. Naquilo que se apresenta como enigma do real, os homens constroem a história a partir das escrituras e narrativas, como tentativas de criar/inventar/ficcionalizar formas de dizê-la. Uma escritura que apresentaria a dimensão de um retorno do recalçado, de um resto, de uma teoria sobre um funcionamento escritural da cultura como memória, seria a alegoria deste traço, em que passado e presente consigam ser caracterizado. Em Baudelaire, Benjamin encontra alguns subsídios para o estudo do presente, considerando o inacabamento do passado, tema que emerge nos estudos sobre as metrópoles modernas.

Apropria-se dos recursos das artes plásticas e das palavras, levado a cabo pela alegoria, na contramão de uma escrita linear - progressista- vencedora da modernidade. Recorre às imagens dialéticas - que não são nem pura sensorialidade nem pura rememoração - uma origem, que não emerge dos fatos constatados, mas diz respeito à sua pré e pós-história.

Temporalidade circular como articula Freud, a partir do tempo da angústia. Foi através dela que Freud analisa a

²⁰ BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. [1933]. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Obras escolhidas. Vol.1. Ano 1987. p.116.

²¹ BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. [1933]. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Obras escolhidas. Vol.1. Ano 1987. p.119.

temporalidade do Inconsciente, que não se organiza de forma linear. No instante presente da angústia, passados e futuros antecipados se embaralham. Possibilidades de lembranças e sonhos são desencadeados e articulados ao agora. Processo primário, regulado por condensações e deslocamentos.

As formações do Inconsciente freudiano envolvem os atos falhos, os chistes, os sonhos e os sintomas. Nesse sentido, referir-se às obras, aos traços da cultura como sintomas, necessariamente nos coloca diante das questões sobre o tempo, sobre a autoria e o padecimento. “Arrisquemos mais um passo – arrisquemos uma palavra para tentar dar corpo à hipótese: só existe história dos sintomas.”²².

Georges Didi-Huberman provoca-nos com suas análises que articulam o pensamento benjaminiano à psicanálise. Sustenta que a cultura é constituída de sintomas, narrativas, obras que interrompem o curso normal das coisas, dizendo mais e menos do que se propõem. A representação e a linearidade não alcançam essa densidade dialética da cultura.

Márcio Seligmann-Silva sublinha que: "a origem surge diante de nós como um sintoma"²³ uma espécie de formação crítica, nos confronta em sua perceptiva atual e faz aparecer, ressurgir corpos esquecidos, imagem sempre inacabada, sempre aberta. A imagem dialética torna-se condensada. O papel do historiador – historiador de arte - seria o de buscar nos estratos e imagens que se encontram dispersas, não tanto o que os objetos da cultura explicam, representam, mas de onde eles vêm, quais são seus endereçamentos e estranhamentos que provocam. Seria como uma aproximação dialética da relação das coisas passadas ao seu lugar. Assim, ao nos debruçarmos sobre as obras de arte, precisamos, neste exercício de memória dialética, manter-nos

²² DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*. Lisboa: Ed. Orfeu negro, 2017. p.42.

²³ SELIGMANN-SILVA, M. *O Local da Diferença. Ensaios, memória, arte, literatura e a tradução*. São Paulo: Editora 34. 2005, p.171.

como elementos desta dupla distância entre a obra/traço da cultura/ e o narrador. Dupla-distância entre o que se vê e o que o olha.

A imagem dialética é anacrônica, conforme Didi-Hubermann “A *imagem dialética* seria a imagem da memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como que sua figura de *presente reminiscente*”²⁴. Suas análises sustentam uma visão crítica quanto à lógica da representação, da linearidade histórica, da pureza do historiador. Argumenta que os traços da cultura resistem à observação trivial, pois envolvem “durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas”²⁵.

Ler uma obra de arte é recusar falsas totalizações. Descontinuidade é a lei do tratado, é como um mosaico que tem o primado do fragmentário sobre o sistemático. São estilhaços de ideias, arrancadas de seu contexto original. Não são encadeamentos cronológicos que contam, mas sim as afinidades internas, qualquer que seja a distância que separa as duas épocas. Ao espectador cabe ocupar o lugar de um examinador distraído, igual ao transeunte, o Flâneur, em relação a arquitetura e ao cenário urbano, ao cinema como Chaplin “que se depara com o ver-se a si próprio e ao seu mundo, de uma forma muito próxima da realidade empírica – e ao mesmo tempo com um efeito de estranhamento provocado pela interposição do ‘aparelho’”²⁶, com as massas e técnica, a um aumento do ver e uma nova qualidade do ver. A estas transformações, no que se refere a características das transformações da cidade é a mesma que Freud se ocupa aos efeitos sensíveis à vida no campo.

²⁴ DIDI-HUBERMANN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Editora 34, 2010, p.176. (Grifo do autor). O autor aponta ainda que ao seu entender “a noção de aura não se opõe tão nitidamente quanto parece à de traço” DIDI-HUBERMANN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Editora 34, 2010, p. 174 (nota de rodapé).

²⁵ DIDI-HUBERMANN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Editora 34, 2010, p.43.

²⁶ BARRENTO, J. *Limiares: sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013, p. 77.

Seria a imagem proposta por Baudelaire, esta imagem dialética, que cria no século XIX um mosaico entre a beleza estranha e beleza singular, que teria inspirado Benjamin a desenvolver suas considerações sobre a cultura inventada pelo poeta. Baudelaire inventa em sua forma poética –imagem de memória e crítica ao mesmo tempo, imagem que reinventa o originário, que produz efeito de conhecimento. Benjamin, ao se aproximar da obra do poeta, se utiliza de um elemento do presente com um elemento do passado. O historiador Didi-Hubermann aponta: “Através do quê o próprio historiador terá produzido uma nova relação do discurso com a obra, uma nova *forma* de discurso, também ela capaz de transformar e de inquietar duravelmente os campos discursivos circundantes”²⁷. As obras produzem novas formas, imagens dialéticas – sintomas de um tempo, a produzir saberes e ao mesmo tempo crítica aos saberes.

Referências

- BARRENTO, J. *Limiares: sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013. pp. 67-77.
- BENJAMIN, W. A modernidade. In: BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva; Arlete de Brito e Tânia Jatobá. 2ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- _____. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Ed. Vol.1. 1987, p. 116-119.
- _____. Imagens de Pensamento. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. V.2. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 205-206.

²⁷ DIDI-HUBERMANN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves, São Paulo: Editora 34, 2010, p.178. (Grifo do autor).

_____. O anjo da história. In. *Obras Escolhidas*. Trad. João Barrento, V.4. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. O narrador. In: BENJAMIN.W. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Trad. Paulo Rouanet. V.3.Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

BEZZERRA, B. Subjetividade Moderna e o campo da psicanálise. In: BIRMAN, J. *Freud 50 anos depois*. Relume Dumará, 1989, pp. 220-239.

DIDI-HUBERMAN.G. *Diante do tempo*. Trad. Paulo Neves. Lisboa: Ed. Orfeu negro, 2017.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Editora 34, 2010.

KEHL, M. R. *Sobre Ética e Psicanálise*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

_____. A Melancolia em Walter Benjamin e em Freud. In: MACHADO, C.E.J, JUNIOR, R.M. VEDDA,M. (Org) *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Unesp. 2013, pp. 253-263.

RICKES, S. M. Autoria e Responsabilidade. In: *Correio Appoa*. Autoria. N.119 – ano XI, Novembro, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. *O Local da Diferença. Ensaios, memória, arte, literatura e a tradução*. São Paulo. Editora 34, 2005.

Um tempo para o “ainda não”: psicanálise, infância e violências

Helena Pillar Kessler¹

Ana Maria Gageiro²

A Casa dos Cata-Ventos

A presente escrita se propõe a trazer alguns apontamentos sobre psicanálise, sobre infância, sobre a escuta de crianças em situações de violências, e sobre o tempo. Parte da experiência de trabalho em um projeto chamado Casa dos Cata-Ventos. Fruto de uma parceria entre Instituto APPOA – clínica, pesquisa e intervenção em psicanálise e Instituto de Psicologia da UFRGS, há sete anos, trabalha com a oferta de um lugar para brincar, contar histórias e conversar³. Trata-se de uma casa com um pátio grande onde, ao longo da semana, acontecem atividades diversas, em algo que poderia ser pensado como um espaço de convivência: lá ocorrem turnos de brincadeiras livres, oficinas de contação de histórias, um grupo de adolescentes e aulas de capoeira. Norteadando-se pela ética psicanalítica, uma equipe formada por psicólogos, psicanalistas, estudantes de psicologia e residentes em

¹ Mestra em Psicanálise: Clínica e Cultura – UFRGS. Contato: helenapkessler@gmail.com

² Professora do Instituto de Psicologia da UFRGS e membro da APPOA. Contato: ag3465@gmail.com

³ GAGEIRO, A. M. & TOROSSIAN, S. D. “A Casa dos Cata-Ventos: histórias e fissuras na práxis burguesa da psicanálise”. In: *Correio da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n.257, jul./2016, pp.4-7. Disponível em: <<http://www.appoa.com.br/correio/edicao/257/a_casa_dos_cata_ventos_historia_e_fissuras_na_praxis_burguesa_da_psicanalise/340>>. Acessado em: 11 de novembro de 2018.

saúde mental e coletiva recebe aqueles que se interessam pela proposta e conduzem as atividades.

Na Casa dos Cata-Ventos, trabalha-se com crianças e adolescentes que vivem em um contexto de violência, de desigualdade social e racial e de violação de direitos na cidade de Porto Alegre. Localiza-se em um território que é marcado pela miséria, pela ação do tráfico de drogas e pela repressão policial. No espaço que oferecemos, não é raro que essas violências perpassem também os turnos de atividades, por vezes inundando as brincadeiras e restringindo a circulação da palavra e as possibilidades de enunciação. Algumas vezes, brincadeira e violência se confundem: brinca-se de torturar, de prender, de bater, de destruir. Nessas ocasiões, os esforços da equipe a fim de atribuir palavras para as ocorrências parecem não ser efetivos.

Dizemos que a Casa dos Cata-Ventos é um espaço-tempo de encontro⁴, em que se pode brincar e narrativizar as coisas que se vivem. Entendemos que o brincar permite à criança construir sua própria versão para o que percebe ao seu redor e para o mundo que está descobrindo. Ao mesmo tempo, as histórias que são oferecidas às crianças emprestam diferentes significações para as questões que cada uma delas experimenta. Falar sobre o que se vive possibilita que se elabore esse vivido. A partir disso, nos sete anos de existência deste projeto, temos pensado sobre os efeitos clínicos e políticos de poder brincar, poder falar, poder construir tramas simbólicas para aquilo que muitas vezes diz de vivências de trauma e de luto. Nossa intenção é oferecer um tempo narrativo que contraponha o tempo da violência, tempo este que por vezes parece ficar preso em uma repetição perpétua – que podemos relacionar com as vivências traumáticas. Esse tempo que insiste na

⁴ KESSLER, H. P. & SUSIN, L. “Casa dos Cata-Ventos: um espaço-tempo de encontro”. In: *Correio da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n.257, jul./2016, pp.14-16. Disponível em: << http://www.appoa.com.br/correio/edicao/257/casa_dos_cata_ventos_um_espaco_tempo_de_encontro/339>>. Acessado em: 11 de novembro de 2018.

repetição do mesmo, paradoxalmente, por vezes é também um tempo de urgência.

No contexto em que essa proposta de trabalho com crianças e adolescentes se insere, não é raro se apresentarem situações de urgências, de graves violações de direitos e de mortes. Os profissionais que se dispõem a acolher e a escutar o que os pequenos sujeitos expostos a essas ocorrências enunciam muitas vezes se veem convocados a oferecer uma resposta e uma solução igualmente imediatas. Ao mesmo tempo, no encontro com a miséria, há o risco de se deixar tomar pelo impacto de uma primeira visão do espaço ao redor ou das condições de vida que se apresentam. Assim como Miriam Debieux Rosa⁵ aponta, entendemos que, em situações como estas, a escuta muitas vezes esbarra no horror do encontro com o estranho familiar, o *Unheimliche* freudiano⁶, levantando o recalque que permeia a desigualdade social e racial que vivemos no Brasil e que tem como efeito todas essas violências. Compreendemos que as frequentes tentativas de resolver na pressa tais situações também dizem de uma certa busca por algo que pudesse tamponar isso que deveria ter permanecido oculto, mas veio à tona.

O sujeito e o tempo

Pensar a Casa dos Cata-Ventos como a oferta de um tempo narrativo implica que se esteja atento aos modos como se experimenta esse tempo, e também às formas como se lida com seus efeitos. Partindo disso, julgamos ser profícuo nos remetermos às proposições lacanianas acerca do tempo lógico⁷. Para Jacques

⁵ ROSA, M. D. "Uma escuta psicanalítica das vidas secas". In: *Revista de Psicanálise Textura*, n. 2, 2002, pp. 1-13. Disponível em: <<<http://www.revistatextura.com/leia/umaescpis.pdf>>>. Acessado em: 11 de novembro de 2018.

⁶ FREUD, S. "O inquietante". In: FREUD, S. *Obras completas*, v. 14. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp.328-376.

⁷ LACAN, J. "O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada". In: LACAN, J. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, pp.197-213.

Lacan, o sujeito é efeito de uma experiência com o tempo, o qual se apresenta também em uma instância lógica, e não apenas cronológica. Nessa perspectiva, o autor caracteriza esse processo lógico do tempo por meio da descrição de três momentos de evidência, que se fazem a partir da relação com o outro, desde onde vai ser possível emergir um saber sobre si. São apresentados, assim, o *instante do olhar*, o *tempo para compreender* e o *momento de concluir*. Cada uma dessas etapas lógicas é seguida pela outra, e aqui é importante destacar que a primeira e a terceira são instantâneas, enquanto a segunda necessita de uma certa duração, em um tempo de meditação.

No primeiro tempo, o instante de ver, segundo Ana Costa⁸, é possível destacar a presença de uma imagem, como algo que fascina, captura e aliena. A etapa seguinte, o tempo para compreender, configura-se como um tempo de ruptura, que quebra a estrutura formada anteriormente, e que, em uma relação de reciprocidade com o outro, funciona como um tempo de organização do lugar do “eu” que vai emergir posteriormente. O tempo para compreender é, portanto, um tempo de demora em que o sujeito precisa se relacionar com os outros, a partir de onde vai emergir um saber sobre si. A terceira etapa, o momento de concluir, corresponde à antecipação de uma certeza sobre o sujeito, a qual se apresenta na urgência, manifestando-se por um ato.

Fazendo uma relação com tais proposições, poderíamos pensar que, muitas vezes, dadas as intensidades do trabalho, para aqueles que estão enlaçados na relação transferencial, a experiência do tempo seja vivida de modo que o instante do olhar seja seguido quase imediatamente por um momento de concluir, sem que se passe pela meditação da duração do tempo para compreender – o qual ficaria como que comprimido. Conforme Maria Rita Kehl⁹ aponta, a ocorrência desse fenômeno, no entanto,

⁸ COSTA, A. M. M. *A ficção do si mesmo: interpretação e ato em psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

⁹ KEHL, M. R. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

não é sem consequências para o sujeito, uma vez que é somente a partir desse tempo para compreender, na relação em reciprocidade com o outro, que o sujeito do desejo pode advir como sujeito de um saber sobre si mesmo. A autora enfatiza que há uma diferença importante entre o tempo da certeza antecipada e o tempo da pura pressa.

Na clínica que acontece em meio a situações de violências e a contextos de violações de direitos, entendemos que, para quem se coloca à escuta, há um risco de se deixar capturar por uma imagem que fascina e que, ao mesmo tempo, impele à ação urgente – o que tem como efeito a possibilidade de um ensurdecimento à escuta do sujeito. Para aqueles que falam, parece estar em jogo muitas vezes uma temporalidade que remete ao traumático.

Frente a essas situações, podemos dizer que, sem querer querendo, a equipe da Casa dos Cata-Ventos acabou fabricando um método de trabalho que tenta de alguma forma controlar esses riscos – que, no entanto, sempre existem. Trata-se de um método que intercala a intervenção clínica, a escrita, a leitura e a espera.

É importante lembrar que o trabalho da Casa dos Cata-Ventos é realizado em equipe, de modo que a intervenção clínica se faz pela costura entre o coletivo de profissionais que aposta e dá sustentação para essa proposta. Organizamos nossa intervenção por turnos de trabalho, em que quatro ou cinco profissionais da equipe se encarregam das atividades de cada dia. Depois de cada turno, essa pequena equipe que recebeu as crianças se senta para conversar e discutir o que se passou nas horas anteriores, trocando impressões e recolhendo os efeitos das intervenções. Logo depois, é realizado um trabalho de escrita sobre cada turno, na forma de um relato a ser endereçado ao grande grupo via e-mail, com o compartilhamento narrativo de acontecimentos, impressões, intervenções, afetos, surpresas e tudo aquilo que for importante transmitir ao grupo que estará no turno seguinte.

Semanalmente, toda a grande equipe do projeto se reúne e, em um tempo de discussão realizado com a leitura prévia dos

relatos da semana, fala-se sobre o que ocorreu, encadeando pontos de cada turno de trabalho. Discutem-se casos, planejam-se intervenções. Há também um trabalho de escrita desse momento na forma de ata, com registro de encaminhamentos e posterior compartilhamento da escrita via e-mail. Nesse método de trabalho, temos um encadeamento entre narração e escrita, que operam com os diferentes tempos da intervenção.

Entendemos que poder garantir um tempo para a palavra – por parte dos trabalhadores – parece ser uma condição para que se possa garantir um tempo para a palavra também no atendimento às crianças. E escrever posteriormente, sobre o que se viveu antes, pode ser também um modo de construir uma versão para a transferência em que se está enlaçado. Assim como o brincar, a escrita almeja construir uma distância (temporal e espacial), insistindo em um tempo narrativo, mesmo quando às vezes parecem faltar palavras. Além disso, o ir e vir entre equipes de trabalho, da Casa dos Cata-Ventos para sua própria casa, dos turnos de atividades para a reunião de equipe, nesses tempos de espera, produz uma descontinuidade, uma hiância, um espaço onde algo outro pode surgir.

A escrita para os trabalhadores, de maneira semelhante como o brincar para as crianças, permite que se criem distâncias, que se organize o tempo pela via de uma historicização do vivido, frente ao que muitas vezes é excesso. Com isso, parece haver uma tentativa de endireitar os tempos, de os colocar em ordem. Poderíamos dizer que o esforço de narrativizar e de historicizar serve também para marcar o tempo e, com isso, inscrever um tempo de espera.

Nesse sentido, poderíamos supor que, no trabalho desenvolvido na Casa dos Cata-Ventos, se tenta algo como uma distensão do tempo para compreender e a sua sustentação como duração, como uma forma de responder ao excesso que às vezes convoca a uma urgência de agir. Isso passa pela sustentação de um tempo que podemos referir como de um *ainda não saber*, tempo

que se exprime pela fragmentação da cronologia do trabalho, e também pelos processos que decorrem disso.

Parece que está posta uma tentativa de trabalho com um tempo que ainda não é o da certeza. Isso se revela tanto no método de trabalho adotado, como nas escritas trocadas, sempre insuficientes, sempre lacunares, que reconhecem a impossibilidade da construção de uma certeza totalizante. Nesse sentido, a escrita e a espera poderiam ser parte de um dispositivo de trabalho que se propõe a operar com um alargamento do tempo para compreender, em uma construção que se faz lentamente, artesanalmente, na sucessão de tempos da intervenção, da escrita e da discussão presencial. Entendemos que isso diz de uma importante posição para se situar na transferência, a fim de poder garantir justamente um tempo e um espaço narrativo a ser oferecido para as crianças que acompanhamos.

Um tempo para o ainda não

Essa posição em relação à certeza e ao já sabido nos remete a algo de uma posição metodológica adotada por Walter Benjamin, assim como é proposto por Jeanne Marie Gagnebin¹⁰. Podemos notá-la, em especial, no ensaio *Infância Berlimense: 1900*, em que narra suas experiências de quando criança, na articulação com discussões sobre o passado e sobre a memória.

Nesse texto, por meio de fragmentos, Benjamin¹¹ retrata o tempo da infância em sua relação com a incerteza e com a dimensão de ainda não entender, propondo um certo entendimento de que ainda não se entende sobre as coisas do mundo, como se guardasse um acordo de que um saber virá só no depois. Assim, o autor narra os encontros e os desencontros de

¹⁰ GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

¹¹ BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única: Infância Berlimense: 1900*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

uma criança com as coisas do mundo que se apresentam para ela, ressaltando a dificuldade de apreendê-las, uma vez que dizem de coisas que já estavam aí, que já *eram*, há mais tempo do que ela, referentes a um tempo “que envelhecia”. Voltemo-nos para um trecho do fragmento “Varandas”:

A primavera fazia despontar aqui os primeiros rebentos contra a fachada cinzenta das traseiras; e mais tarde, quando o ano já ia avançado e uma folhagem empoeirada roçava mil vezes ao dia a parede da casa, o som do roçar dos ramos queria ensinar-me qualquer coisa para a qual ainda não estava preparado. Pois tudo naquele pátio se transformava para mim em aceno. Quantas mensagens não havia no gemer das venezianas verdes ao serem subidas, e quantas más notícias não deixava eu sensatamente por abrir no estrondo das persianas a fecharem-se ruidosamente ao cair do dia!¹²

A criança, assim, no dizer de Benjamin, olha para o futuro apoiada em um tempo da espera – tempo da espera que evoca um aguardar, mas um desejar também. Desde esse lugar, é narrada a potência inventiva que há na relação que a criança estabelece com a linguagem, a qual se difere de um uso instrumental que seria aquele desenvolvido pelos adultos. Benjamin narra, então, alguns mal-entendidos, que dizem desse não entender bem. Por exemplo, o retrato que o autor faz do Tiergarten, o jardim zoológico da cidade – um dos únicos parques abertos a crianças, ele salienta –, expõe a criança que se perde no labirinto entre aquilo que os adultos e a cultura dizem e que nem sempre a criança entende bem o que é. O parque se apresentava “atravancado de coisas difíceis e inviáveis”¹³, as palavras prometiam muito, mas cumpriam pouco.

Para Benjamin, a percepção infantil revelaria uma verdade que os adultos não podem nem querem ouvir. Trata-se, de certo

¹² BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única: Infância Berlinense: 1900*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 71.

¹³ BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única: Infância Berlinense: 1900*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 78-79.

modo, de uma incompetência que diz do acesso privilegiado da criança à linguagem, uma vez que, para esta, as palavras possuiriam uma função outra. Se, para os adultos, as palavras seriam instrumento de comunicação, para as crianças, seriam como lugares desconhecidos a serem explorados.

Jeanne Marie Gagnebin¹⁴, a esse respeito, comenta que, nesses lugares como labirintos que se apresentam, “a criança não manifesta medo; pelo contrário, o desejo de exploração predomina como se soubesse, confusamente, que só poderá se reencontrar se ousar perder-se”. Ou, como diz Benjamin, na frase de abertura desse fragmento, “não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa de se aprender”¹⁵. A criança, assim, para Benjamin, torna-se paradigmática para essa condição. Nesse sentido, Gagnebin¹⁶ sustenta que o fio que permite que a criança se guie por esse labirinto é o fio da linguagem. Fio que às vezes é entrecortado e que às vezes é rompido, mas que diz das histórias que narramos uns aos outros e que guia a criança desse tempo do ainda não para um tempo do depois.

O tempo da espera

Antes de finalizarmos, consideramos ser interessante propor algumas relações acerca dessa posição na relação com o tempo descrita por Benjamin com breves apontamentos sobre o modo como, desde a psicanálise, tem-se compreendido o tempo da infância. Podemos pensar em uma espera e em uma antecipação.

¹⁴ GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 91.

¹⁵ BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única: Infância Berlinense: 1900*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 78.

¹⁶ GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Segundo Cláudia Bechara Fröhlich¹⁷, a inscrição de um tempo da infância costuma se dar desde um *depois*: é somente a partir de uma posição adulta que se pode dizer que no *antes* houve uma infância. Cada sujeito, desde que entra no mundo, precisará fazer essa travessia no tempo. Nesse sentido, a autora sustenta que crescer é a operação de um giro de posição no campo da palavra e da linguagem, de modo que esta seja a própria condição para que venha a se inscrever um tempo da infância. A infância, assim, “não é um dado a ser superado ou cultivado, mas é inscrição psíquica, dupla e tensa no *a posteriori*”¹⁸.

Pode-se dizer, com isso, que há uma assimetria temporal de gerações entre o adulto e o *infans*, de modo que a chegada de uma criança ao mundo instaure uma tensão no campo do discurso entre essas duas posições. O adulto antecipa algo à criança, endereçando a ela o desejo de que chegue logo do seu lado do tempo,

mas o faz de forma que se sabe que se trata de uma metáfora, tomando a criança como um sujeito adulto no campo de um faz de conta, em que se brinca com ela sobre essa posição de domínio que no real ela ainda não tem. É essa tensão no tempo e assimetria discursiva que oferece condições para que se instaure o desejo da criança em operar essa travessia que comporta uma mudança de posição na linguagem frente ao Outro. Nessa tensão com o outro, a infância funda-se como marca temporal, marca que é o próprio miolo da operatória psíquica.¹⁹

¹⁷ FRÖHLICH, C. B. *Seis propostas para este milênio: uma trama entre tempo e letramento*. Tese de doutorado, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<www.lume.ufrgs.br>>. Acessado em: 20 de fevereiro de 2017.

¹⁸ FRÖHLICH, C. B. *Seis propostas para este milênio: uma trama entre tempo e letramento*. Tese de doutorado, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<www.lume.ufrgs.br>>. Acessado em: 20 de fevereiro de 2017. p. 58.

¹⁹ FRÖHLICH, C. B. *Seis propostas para este milênio: uma trama entre tempo e letramento*. Tese de doutorado, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<www.lume.ufrgs.br>>. Acessado em: 20 de fevereiro de 2017. p. 58.

Eda Tavares²⁰, nessa mesma direção, aponta para a posição antecipada em que a criança é colocada pelo adulto que a recebe no mundo. Antes mesmo de poder ter acesso ao ato que lhe permitirá reconhecer-se desde uma posição, a criança já recebe insígnias por parte dos adultos, que lhe indicarão o que se espera dela. Os adultos lhe oferecem referências, que concernem ao saber e aos ideais da família e da cultura, de onde, aos poucos, a criança vai organizando um certo saber próprio.

Desse processo, abre-se uma brecha, um vazio de saber naquilo que o adulto sabe sobre a criança, que diz de uma insuficiência em entendê-la literalmente. Esta compreensão não-litera é o que justamente vai permitir que a criança não permaneça colada ao saber que o Outro detém sobre ela.

A criança se vê, por um lado, confrontada com um saber no Outro sobre ela, no qual poderia vir a se alienar de um modo absoluto, fazer ecolalia, ser tão-somente o que esse Outro deseja nela; e, por outro lado, se encontra diante de um espaço, um intervalo, deixado para que ela venha a saber.²¹

Quando esse espaço é existente, a criança pode ser introduzida então na questão da castração. O descolamento da demanda do Outro será o que permitirá à criança a construção de algo novo. Tavares, a esse respeito, remete-se à polissemia que a palavra *arte* adquire no português, em que *fazer arte* possa significar tanto fazer travessuras, quanto fazer uma obra, uma criação artística. Nesse sentido, a autora sugere que a produção de algo novo implica a “travessura” de se descolar do imperativo de uma posição esperada. Conforme referimos anteriormente, será o brincar que permitirá à criança criar uma versão própria para as coisas que a rodeiam e, assim, transgredir os caminhos já dados. A

²⁰ TAVARES, E. E. “O brincar na clínica com crianças”. In: *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre n.14, pp.54-67.

²¹ TAVARES, E. E. “O brincar na clínica com crianças”. In: *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre n.14, pp.54-67, p. 60.

criança vai brincar com um tempo do ainda não, produzindo uma conjugação temporal nova que une presente, passado e futuro, a qual se exprime por meio da enunciação “agora eu era”.

Nesse sentido, retomamos a importância de poder garantir a possibilidade de brincar em meio a contextos de violências. Em circunstâncias que parecem provocar um achatamento das possibilidades de fantasiar e um emudecimento do que se consegue enunciar, entendemos que criar um espaço e um tempo seguros em que se possa brincar permite que sejam tramados novos sentidos para o que se vive. Na Casa dos Cata-Ventos, insistimos na sustentação de um tempo de espera: tempo que diz da infância, mas que também indica uma posição em que os trabalhadores buscam se situar na transferência.

Para concluir

Assim, se viemos fazendo como uma costura entre os tempos que se fazem presentes na Casa dos Cata-Ventos, cujos fios envolvem as crianças frequentadoras e os adultos trabalhadores, entendemos ser interessante seguir as ressonâncias desse significativo “ainda não”, sugerindo que, nessa proposta de trabalho com a infância, busca-se justamente uma tentativa de operar com essa modalidade do tempo. Diante de um tempo que se apresenta na urgência, entendemos que, na Casa dos Cata-Ventos, oferece-se a crianças e adultos a possibilidade de uma distensão do tempo, a qual se faz tanto através do brincar, quanto através da escrita, ambos produzidos em transferência.

Nesse sentido, entendemos que, em relação aos trabalhadores, há um esforço para também operar com um certo *ainda não*, na tentativa de poder se perder entre o já sabido, o já conhecido, permitindo dar lugar à incerteza. O que sabemos que é um esforço, uma tentativa, uma vez que, do lado dos adultos, que *já estão aí há mais tempo*, parece ser muito mais fácil transitar pelas certezas em relação às coisas do mundo. No entanto,

ressaltamos a tentativa de experimentar o ainda não, de aprender a se perder na cidade.

Nessa busca por um tempo que ainda não é o da certeza, remetemo-nos novamente à proposição de Lacan²² acerca do tempo para compreender. Podemos pensar que há no horizonte uma conclusão, uma aposta, um vir a ser. No entanto, entre vários, no coletivo e com as crianças, insiste-se no não saber.

Além disso, com Lacan, no ensaio sobre o tempo lógico, é possível entender que são os movimentos do tempo do outro que permitem que o sujeito chegue a uma conclusão sobre si – é o movimento do outro que permite que o sujeito se situe nos seus próprios movimentos. Nesse sentido, podemos dizer que, na Casa dos Cata-Ventos, o tempo é instrumento de trabalho, a partir da proposição de dispositivos que são construídos para fazer durar o tempo, em sua transitoriedade.

Referências

- BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única: Infância Berlinense: 1900*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- COSTA, A. M. M. *A ficção do si mesmo: interpretação e ato em psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.
- FREUD, S. “O inquietante”. In: FREUD, S. *Obras completas*, v. 14. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp.328-376.
- FRÖHLICH, C. B. *Seis propostas para este milênio: uma trama entre tempo e letramento*. Tese de doutorado, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<www.lume.ufrgs.br>>. Acessado em: 20 de fevereiro de 2017.

²² LACAN, J. “O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada”. In: LACAN, J. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, pp.197-213.

GAGEIRO, A. M. & TOROSSIAN, S. D. “A Casa dos Cata-Ventos: histórias e fissuras na práxis burguesa da psicanálise”. In: *Correio da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n.257, jul./2016, pp.4-7. Disponível em: <<http://www.apoa.com.br/correio/edicao/257/a_casa_dos_cata_ventos_historia_e_fissuras_na_praxis_burguesa_da_psicanalise/340>>. Acessado em: 11 de novembro de 2018.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KEHL, M. R. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KESSLER, H. P. & SUSIN, L. “Casa dos Cata-Ventos: um espaço-tempo de encontro”. In: *Correio da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n.257, jul./2016, pp.14-16. Disponível em: <<http://www.apoa.com.br/correio/edicao/257/casa_dos_cata_ventos_um_espaco_tempo_de_encontro/339>>. Acessado em: 11 de novembro de 2018.

LACAN, J. “O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada”. In: LACAN, J. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, pp.197-213.

ROSA, M. D. “Uma escuta psicanalítica das vidas secas”. In: *Revista de Psicanálise Textura*, n. 2, 2002, pp. 1-13. Disponível em: <<<http://www.revistatextura.com/leia/umaescpis.pdf>>>. Acessado em: 11 de novembro de 2018.

TAVARES, E. E. “O brincar na clínica com crianças”. In: *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre n.14, pp.54-67.

Uma caixa de costura no hospital: linhas e agulhas para bordar histórias

Janniny Gautério Kierniew¹

Cláudia Bechara Fröhlich²

Simone Moschen³

A calçada em frente a um dos maiores hospitais públicos da cidade de Porto Alegre, revela um microcosmo muito particular e bastante democrático. Ali se avizinham vendedores ambulantes dos mais diferentes tipos, que disputam um lugar entre os carros, os ônibus, os cachorros, as crianças, os passantes e os usuários do hospital. Entre os ambulantes, há aqueles que vendem meias, bonés, caixinhas de som, brinquedos e etc. até os que comercializam bebidas, chocolates e comidas rápidas. Os produtos parecem variar de acordo com as intempéries do dia. Por exemplo, se o dia está chuvoso, se vende guarda-chuvas, se está ensolarado, se vende água. Os objetos mudam, se adequam a cada vez, mas a estratégia de venda do comércio informal é sempre o mesmo: levando em conta a pressa de ir e vir das pessoas naquele espaço de urgência da vida. É uma organização particular, cadenciada por um tempo bem próprio, que é o tempo da rua, regida pela

¹ Doutoranda em Educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, bolsista Capes. Endereço eletrônico: Janninyk@gmail.com.

² Professora do Departamento de Estudos Básicos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, área de Psicologia da Educação. Endereço eletrônico: Claudiiafrohlich@hotmail.com

³ Professora do Programa de Pós-graduação em Psicanálise, Clínica e Cultura e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e bolsista em Produtividade em Pesquisa do Cnpq. Endereço eletrônico: Simoschen@gmail.com

configuração de um espaço cujo contexto são as bordas/arredores do cuidado em saúde.

Em 2015, quando nossa equipe de pesquisa fez as primeiras aproximações ao hospital – com o intuito de conhecer a intensidade dos movimentos dali para, adiante, propor experiências, no sentido de mirar um modo de transmissão da experiência e de colaborar que com o campo da educação em saúde, um desses ambulantes da calçada nos chamou atenção. Era o único comércio situado com um ponto fixo, que nunca mudava de lugar e que parecia ser ponto de referência aos demais negociantes e as pessoas que circulavam por ali. Por estar parado sempre na calçada, algo nos dizia que essa barraquinha, entendia muito bem do fluxo do hospital e saberia nos contar sobre as dinâmicas tramadas naquela região - afinal erámos uma equipe de pesquisadores estrangeiros, que não formava o quadro de funcionários da instituição e precisávamos assim, nos aproximar gradualmente para entender o que o lugar solicitava como possível proposta de intervenção. Decidimos então, que a nossa porta de entrada seria ao lado desse comércio fixo/ambulante, na rua, tentando formar um campo de escuta que pudesse nos aproximar das histórias e das pessoas que atravessam - e por vezes ficavam - no hospital.

Em um dia nublado e com anuncio de chuva, paramos ao lado desse fixo/ambulante, que descobrimos ser um famoso carrinho de *Kachurrasco* - com o tempo, entendemos que o *Kachurrasco* é o nome dado a uma comida muito próxima ao popular “Cachorro-quente/hot dog”, porém, ganha um certo tempero sulino, que diferente do pão, molho e salsicha, consiste em uma versão gaudéria, típica gaúcha, recheada com um grande pedaço de carne bovina assada. Essa comida híbrida que transita no *entre*, não sendo nem cachorro quente, nem churrasco, despertou nossa curiosidade, pois além da vontade de aprender como armar um ponto fixo e ao mesmo tempo ambulante, no hospital, somos uma equipe “híbrida”, com profissionais vindo do campo das artes, da psicologia e da educação, nos situando no *entre* instituições: nem uma, nem outra, uma

mistura; um certo hibridismo compartilhado característico dos movimentos de criação.

O *Kachurrasco* que ficava na entrada principal do hospital e era administrado por duas pessoas, também parecia ser uma espécie de referência aos demais ambulantes, funcionando quase como um ponteiro de relógio, indicando o giro das engrenagens e dos movimentos varejistas dali. Naquela tarde, quando os primeiros pingos de chuva começavam a dar sinal, estabelecemos uma boa conversa com os proprietários do negócio e conversa-vai, conversa-vem, nos sentimos autorizados pelos dois comerciantes a estacionar também o nosso inusitado comércio ambulante, a Carroça⁴, um negócio de compra e venda de histórias, ali nas imediações nas seguintes idas ao hospital. Essa autorização foi fundamental, pois notamos que a rua, mesmo sendo um espaço público, é regulada por leis de mercado do microcosmo de determinado espaço e contratos tácitos entre os ambulantes, que legislam as relações de troca e comércio. Ou seja, para vender ou trocar alguma mercadoria, é preciso consentimento e autorização dos demais ambulantes que ocupam a calçada, de modo que a autorização é concedida quando os ambulantes locais pensam que não há riscos de concorrência entre os estabelecimentos. Para conhecer os meandros desse mecanismo que faz parte da grande engrenagem que também compõe a vida do hospital, demorou alguns meses, mas a decisão de passar uma tarde próximo aos ambulantes, disponível ao encontro com as histórias e os passantes que frequentam o local, teve relação com a necessidade ética por sentir o pulsar da rua, acompanhar os detalhes dos movimentos dos passos e das pessoas, numa tentativa de ajustar nosso passo ao passo de um ritmo próprio dos sujeitos que frequentam o lugar. Foi uma aposta de que a rua poderia ser generosa a quem chega com respeito e dizer algo sobre esse tempo/espaço que tentávamos habitar.

⁴ A Carroça ou Armazém de Histórias ambulantes, projeto coordenado pela Artista Ana Flávia Baldisserotto. Para saber mais em: <http://www.historiasambulantes.com.br/>.

Neste dia, escutamos algumas histórias de dor e sofrimento - o que não era novidade, por se tratar de um caminho de passagem até um hospital. Porém, o inusitado aconteceu no meio da tarde, quando a chuva já estava longe. Ouvimos alguns gritos pela rua e uma certa multidão que se agitava. Um dos donos do *Kachurrasco* se aproximou e nos disse, em uma mistura de êxtase e preocupação - mais um dos tantos paradoxos que abriga este fixo/ambulante-, que havia acontecido um assalto nas proximidades e o suposto ladrão, que carregava uma faca, tentou abusar sexualmente da sua vítima, mas a tentativa tinha sido frustrada e o assaltante havia sido impedido por outros ambulantes - que, por sua vez, o prenderam dentro de um estacionamento próximo dali. Da calçada, num esforço de acompanhar com os olhos, ouvidos... enfim, com o corpo inteiro, toda a agitação do miolo desta tarde, convinha escutar as vozes, que mesmo contraditórias, compunham a trama de um crime. Mesmo que tivéssemos acompanhado a gritaria, a correria, a chegada da polícia, não sabíamos direito como reagir, nem mesmo passar adiante de forma coerente aquela narrativa. Será que aquilo que escutávamos havia de fato acontecido? Os movimentos das pessoas na história teriam sido motivados por aquelas intenções? Em meio a escuta atordoada dos corpos e falas em alta velocidade, precisamos lembrar - uns aos outros da equipe - que o que nos fisga é sobretudo uma escuta de algo que se ordena/se compõe pela ficção. Aquela narrativa literalmente nos pegou - de assalto - e ali, no vórtex do acontecimento, não importava mais se aquilo tudo existia como verdade factual ou não, afinal, na companhia de Lacan, apostamos que a “verdade tem estrutura de ficção”⁵.

A polícia chegou um pouco depois que os repórteres já estavam noticiando o incidente. Carros, câmeras, facas, sirenes e armas se misturavam aos ânimos curiosos da população que em

⁵ LACAN, J. (1956-1957). *O Seminário de Jacques Lacan, livro 4: As Relações de Objeto*. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller; Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

um grito cada vez mais crescente, pediam linchamento do sujeito preso no estacionamento. Nós ficamos paradas ali, sem muita reação aparente, tentando suspender qualquer tipo de opinião - um preferir não, nas palavras de Bartleby⁶ - quase como se deixássemos o ritmo da cidade se desenrolar sob nossos olhos, sem querer saber direito os por quês. Tínhamos a impressão de que o Brasil, aquele de Guimarães Rosa, acontecia ali.

Desde o primeiro dia de aproximação ao hospital, pela calçada, perto dos ambulantes, pudemos escutar - e experimentar - que o trabalho que tentávamos vislumbrar, não seria fácil, precisaríamos sustentar um corpo, não só físico, mas também um corpo simbólico e político, implicado e responsabilizado por uma ética; precisaríamos de tempo, para que pudéssemos entender as urgências e emergências de todo aquele contexto. A dor, sofrimento e violência que se atravessaram pelas histórias e acontecimentos daquele dia, reafirmaram a importância de sustentar a presença; de propor uma pesquisa-intervenção onde mantivéssemos a ferida de um país desigual aberta, sem a pretensão de curá-la. Ficou claro para nós, a importância de fazer existir e co-existir as diferenças, ocupar um lugar à margem, transitar pelos corredores fixando pontos, sem deixar que eles nos fixassem. Um modo ambulante e híbrido de pesquisar e intervir.

Esse movimento inaugural de ficar na rua, na calçada do hospital, como um tempo de escuta do contexto, disponível para qualquer acontecimento - como manifestaram os artistas com suas errâncias e happenings - compôs o nosso primeiro passo metodológico, que por ora, apelidamos de *metodologia do encosto*. Ficar parado, observar, sentir os movimentos e fluxos dos intensos vais-e-vens, caminhos e descaminhos, escutar, narrar histórias e se avizinhar com a mais extrema e radical diferença, foi nossa aposta inicial para entrar no hospital.

⁶ MELVILLE, H. Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street. In: AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

Muita coisa aconteceu desde 2015. Já se passaram três anos em que nossa equipe vem percorrendo os infinitos labirintos dos corredores no hospital. Depois de algumas errâncias, encostos e desvios que perduraram todo o fatídico ano de 2016, encontramos um lugar para fixar ponto no Setor de Dor e Cuidados Paliativos. Uma psicóloga do Setor nos acolheu e fez a linha necessária para que pudéssemos compor um tecido, levantando a demanda cotidiana do hospital e sendo intérprete dos tempos, das línguas e dos fios necessários para produzir a pesquisa. No Setor, a equipe multiprofissional tem feito estratégias de cuidado, para amenizar os sintomas de pacientes com dor crônica, e atende também pacientes e familiares em situação de final de vida. Com a parceria dessa equipe, num lugar em que situações-limite são cotidianas - um lugar de fronteira - que tecemos o desenho de um dispositivo dirigido aos pacientes com dor crônica, apostando que um trabalho com a palavra poderia dar caldo e substância para acolher o sofrimento que a dor impõe aos corpos. Dor que não se sabe de onde surge ou o que lhe causa.

Assim elaboramos um dispositivo intitulado *Ateliê Jardim de Histórias* que armou sua banca em 2017, em uma pequena casa de madeira construída no jardim, situada na parte externa do hospital, longe de corredores labirínticos; longe também do Setor que gostaríamos de fixar um ponto, mas em contrapartida, um importante desvio do centro, um movimento ambulante necessário; um certo trânsito moebiano pelo dentro-fora do hospital, fundamental para que o trabalho acontecesse. Esse lugar desenvolveu, por muito tempo, atividades na interface entre arte, educação e saúde, se constituindo como referência para usuários e funcionários do local, mas desde 2016 estava desativado de suas funções. Parecia-nos que aquele era um ótimo lugar para iniciar as atividades, pois iríamos retomar ali ações que pressupunham uma confluência com o que antes já havia sido realizado. O gesto de reabrir a “casa” e instaurar um dispositivo nessa geografia inusitada do hospital, determinou o modo pelo qual construímos

os disparadores para as histórias, uma vez que o lugar guardava uma memória de atividades em torno de grupos, oficinas e práticas de arte. Assim, a consigna que reuniu o grupo de trabalho ao redor de um *fazer*, era muito semelhante ao funcionamento de uma oficina e marcou-se pelo convite para que seus participantes contassem histórias: suas ou do mundo, verdadeiras ou inventadas. Histórias artesanais incitadas pelos próprios encontros, narrativas ficcionais que poderiam ser disparadas por um *fazer* que, apostávamos, desafiaria a palavra a circular entre o grupo e convidaria alguém a tomá-la para si. Nossa aposta era de que as narrativas pudessem constituir uma outra superfície de inscrição da dor, simbolizando aquilo que vem no Real do corpo.

O desenho do dispositivo de intervenção tem inspiração em outros dois projetos: *Arte na Espera* e *Armazém de Histórias Ambulantes*. O *Arte na Espera* é um projeto desenvolvido no Núcleo de Saúde do Adolescente do Hospital das Clínicas da Universidade Federal de Minas Gerais (HC-UFGM), através do projeto Janela da Escuta em parceria com o Instituto Undió, coordenado pela artista Thereza Portes, já o *Armazém de Histórias Ambulantes* é coordenado pela artista Ana Flávia Baldisserotto em parceria com o Atelier Livre de Porto Alegre e o coletivo A Carroça. Atualmente esses dois projetos, ao lado do *Ateliê Jardim de Histórias* e do *Estudantes a la Mesa* (projeto desenvolvido pela artista Ana Laura de La Torre), compõe a *Rede Hilo-Fio*: um conjunto aberto de ações colaborativas e intervenções urbanas, que tem em comum a prática do bordado coletivo em toalhas de mesa de grandes dimensões. Ao se oferecerem como espaços livres de construção coletiva, as toalhas operam pequenos desvios na lógica cotidiana das cidades e dos territórios onde se inserem. Ao acolher e dar suporte à diversidade de vozes que compõem o tecido social, estas ações tem colocado em circulação saberes não hegemônicos e modos de habitar os espaços públicos que se desdobram em questionamentos sobre as noções de autoria, propriedade e bem comum.

Orientados pela ética da psicanálise, pelas contribuições de Walter Benjamin, bem como pelas construções teóricas da Arte Contextual de Paul Ardenne, desenhamos a pesquisa e intervenção, de forma a nos colocarmos no sentido de constituir uma presença, um ponto em que o nosso corpo tramasse linhas para uma disponibilidade de estar-com o outro. Guiados por uma escuta *equiflutuante* e sensível aos movimentos do próprio ritmo que o grupo impunha, convidamos os participantes a construírem um repositório para suas histórias. Novamente nos encostamos, nos aproximamos sem urgência. Ou melhor, tínhamos uma calma apressada, tal como formulou Ítalo Calvino em suas Seis Propostas para o Próximo Milênio⁷.

Após alguns encontros, em que foi possível operar a transferência, oferecemos uma caixa para cada participante, em que esta pudesse funcionar como um arquivo pessoal ao longo dos dias. A caixa seria o lugar onde os participantes depositariam um objeto que escolhessem e, a cada encontro, poderiam revelar o objeto contando uma história disparada por ele. Enquanto apresentávamos a proposta, fizemos o convite para customizar as caixas, que ficariam depositadas num grande baú, como o guardião das memórias do grupo, e também convidamos para que cada um pensasse em um outro nome para si, deixando registrado, no arquivo/caixa, uma marca singular, um nome próprio que fizesse a primeira diferença no espaço.

Passamos aproximadamente 6 meses em torno das histórias dos objetos e dos nomes inventados. Reviramos as caixas e as memórias. Cada um encontrou retalhos de narrativas que constituíram um espaço de troca e de compartilhamento de experiência. Um trabalho intenso de rememoração em que o presente e passado formam nós de uma mesma história. Deste tempo no *Ateliê*, pudemos recolher pelos menos, três elementos

⁷ CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

que tem constituído agenda de discussão com a equipe do Setor, no sentido de ampliar as linhas de cuidado no trato à dor crônica: 1) *Instauração da transferência*: tempo necessário para a produção de um giro discursivo: do escutar para o falar - tornar-se narrador de si; 2) *Validação do relato da dor*: o encontro com pessoas que validem a história de dor como real abre a possibilidade de pensá-la num registro que inclui o orgânico mas não se restringe a ele; 3) *Luto*: as histórias narradas de forma espontânea tem em comum a vivência de perdas ou da sensação de sua iminência.

Um professor-escritor⁸, falou que a festa da literatura – e diríamos aqui, da ficção – é a possibilidade que temos de mexer com os arquivos, brincando diante do esquecimento, embaralhando as recordações. Ele disse também que a “a memória é o grande tema da política” e ao retomar Ricardo Piglia, lançou uma importante questão que traça o pano de fundo dos nossos encontros no Ateliê: “como lidar com a voz dos mortos, /como reconfigurar as narrativas e escrever a história que não foi contada?”

Atualmente o *Ateliê Jardim de Histórias* tomou outros desvios pelos corredores. Nosso ponto teve que sair da pequena casa de madeira que ficava no jardim do hospital e voltar a fazer novas itinerâncias. No início desse ano, tivemos a derradeira notícia de que precisaríamos sair desse espaço, com a máxima urgência, pois ele estava em vias de ser destruído para dar espaço a um novo prédio. Nossa primeira reação foi de imensa frustração, não concordávamos que um lugar destinado a cultura, viesse abaixo e que toda uma história corresse risco de cair no esquecimento. Tínhamos o intenso desejo de suspender as urgências e frear a sensação de desmantelamento vivido em várias esferas no país. Porém pouco podíamos fazer diante dos imperativos e demandas que vinham da instituição. Percebemos que seria interessante retomar os corredores

⁸ MONTEIRO, P. M. *Literatura e Respiração: Ricardo Piglia (1940-2017)*. Disponível em: <https://meiramonteiro.com/literatura-e-respiracao-ricardo-piglia-1940-2017>. Acessado em: 10 de novembro de 2018.

do hospital, se perder pelos labirintos e encontrar um outro ponto que pudesse acolher nossa *barraquinha*.

No início de 2018, depois de algumas articulações com a equipe do setor e a gestão do hospital, conseguimos uma pequena sala - que não fica exatamente dentro do hospital, mas um pouco mais próximo do Setor. Decidimos assim, que começaríamos a bordar uma toalha em companhia, tal como já havíamos feito em festas e reuniões promovidas pela equipe de saúde comunitária, ainda nos anos de 2015-2016, em parceria com o projeto Bordado Inventado na Praça⁹. Convidamos os pacientes a bordar suas histórias com linha e agulha numa grande toalha estendida em cima de uma maca hospitalar. A ideia era que a toalha fosse um pretexto, um dispositivo para a disponibilidade de estar junto em torno de um fazer, tecendo histórias; que a toalha fosse um tecido comum, capaz de oferecer uma superfície para que as memórias se inscrevessem. Uma forma talvez, para que a dor, significada como apenas orgânica, se deslocasse para outro registro de significação, mais simbólico. A toalha como uma “superfície de passagem” que oferece um lugar para a singularidade de histórias serem compartilhadas e ressignificadas. Assim, abrimos uma caixa de costura no hospital, uma caixa inusitada para tal contexto, porém, suspeitamos, tal como Benjamin, que ela pode ser “destinada a outro tipo de tarefa que não à costura”¹⁰.

As agulhas subindo e descendo enquanto as palavras vão se fiando. As mãos se entrelaçando e o corpo disputando um espaço na toalha. Os carretéis e linhas colorindo a mesa-maca ao mesmo tempo que palavras e desenhos vão marcando o pano. O rastro deixado pelas agulhas denuncia uma certa descontinuidade: uma

⁹ O Bordado Inventado na Praça é um projeto colaborativo de ênfase contextual, voltado para a construção de vínculos sociais e criativos com a comunidade da Praça Lupicínio Rodrigues, localizada no Bairro Menino Deus, em Porto Alegre. A metodologia de trabalho prevê três tempos e dimensões de ação: as rodas de bordado, as festas e o cine-lençol. Saber mais em: www.bordadonapraca.com.br

¹⁰ BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas II*: Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 2000. p. 128-129.

pequena cicatriz nos tecidos¹¹. Costura, escrita, memória. O trabalho com a ficção e fixação acontece e ao bordar na toalha - e ser bordado por ela - se abre a possibilidade de trilhar uma narrativa, de ser sujeito de sua própria experiência.

Lembremos agora, para finalizar, Walter Benjamin, em um fragmento intitulado Caixa de Costura, no Infância em Berlim por volta de 1900¹² quando ele faz referência a caixa de costura de sua mãe e a atividade em torno do bordado na sua infância. Quase como que confessando o roubo de uma joia rara, ele relembra uma memória: “[...] a medida que o papel abria caminho à agulha com um leve estalo, eu cedia à tentação de me apaixonar pelo reticulado avesso que ia ficando mais confuso a cada ponto dado, com o qual, no direito, me aproximava da meta”¹³. A paixão por aquilo que se forma no avesso. Um encantamento pelas linhas que se entrecruzam sem um destino certo, mas que se deixam perder em desvios para, em cima, modular uma imagem. Ou seja, Benjamin convoca a olhar para aquilo que não se vê; supõe na contramão uma possibilidade. A linha que vemos na superfície, é sustentada pela linha que faz os desvios, pelo traçado do avesso que só pode ser visto, na medida que a curiosidade revira o tecido - “[...] método é caminho indireto, é desvio”¹⁴, disse Benjamin. “Método é desvio”, reafirmou o escritor português Gonçalo M. Tavares na companhia de Maria Filomena Molder¹⁵.

E assim, o avesso da toalha tem sido uma forma que revela nosso percurso de pesquisa-intervenção: pelos desvios, que construímos nossos caminhos; um método. É pela via

¹¹ RICKES, S. M. *No fio da palavra*. Organon (UFRGS), v. 40/41, p. 17-28, 2006

¹² BENJAMIN, W. Infância em Berlim por volta de 1900. In: *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

¹³ BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, 2000. p. 128-129.

¹⁴ BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984. p.50.

¹⁵ TAVARES, G. M. *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009

desencontrada dos corredores labirínticos, do transitar ambulante, que tecemos nossa permanência, nosso ponto fixo.

O trabalho que fica por baixo e ninguém vê: nossos pontos fixos, desviantes.

Referências

ARDENE, P. *Un art contextuel. Création artistique em milieu urbain, em situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2004.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 2000.

_____. Infância em Berlim por volta de 1900. In: *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

LACAN, J. (1956-1957). LACAN, J. (1956-1957). *O Seminário de Jacques Lacan, livro 4: As Relações de Objeto*. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller; Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

MELVILLE, H. Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street. In: AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

RICKES, S. M. *No fio da palavra*. Organon (UFRGS), v. 40/41, p. 17-28, 2006.

TAVARES, G. M. *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

Ideologias muradas: polarização discursiva e empobrecimento político

Karina Sassi¹

Rose Gurski²

“Ah”, disse o rato, “o mundo torna-se a cada dia mais estreito. A princípio era tão vasto que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz com o fato de que finalmente via à distância, à direita e à esquerda, as paredes, mas essas longas paredes convergem tão depressa uma para a outra, que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para a qual eu corro.” – “Você só precisa mudar de direção”, disse o gato e devorou-o.

Uma pequena fábula, Franz Kafka³

Percebem esse instante anterior à tentativa de atribuição de sentido à fábula de Kafka⁴ que acabam de ler? Não, não esse em que vocês já organizaram, mesmo que de forma capenga, um encadeamento linear de palavras, uma tentativa rústica de interpretação do que está escrito. Nem aquele no qual vocês enquadraram as imagens aos significados, ou relacionaram uma coisa a outra, que resultou naquela outra e que agora parece dar conta de se inscrever no inteligível. Não. Refiro-me àquele tempo antes, o instante aparentemente imóvel; aquele momento por vir, a

1 Mestranda no PPG de Psicanálise: clínica e cultura da UFRGS. E-mail: sassiskarina@gmail.com.

2 Professora e orientadora de mestrado no PPG de Psicanálise: clínica e cultura da UFRGS. E-mail: rosegurski@ufrgs.br.

³ KAFKA, F. Uma pequena fábula. In: KAFKA, F. *Essencial Franz Kafka*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 171.

⁴ KAFKA, F. Uma pequena fábula. In: KAFKA, F. *Essencial Franz Kafka*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. pp. 167-172.

pausa, os lábios cerrados antes de emitir algum som. Instante estendido, esse momento de tempo suspenso, tempo suficiente para reparar as inúmeras possibilidades de sentido. Não seria justamente, para este tempo, que Walter Benjamin, em vários momentos, ao longo de sua obra, de diferentes formas, com diferentes nomenclaturas, nos convocou o olhar?

De modo geral, podemos dizer que algumas das principais concepções Benjaminianas nos chamam a atenção para essa dimensão temporal que muitas vezes se perde ou se achata, manifestando-se das mais variadas formas, de acordo com a época e com o contexto no qual falamos. Fala e tempo são elementos que se entrelaçam no percurso benjaminiano, e nos parecem ser a espinha dorsal de um pensamento ousado, provocativo, fragmentário e desviante; por vezes, desestabilizador. A fábula de Kafka, nesse sentido, resgata essa potência desestabilizadora, que não navega no contrafluxo do linear, mas que exige um antifluxo, uma pausa, uma parada, o tempo suspenso. Além disso, a montagem imagética que se cria à medida que a lemos faz uma demonstração radical do que é polissemia. Não há na fábula uma finalidade em si, ela se aproxima muito mais de um fragmento que é capaz de albergar infinitas possibilidades, seguidas dos mais variados significados, interrogações e quebras de sentidos lógicos.

Como coloca Benjamin no livro *Passagens*, “ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização”⁵. E é onde o pensamento se imobiliza, “numa constelação saturada de tensões, que aparece a imagem dialética”⁶, surgindo como um lampejo, uma cesura no movimento do pensar. Ela aparece lá “onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível.”⁷

⁵ BENJAMIN, W. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 518.

⁶ BENJAMIN, W. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 518.

⁷ BENJAMIN, W. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 518.



Juca Varella / Agência Brasil⁸

Brasil, agosto de 2016. Votação do processo de impeachment no Congresso Nacional. Construídos com quatrocentas e oitenta chapas metálicas de dois metros e vinte cinco de altura e um quilômetro de extensão: dois muros. A intenção era a de separar os favoráveis e contrários ao governo de Dilma Rousseff. Na época, ouvíamos com frequência reduzirem os sujeitos a suas posições ocupadas na fotografia: os coxinhas e os petralhas.

O registro deste estranho acontecimento de nossa história recente, condensado na fotografia, não cessa de nos interrogar. O caráter intermitente dessa imagem, ora convocando uma função descritiva – o dia da votação do processo de *impeachment* – ora interrogando no ponto do impensado, nos faz retornar à reflexão iniciada anteriormente. Somos, então, convocados a experimentar aquele instante posterior à leitura da fábula de Kafka: suspender as sínteses e as certezas para abrir espaço ao que *ainda não* se encontra fixado em palavras.

⁸ Fonte: <https://www.cartacapital.com.br/politica/polarizacao-politica-reflexo-de-uma-sociedade-murada>

Esse movimento de extensão temporal torna-se bastante pertinente quando o que tem se evidenciado em nosso contexto político atual são as narrativas abreviadas, os discursos enrijecidos e a estereotipia estéril das predicções indiscriminadas. Citando Paul Valéry, no texto *O narrador*, Benjamin coloca: “O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado”⁹. Vejam, isso foi escrito por Paul Valéry no início do século XX e nos cabe hoje, em 2018, retomar. Passa a fazer mais sentido a afirmativa de Benjamin neste trecho do livro *Passagens*: “Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o ‘ocorrido desde sempre’”¹⁰.

As lógicas binárias, polarizadas, restritas ao bom e mau, ao isso ou aquilo, estão fazendo parte das discussões políticas e estão acontecendo, em grande parte, nas redes sociais. A possibilidade de comentar as notícias publicadas por jornais *online* parece convocar que cada um exponha sua opinião, abrindo espaço ao universo dos monólogos, às respostas “lacre” e à divisão de grupos que parecem se organizar em uma lógica discursiva polarizada. Antonio Engelke¹¹ analisa um significante muito utilizado atualmente no *Facebook*: “lacrou”. Dizer que alguém “lacrou” é admirar uma ação ou fala que é percebida como ponto final, uma sentença¹².

Não é por nada que o termo “tribunal do Facebook” viralizou. Um outro significante que tem aparecido com a mesma intenção é a palavra “respondeu”. Nos convida a pensar que há somente pergunta e resposta, nada além. Quando alguém “lacre” ou “responde”, não parece restar nada mais a ser dito. As *fake*

⁹ Valéry, P. apud BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. (Obras Escolhidas; v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1987 (?). pp. 197-222.

¹⁰ BENJAMIN, W. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 506.

¹¹ ENGELKE, A. Pureza e poder. Os paradoxos da política identitária. In: *Revista Piauí*, n. 132, pp.40-45, set. 2017.

¹² ENGELKE, A. Pureza e poder. Os paradoxos da política identitária. In: *Revista Piauí*, n. 132, pp.40-45, set. 2017.

news, ou, notícias falsas, também têm tido grande circulação atualmente. Não há necessidade de checar a fonte, nem de estranhar aquilo que, por vezes, beira o absurdo. O que parece importar, ao fim e ao cabo, é o quanto o que está escrito se alinha ao meu desejo e o quanto afirma o meu ponto de vista. O meu, ou o da bolha da qual escolho fazer parte.

Esses discursos econômicos, abreviados, se aproximam da concepção de linguagem-signo em Lacan¹³. Os signos fazem parte do laço social. Através deles, é possível organizar a convivência mútua. Sabemos, ao olhar uma placa de trânsito, por exemplo, quando não podemos avançar. Esse é o conhecimento que o signo oferece, um atalho de pensamento que, por vezes, é útil, mas em relação ao qual precisamos estar atentos: “esse conhecimento trazido pelo signo é, antes de mais nada, pressuposição, algo intuído de acordo com uma determinada lógica, que pode ser dedutiva, indutiva, etc.”¹⁴.

Em *Função e campo da fala e da linguagem*¹⁵, Lacan atribui à ordem do imaginário uma comunicação que fica detida em uma alteridade especular. Usa os termos muro de linguagem e linguagem-signo para fazer referência a esse funcionamento do eixo imaginário, usando expressões da cultura como exemplo. Tanto o muro de linguagem quanto a linguagem-signo se aproximam, na análise de Lacan, da totalização e da perda da dimensão significativa. Ele nos chama atenção, novamente, para a possibilidade de um discurso, mesmo que cheio de boas intenções e de potência emancipatória, nos levar pela mão em direção ao abismo das relações de poder. “A ironia das revoluções é que elas geram um poder ainda mais absoluto em seu exercício, não como

¹³ LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: Lacan, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998. pp. 238-324.

¹⁴ IRIBARRY, I. N. O que é pesquisa psicanalítica? In: *Agora*, vol. 6. n. 1. p. 121, 2013.

¹⁵ LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: Lacan, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998. pp. 238-324.

se costuma dizer, por ele ser mais anônimo, mas por ele estar reduzido às palavras que o significam”¹⁶.

Estar reduzido às palavras que o significam. Não podemos deixar de sublinhar esse trecho. Parece-nos justamente esse o núcleo duro daquilo que compõe o mal-estar político atual. Lembremos que Freud iniciou os estudos que conduziram à Psicanálise a partir das afasias, e isso não foi por acaso¹⁷. “Antes mesmo de abordar a palavra fora de lugar, nos lapsos, ou as narrativas desordenadas dos sonhos, foi a falta da palavra e a ausência da narrativa que o interrogou”¹⁸. Questionar o discurso é parte indispensável da operação clínica psicanalítica e requer, com isso, “um trabalho de nossa posição enquanto críticos das cacofonias culturais”¹⁹. Nesse sentido, a Psicanálise se aproxima da potência crítica Benjaminiana em sua relação à cultura, ambas buscam quebrar o aprisionamento do significante na enxurrada dos significados que os encobrem em uma cruzada ideológica.

Temos visto o quanto os próprios grupos que militam pelas causas emancipatórias têm se emaranhado num jogo discursivo semelhante ao do lado a que se opõem, o que tem empobrecido sua potência de luta política, criando brechas para o surgimento de discursos hostis, que geram reações cada vez mais autoritárias e guiadas pela moral. A discussão de Safatle²⁰ no livro *Só mais um esforço* faz uma crítica ao campo das esquerdas justamente sobre essa questão. Outra importante crítica, nesse sentido, é trazida por Alice de Marchi Pereira de Souza²¹ na tese *Modulações militantes por uma vida não fascista*:

¹⁶ LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: Lacan, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. P. 285.

¹⁷ POLI, M. C. *Leituras da clínica, escritas da cultura*. Campinas: Mercado de Letras, 2012.

¹⁸ POLI, M. C. *Leituras da clínica, escritas da cultura*. Campinas: Mercado de Letras, 2012. p. 14.

¹⁹ POLI, M. C. *Leituras da clínica, escritas da cultura*. Campinas: Mercado de Letras, 2012. p. 15.

²⁰ SAFATLE, V.. *Só mais um esforço*. São Paulo: Três estrelas. 2017.

²¹ SOUZA, A. M.P.de. *Modulações militantes por uma vida não fascista*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Tese de Doutorado, 2016.

Numa experiência de militância no campo da “esquerda” e “dos direitos humanos”, algumas posturas e práticas se fazem questão. Cobranças e culpabilizações, o imperativo “de dar conta de tudo”, a exigência de uma suposta “legitimidade” para lutar, discursos de ódio, desqualificação do outro para se auto-afirmar, mínimas ações que insistem em sua negatividade ao denunciarem medo, ressentimento, controle e surpreendentes apaixonamentos pelo poder: por que tão recorrentemente vemo-nos, do lugar de militantes “de esquerda”, reproduzindo aquilo mesmo que queremos combater?²²

Como coloca Engelke: “A paixão que embala a autoimagem de quem se sabe integrante de uma revolução em andamento tem seus encantos e armadilhas”²³. Ao mesmo tempo em que essa paixão é importante fonte de inspiração para ações de mudanças, por outro lado, pode dificultar o reconhecimento das próprias contradições e limites.

Em *Aula*, Roland Barthes²⁴ chega a fazer aproximações entre os campos “direita” e “esquerda” no que se refere às formas de enunciação, trazendo reflexões importantes nesse sentido. *Aula* demonstra uma caça e uma denúncia aos estereótipos e operações de poder que se estabelecem, quase que despercebidos, via linguagem. Ele sustenta, portanto, que as lutas tenham como preocupação primeira a enunciação e a linguagem, evitando, com isso, apoiar-se em uma ideologia para atacar outra. “Nenhuma linguagem, é claro, está isenta de ideologia, e Barthes sempre teve

²² SOUZA, A. M.P.de. *Modulações militantes por uma vida não fascista*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Tese de Doutorado, 2016. p. 8.

²³ ENGELKE, A. Pureza e poder. Os paradoxos da política identitária. In: *Revista Piauí*, n. 132, pp.40-45, set. 2017.

²⁴ BARTHES, R. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

a mais aguda consciência desse fato”²⁵. Mas é em busca dessa distensão do tempo das significações que considera “a luta contra o estereótipo e seu reino como a tática mais segura para evitar que o discurso coalhe nas ilusões da naturalidade e nas tentações do autoritarismo”²⁶.

Ele se preocupa o tempo todo em nos mostrar a importância da “desativação dos discursos de arrogância”²⁷. Sua preocupação parece-nos mais libertária do que certos discursos, “autorizados e autoritários, que visam substituir um poder pelo outro, mantendo intactos a noção de hierarquia e os velhos mecanismos de dominação aos quais o discurso pode servir de instrumento”²⁸. Trazemos essas contribuições de Barthes por estarmos falando *em e dentro de* um contexto em que a linguagem estereotipada parece funcionar como as *hashtags*: etiquetas, resumos e categorizações que estabelecem e delimitam lugares. Até então, isso nos parece contribuir como tijolos para a sustentação dos muros. Como coloca Engelke:

Rejeitar a noção de que seja possível falar sobre o mundo a partir de um lugar desinteressado não nos obriga a “escolher um lado” e aderir acriticamente a ele. Essa é uma perspectiva que exige a disposição para ver com bons olhos as contradições e os paradoxos, os hibridismos e os interstícios, tudo o que escapa a qualquer tentativa de ordenação binária da realidade. Tarefa nada fácil, sobretudo em um ambiente de informação que dá

²⁵ PERRONE-MOISÉS, L. Lição de casa. In: BARTHES, R. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2013. pp. 53-107.

²⁶ PERRONE-MOISÉS, L. Lição de casa. In: BARTHES, R. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 66.

²⁷ PERRONE-MOISÉS, L. Lição de casa. In: BARTHES, R. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 67.

²⁸ PERRONE-MOISÉS, L. Lição de casa. In: BARTHES, R. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 69.

ensejo não somente à engenharia do consenso [...], mas à fermentação autorreferida do dissenso – as bolhas homogêneas nas redes sociais, cada vez mais surdas à diferença²⁹.

Propor operar pela desmontagem das engrenagens do consenso, do estabelecido e do “tageado” se aproxima em muito da proposta de Benjamin. Sua proposta fragmentária, desviante, preocupada em nos lembrar da importância das lacunas e da dimensão faltante tanto presente em nós quanto em nossa linguagem, me parece muito pertinente de ser resgatada diante da complexidade que nosso tempo nos coloca. Certa vez, em 1916, Benjamin fora convidado a ser colaborador do jornal *Der Jude*, de Martin Buber. A proposta do jornal, que já havia publicado alguns artigos, se propunha a uma militância no campo da filosofia da política e da religião judaica. Penso que seja interessante resgatar alguns trechos da resposta de Benjamin a este convite. De forma muito delicada e humilde, ele recusa o convite e diz:

Minha percepção é de que, na realidade, minha atitude diante de toda escrita politicamente engajada se tornou obscurecida. Toda ação que se deriva de uma tendência expansiva de amarrar palavras umas às outras me parece terrível e ainda mais catastrófica quando a completa relação entre a palavra e o ato é, em um nível crescente, ganhar espaço como um mecanismo de realização da verdade absoluta. [...] De todas as muitas formas que a linguagem possa se mostrar eficiente, isso não se dará pela pura transmissão de seu conteúdo, mas sim pela pura revelação de sua dignidade e de sua natureza. [...] eliminação do indizível parece para mim coincidir precisamente com o que é, de fato, a maneira objetiva e desapaixonada de escrever e criar intimidade com o relacionamento entre o conhecimento e a ação precisamente dentro da mágica linguística. Meu conceito de objetivo e, ao mesmo tempo, meu estilo altamente político e minha escrita é este: gerar interesse no que foi negado para a palavra. Sou tão incapaz de elaborar uma escrita feita para ter

²⁹ ENGELKE, A. “Pureza e poder. Os paradoxos da política identitária.” In: *Revista Piauí*, n. 132, p. 45, set. 2017.

um efeito do que sou de compreendê-la. [...] Eu não acredito que meu modo de pensar a respeito disso, me torne menos judeu³⁰.

Concluimos essa reflexão com as seguintes questões: como fundar uma outra cena onde seja possível resgatar o espaço da dúvida e da reflexão? Como retomar a potência polissêmica da palavra na mediação dos conflitos, sem cair no fosso discursivo que adere à violência como saída? Como sustentar desvios?



Referências

BARTHES, R. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTELDES, J. As correspondências de Walter Benjamin, 1910-1940 - Carta de Benjamin a Martin Buber. In: *Cadernos Walter Benjamin*. Publicação Periódica, vol.17, n. 17, pp. 185-189, jul./dez. 2016, p. 189.

³⁰ BARTELDES, J. "As correspondências de Walter Benjamin, 1910-1940 - Carta de Benjamin a Martin Buber". In: *Cadernos Walter Benjamin*. Publicação Periódica, vol.17, n. 17, pp. 185-189, jul./dez. 2016, p. 189.

- BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. (Obras Escolhidas; v. I). São Paulo: Brasiliense, 1987 (?). pp. 197-222.
- _____. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- ENGELKE, A. Pureza e poder. Os paradoxos da política identitária. In: *Revista Piauí*, n. 132, pp.40-45, set. 2017.
- KAFKA, F. Uma pequena fábula. In: KAFKA, F. *Essencial Franz Kafka*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. pp. 167-172.
- LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: Lacan, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998. pp. 238-324.
- IRIBARRY, I. N. O que é pesquisa psicanalítica? In: *Agora*, vol. 6. n. 1. pp. 115-138, 2013.
- MONTT, A. [Sem título]. 2009. 1 cartoon, color. Disponível em: < <http://www.dosisdiarias.com/2009/11/2009-11-30.html> >. Acesso em: 25 jan. 2018.
- PERRONE-MOISÉS, L. Lição de casa. In: BARTHES, R. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2013. pp. 53-107.
- POLI, M. C. *Leituras da clínica, escritas da cultura*. Campinas: Mercado de Letras, 2012.
- SAFATLE, V.. *Só mais um esforço*. São Paulo: Três estrelas. 2017.
- SOUZA, A. M.P.de. *Modulações militantes por uma vida não fascista*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Tese de Doutorado, 2016.

**Figurações políticas com a técnica do despertar:
psicanálise, Walter Benjamin e
o movimento de ocupação de escolas no Brasil**

Lisiane Molina Leffa¹



O sonho, entre o sono e o despertar, apresenta configuração histórica e onírica ligadas por uma condição de temporalidade, uma suspensão, algo que escapa à dialética, inscrevendo algo novo. Esta proposição é possível enquanto acompanhamos de forma

¹Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política (LAPPAP/UFRGS). e-mail: lisiane.leffa@gmail.com

²Ocupação de Escola no Brasil (1). Foto: André Zuccolo. Disponível em <http://vaidape.com.br/2016/05/nois-ja-ta-ferendo-o-tsunami-secundarista-que-se-espalha-pelo-brasil/>. Acesso em 12 de agosto de 2018.

reflexiva Benjamin apresentar a ideia de que o método dialético de escrever a história se apresenta como maneira de experienciar o presente, tendo como indício alguma perlaboração de um ocorrido, como na recordação do sonho, mantendo em movimento algo que escapa à compreensão imediata.

O método novo, dialético, de escrever a história apresenta-se como a arte de experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido. Elaborar o ocorrido na recordação do sonho! – Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados. O despertar é, com efeito, a revolução copernicana e dialética da rememoração³.



Freud⁵ nos mostra que os sonhos tem uma relação com o futuro, e que independente dos resultados que os sonhos podem

³BENJAMIN, Walter. “K Cidade de Sonho e Morada de Sonho, Sonhos de Futuro, Nihilismo Antropológico, Jung”. In: *Passagens/Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 434.

⁴Ocupação de Escola no Brasil (2). Disponível em <http://nosmulheresdaperiferia.com.br/noticias/minha-unica-arma-e-a-caneta-diz-marcela-nogueira-estudante-em-luta/> . Acesso em 20 de setembro de 2018.

⁵ FREUD, Sigmund. (1900). “A Interpretação dos Sonhos”. In: FREUD, S. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

atingir, eles estão vinculados ao mundo real, associados a uma experimentação externa ou interna. Indica que a memória nos sonhos ensina que nada do que tenha passado pelo psiquismo pode se perder por completo, pois nele se manifestam fragmentos de registros, condensações que se incrementam dia-a-dia. Aponta que o esquecimento dos sonhos provem de causas distintas, e que sua presença ou ausência na memória relaciona-se com a intensidade das imagens oníricas, intensidade das sensações e percepções que a memória aciona ou não; isso tem a ver com a qualidade das imagens oníricas e sua relação com determinada experiência psíquica, relação com um desejo, com um enigma.

Após o despertar, o mundo dos sentidos exerce pressão para adiante e, imediatamente, prende a atenção com uma força a qual muito poucas imagens oníricas podem resistir; de modo que também aqui temos outro fator que tende na mesma direção. Os sonhos cedem ante as impressões de um novo dia, da mesma forma que o brilho das estrelas cede à luz do sol⁶.



⁶FREUD, Sigmund. (1900). “A Interpretação dos Sonhos”. In: FREUD, S. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1972 p.47

⁷Ocupação de Escola no Brasil (3). Disponível em <https://revistatrip.uol.com.br/trip/cineasta-carlos-pronzato-lanca-filme-sobre-a-ocupacao-dos-estudantes-de-sao-paulo> . Acesso em 20 de setembro de 2018.

Os sonhos recebem apenas detalhes da vida de vigília e não lembranças ordenadas porque o tempo dos sonhos é também tempo de condensação de marcas, de registros de tempos distintos e indefinidos. Em psicanálise, sabemos que um novo sonho é possível por uma interrupção da manifestação com o inconsciente, pelo despertar, de modo que um instante de suspensão entre presente e passado pode redimensionar nosso estado perceptivo. No campo onde o inconsciente pode se expressar, o despertar irrompe o sonho e conserva a possibilidade de novamente sonhar, inscrevendo um tempo futuro. Nessa direção, o despertar não é conclusivo pois o inconsciente não cessa de se manifestar. O despertar é enigma; o sonho é uma formação do inconsciente.

Dadoun⁸ indica a utopia como formação do inconsciente, na esteira de uma resistência à realidade, tendo por função não a realização do desejo, mas uma enunciação de seu enigma; experiência de utopia, semelhante ao sonho como experiência do inconsciente. Sousa afirma que “as utopias sempre tentaram abrir para o homem o direito de sonhar”⁹. Nessa perspectiva, propõe a utopia não em direção à realidade do tangível e realizável, mas a utopia contra a realidade. A utopia como “uma ilha de discurso, que convoca o desejo a ocupar posição, abrindo espaço para imaginar outros mundos possíveis, outras formas de viver”¹⁰. Sonho e utopia como formações do inconsciente, operando imagens críticas, na contra-corrente, para desmontar os modos de vida que se instituem como universais.

⁸DADOUN, Roger. “Utopie: l’émouvantérationnalité de l’inconscient”. In: BARBANTI, Roberto. (org.) *L’artauxesiècle et l’utopie*. Paris: L’Harmattan, 2000.

⁹Sousa, E. L. A. “Por Uma Cultura da Utopia”. *E-topia: Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia*. Porto. Vol. 12 (2011). Disponível em <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164id2405&sum=sim>. Acesso em 24 de setembro de 2018.

¹⁰SOUSA, E.L.A. “Ficções rebeldes – trilhos, ilhas, agulhas”. *Psicanalistas pela Democracia*. Blog. (2017). Disponível em <http://psicanalisedemocracia.com.br/2017/10/ficcoes-rebeldes-trilhos-ilhas-agulhas%C2%B9-edson-luiz-andre-de-sousa/>. Acesso em 02 de setembro de 2018.



Ao colocar em causa a dimensão do despertar, Benjamin indica uma força revolucionária, relacionando a experiência da juventude com a experiência do sonho, destacando no horizonte do despertar e recordar, a tarefa da infância de integrar o novo mundo ao espaço simbólico, indicando um salto na dialética. O salto como aquilo que resta, o salto como consequência.

O despertar como um processo gradual que se impõe na vida tanto do indivíduo quanto das gerações. O sono é seu estágio primário. A experiência da juventude de uma geração tem muito em comum com a experiência do sonho. Sua configuração histórica (como ela se expressa) é configuração onírica¹².

¹¹Ocupação de Escola no Brasil (4). Foto: CMI Brasil. Disponível em <https://midia independente.org/?q=ogx1w>. Acesso em 17 de julho de 2018.

¹²BENJAMIN, Walter. “K Cidade de Sonho e Morada de Sonho, Sonhos de Futuro, Nihilismo Antropológico, Jung”. In: *Passagens/ Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.



O que significa dizer que uma configuração histórica é configuração onírica?

Em primeiro de dezembro de 2015, dia em que Geraldo Alckmin, o então governador do estado de São Paulo, deliberou o regulamento do projeto de reorganização escolar para o ano 2016, grupos de estudantes de escolas públicas intensificaram as manifestações que iniciaram em novembro de 2015 contra o projeto, realizando o trancamento de ruas e de avenidas¹³. Cortando o fluxo usual do trânsito, marcava presença um movimento de ocupação das escolas no Brasil.

O movimento de Ocupação das Escolas no Brasil foi uma iniciativa de estudantes de São Paulo em oposição ao projeto de reorganização escolar por ciclo, que foi imposto pelo governo Geraldo Alckmin. Tal iniciativa dos estudantes revelou uma diversidade de experiências, na medida em que os alunos, em suas diferentes escolas no Brasil, experimentavam novas formas sociais de luta.

¹³Ocupação de Escola no Brasil (5). Disponível em <https://noticias.band.uol.com.br/noticias/100000784041/protesto-de-estudantes-bloqueia-marginal-pinheiros.html> . Acesso em 20 de setembro de 2018.

¹⁴Fonte: <https://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2015-12-01/estudantes-reforcam-mobilizacao-e-voltam-a-bloquear-avenidas-em-sao-paulo.html> . Acesso em 20 de setembro de 2018.

De um conflito local em São Paulo, o movimento se atualiza em passeatas pelos bairros e protestos nas regiões centrais, com o encontro de várias escolas, até chegar em uma mobilização nacional, passando a se manifestar em trancamentos de avenidas, até conseguir a renúncia do secretário de educação e o enfraquecimento da popularidade do governador em São Paulo, inspirando alunos de outras escolas no Brasil a mobilizarem-se.



15



16

¹⁵Ocupação de Escola no Brasil (6). Disponível em <http://cpers.com.br/alunos-da-escola-tecnica-senador-ernesto-dornelles-realizam-ato-para-denunciar-o-sucateamento-da-educacao-publica-2/>. Acesso em 18 de setembro de 2018.



17



18

¹⁶Ocupação de Escola no Brasil (7). Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2015/11/1704784-pai-tenta-tirar-filha-de-escola-ocupada-e-manifestantes-pedem-fica-fabiola.shtml>. Acesso em 15 de outubro de 2017.

¹⁷Ocupação de Escola no Brasil (8). Disponível em <https://www.facebook.com/mal.educado.sp/photos/a.301502323316853/798797676920646/?type=3&theater>. Acesso em 18 de setembro de 2018.



De uma conversa informal, em 2017, na cidade de São Paulo, com um aluno secundarista, conheci o livro *Escolas de Luta*²⁰, que oferece alguns rastros para refletir sobre a dimensão política e inovadora deste movimento que lutou pela garantia da participação popular e dos seus interesses no campo da educação, criando espaços de discussão e de articulação social. O livro narra e analisa com os estudantes o processo de mobilização de luta. Nesta leitura, ficam evidentes as respostas inventivas às situações inesperadas, “essas novas relações são o que uma tradição autonomista chama de política pré-figurativa, a capacidade de forjar, no próprio processo de luta, as formas sociais a que se aspira, fazendo convergir meios e fins”²¹.

¹⁸Ocupação de Escola no Brasil (9). Disponível em <https://www.facebook.com/mal.educado.sp/photos/a.301502323316853/786727438127670/?type=3&theater>. Acesso em 15 de setembro de 2018.

¹⁹Ocupação de Escola no Brasil (10). Disponível em <https://www.facebook.com/mal.educado.sp/photos/a.301502323316853/896065950527151/?type=3&theater>. Acesso em 18 de setembro de 2018.

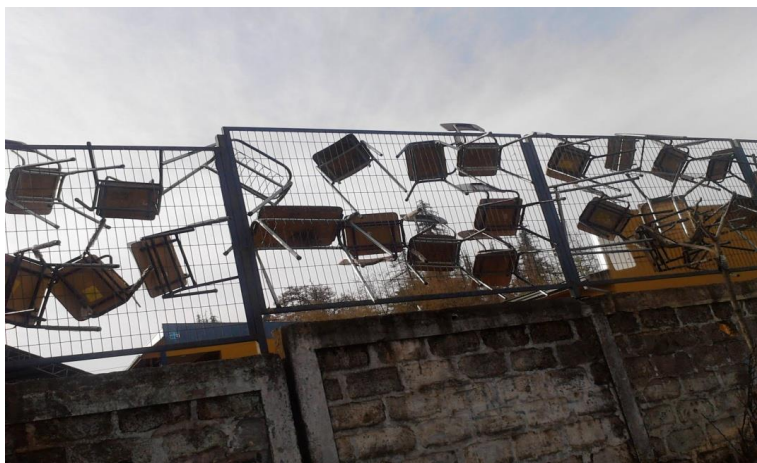
²⁰CAMPOS, A.J.M.; MEDEIROS,J.; RIBEIRO, M.M. *Escolas de Luta*. 1.ed. São Paulo: Veneta, 2016. p. 10-350.

²¹ORTELLADO, P. 2016. “A primeira flor de junho”. In: CAMPOS, A.J.M.; MEDEIROS,J.; RIBEIRO, M.M. *Escolas de Luta*. 1.ed. São Paulo: Veneta, 2016. p.12-16.



22

Ao final da leitura do livro, surpreendo-me pela imagem que ilustra a seção “como ocupar uma escola”, imagem que é a cópia de uma fotografia de cadeiras cravadas no portão, resgatada do movimento de ocupação de escolas no Chile de 2006. Entre a claridade do céu e a sombra do muro; surpreendo-me com o deslocamento da função do objeto cadeira.



23

²²Ocupação de Escola no Brasil (11). Disponível em <https://www.facebook.com/mal.educado.sp/photos/a.301502323316853/799199483547132/?type=3&theater>. Acesso em 18 de setembro de 2018.

No dicionário, cadeira é um substantivo feminino, por definição: “1. assento de costas para uma só pessoa; 2. disciplina que se ensina numa aula; 3. cargo do professor; 4. jurisdição ou dignidade eclesiástica”²⁴.

A cadeira faz parte da composição da carteira escolar, junto com a mesa, onde ficam guardados alunos e seus materiais dentro da sala de aula, função herdeira dos códigos normativos de relação disciplinar que se instituíram ao longo dos tempos²⁵, nas relações de poder, levando para o século XIX seus vestígios também no espaço escolar.

A carteira, ou classe escolar, surge como um artefato disciplinador no cenário em que se estabelecem as relações de poder na sala de aula durante o século XIX. “Emerge desse universo um dispositivo fundamental: a carteira ou a classe escolar”²⁶. Este “artefato destinado ao isolamento, imobilidade corporal, rigidez e máxima individualização permitirá a emergência de técnicas complementares destinadas a multiplicar a submissão do aluno”²⁷.

Do ponto de vista pedagógico, as carteiras individuais são consideradas as mais aptas para as escolas. Elas possibilitavam uma maior distância entre os alunos, coibindo, dessa forma, bagunças e desordens. Isolava os corpos, em razão de normas de

²³Ocupação de Escola no Brasil/Chile (12). Foto: reprodução da internet. <https://www.facebook.com/mal.educado.sp/photos/a.292399444227141/292399454227140/?type=3&theater>. Acesso em 18 de setembro de 2018.

²⁴Dicionário Priberam. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/cadeira>. Acesso em 20 de novembro de 2017.

²⁵ Sobre isto, Michel Foucault, *Vigiar e Punir*.

²⁶ARRIADA, E; NOGUEIRA, G. M.; VAHL, M. M. “A sala de aula no século XIX”. *Conjectura: Filosofia e Educação*, Caxias do Sul, v. 17, n. 2, p. 37-54, 2012. Disponível em <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/viewFile/1649/1025>. Acesso em 12 de agosto de 2018.

²⁷VARELA, J.; ÁLVAREZ-URÍA, F. “A maquinaria escolar”. *Teoria e Educação*. Porto Alegre: Pannonica, v. 6, 1992. (Dossiê: História da Educação). 1992, p. 91-92

boa conduta, garantindo a disciplina, o estudo, e a melhor vigilância por parte do professor²⁸.

Como sabemos, um objeto que se desloca entre tempos pode carregar em si o sentido de transmissão da experiência como possibilidade de historização, na eminência de transformação, como consequência de uma vivência. Nesse sentido, uma configuração histórica é também configuração onírica, na medida em que um resto se apresenta revelado, considerando um objeto transversal ao presente e ao ocorrido.

As formas expressivas do movimento das ocupações de escola configuram um sentido de historização das distintas experiências, não como um relato que pretende esgotar os fatos ocorridos, mas por vislumbrar a importância da origem como um fio condutor, a experiência anterior com um objeto a ser transformado, revelando uma inscrição de transmissão. Nesse movimento, reconfigurar o objeto quando o sono profundo impede o futuro de despertar possibilita que viajemos à origem para permitir ao passado esquecido surgir de novo e ser assim resgatado no atual, de modo que “a noção de origem deve servir de base a uma historiografia regida por uma outra temporalidade que a de uma causalidade linear, exterior ao evento”²⁹, como um rastro a se configurar em novo objeto na esteira de seu tempo, integrando novos mundos ao espaço simbólico, diante dos modos que se instituem como universais.

²⁸ARRIADA, E; NOGUEIRA, G. M.; VAHL, M. M. “A sala de aula no século XIX”. *Conjectura: Filosofia e Educação*, Caxias do Sul, v. 17, n. 2, p. 37-54, 2012. Disponível em <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/viewFile/1649/1025>. Acesso em 12 de agosto de 2018.

²⁹GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectivas, 2013.



30

Referências

ARRIADA, Eduardo; NOGUEIRA, Gabriela Medeiros; VAHL, Mônica Maciel. “A sala de aula no século XIX”. *Conjectura: Filosofia e Educação*, Caxias do Sul, v. 17, n. 2, p. 37-54, 2012. Disponível em <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/viewFile/1649/1025>. Acesso em 12 de agosto de 2018.

BENJAMIN, Walter. “K Cidade de Sonho e Morada de Sonho, Sonhos de Futuro, Niilismo Antropológico, Jung”. In: *Passagens/Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CAMPOS, Antonia J M.; MEDEIROS, Jonas; RIBEIRO, Marcio M. *Escolas de Luta*. São Paulo: Veneta, 2016.

DADOUN, Roger. “Utopie: l’émouvantérationnalité de l’inconscient”. In: BARBANTI, Roberto (org). *L’art au XXe siècle et l’utopie*. Paris: L’Harmattan, 2000.

³⁰Ocupação de Escola no Brasil (13). Disponível em https://www.vice.com/pt_br/article/vv487y/acompanhando-a-ocupacao-da-escola-fernao-dias-paes-em-sp Acesso em 15 de outubro de 2018.

- FREUD, Sigmund. (1900) “Interpretação dos Sonhos”. Walderedo Ismael de Oliveira. (Trad.) In: FREUD, S. *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectivas, 2013.
- ORTELLADO, Pablo. “A primeira flor de junho”. In: CAMPOS, A.J.M.; MEDEIROS,J.; RIBEIRO, M.M. *Escolas de Luta*. 1.ed. São Paulo: Veneta, 2016. p.12-16.
- PRÍBERAM. Dicionário Príberam. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/cadeira> . Acesso em 20 de novembro de 2017.
- SOUSA, Edson Luiz André de. “Por uma cultura da utopia”. *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*. Porto. Vol. 12 (2011). Disponível em <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164id2405&sum=sim> . Acesso em 24 de setembro de 2018.
- SOUSA, Edson Luiz André de. Ficções rebeldes – trilhos, ilhas, agulhas. Disponível em <http://psicanalisedemocracia.com.br/2017/10/ficcoes-rebeldes-trilhos-ilhas-agulhas%C2%B9-edson-luiz-andre-de-sousa/> . Acesso em 20 de outubro de 2017.
- VARELA, J.; ÁLVAREZ-URÍA, F. “A maquinaria escolar”. *Teoria e Educação*. Porto Alegre: Pannonica, v. 6, 1992. (Dossiê: História da Educação). 1992, p. 91-92

Referências das imagens

- Ocupação de Escola no Brasil (1). Foto: André Zuccolo. Disponível em <http://vaidape.com.br/2016/05/nois-ja-ta-fervendo-o-tsunami-secundarista-que-espalha-pelo-brasil/> . Acesso em 12 de agosto de 2018.
- Ocupação de Escola no Brasil (2). Disponível em <http://nosmulheresdapерiferia.com.br/noticias/minha-unica-arma-e-a-caneta-diz-marcela-nogueira-estudante-em-luta/> . Acesso em 20 de setembro de 2018.
- Ocupação de Escola no Brasil (3). Disponível em <https://revistatrip.uol.com.br/trip/cineasta-carlos-pronzato-lanca-filme-sobre-a-ocupacao-dos-estudantes-de-sao-paulo> . Acesso em 20 de setembro de 2018.

Ocupação de Escola no Brasil (4). Foto: CMI Brasil. Disponível em <https://midia independente.org/?q=ogx1w> . Acesso em 17 de julho de 2018.

Ocupação de Escola no Brasil (5). Disponível em <https://noticias.band.uol.com.br/noticias/100000784041/protesto-de-estudantes-bloqueia-marginal-pinheiros.html> . Acesso em 20 de setembro de 2018.

Ocupação de Escola no Brasil (6). Disponível em <http://cpers.com.br/alunos-da-escola-tecnica-senador-ernesto-dornelles-realizam-ato-para-denunciar-o-sucateamento-da-educacao-publica-2/> . Acesso em 18 de setembro de 2018.

Ocupação de Escola no Brasil (7). Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2015/11/1704784-pai-tenta-tirar-filha-de-escola-ocupada-e-manifestantes-pedem-fica-fabiola.shtml> Acesso em 15 de outubro de 2017.

Ocupação de Escola no Brasil (8). Disponível em <https://www.facebook.com/mal.educado.sp/photos/a.301502323316853/798797676920646/?type=3&theater> . Acesso em 18 de setembro de 2018.

Ocupação de Escola no Brasil (9). Disponível em <https://www.facebook.com/mal.educado.sp/photos/a.301502323316853/786727438127670/?type=3&theater> . Acesso em 15 de setembro de 2018.

Ocupação de Escola no Brasil (10). Disponível em <https://www.facebook.com/mal.educado.sp/photos/a.301502323316853/896065950527151/?type=3&theater> . Acesso em 18 de setembro de 2018.

Ocupação de Escola no Brasil (11). Disponível em <https://www.facebook.com/mal.educado.sp/photos/a.301502323316853/799199483547132/?type=3&theater> . Acesso em 18 de setembro de 2018.

Ocupação de Escola no Brasil/Chile (12). Foto: reprodução da internet. <https://www.facebook.com/mal.educado.sp/photos/a.292399444227141/292399454227140/?type=3&theater> . Acesso em 18 de setembro de 2018.

Ocupação de Escola no Brasil (13). Disponível em https://www.vice.com/pt_br/article/vv487y/acompanhando-a-ocupacao-da-escola-fernao-dias-paes-em-sp . Acesso em 15 de outubro de 2018.

A pesquisa e a intervenção psicanalíticas: transferência, imagem e apresentação na construção da escuta-*flânerie*

Luísa Puricelli Pires¹

Este artigo nasce da experiência de pesquisa-intervenção na socioeducação, vislumbrando, neste momento, alguns desdobramentos dos enlaces construídos a partir das ferramentas metodológicas da psicanálise de Freud e da filosofia de Benjamin. Penso que, assim, será possível traçar um paralelo entre a ideia de imagem em Benjamin e de apresentação em Freud para pensar a transferência em instituições sociais como a FASE-RS (Fundação de Atendimento Socioeducativo do Rio Grande do Sul). Enunciando a construção da escuta-*flânerie*, sustentei no mestrado² um modo de intervenção na socioeducação que partia dos pressupostos da ética psicanalítica e da *flânerie*, e que teve ressonâncias no modelo de escrita do texto final da dissertação. O compartilhamento das vivências na socioeducação exigiu um modo próprio de narrá-las, apostando na força que está na origem da

¹ Psicanalista associada ao Centro de Estudos Psicanalíticos de Porto Alegre e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Email: luisa_puricelli@yahoo.com.br.

² PIRES, L. P. *A Construção da Escuta-flânerie - uma Pesquisa Psicanalítica com Agentes Socioeducadores que Atendem Adolescentes em Conflito com a Lei*. Dissertação (Mestrado em Psicanálise: clínica e cultura) - Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

arte da narração e que sempre é “capaz de desdobramentos”³. Essa força, pode-se dizer, é o inconsciente, efeito da pulsão que insiste, porém nunca se dá a ver em sua forma pura, apenas através dos seus substitutos.

A entrada do psicanalista em instituições públicas marcadas pela burocracia e pelo desamparo, juntamente com a entrada no meio acadêmico – neste caso também em uma instituição pública, restabelece o compromisso com a ética do inconsciente, inaugurando, por onde passa, um outro tempo, que faz um contraponto à urgência que acomete nossa cultura. Walter Benjamin alertava para a pobreza de experiências que assolava as metrópoles e que hoje ainda parece se fazer fortemente presente em nossa cultura imediatista, na qual os apelos visuais se multiplicam diariamente.

A partir da morte da figura do narrador, sujeito geralmente mais velho que transmitia aos mais jovens suas experiências e as experiências e histórias criadas antes dele próprio, Benjamin chega a indagar “qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”⁴. O encurtamento do tempo de narração e de compartilhamento das vivências indica a formulação de uma história que não se permite vacilar e que está amarrada à ideia de progresso, enquanto a história está aí para ser construída e transmitida, de modo a fazer desse passado “uma experiência única” e não uma verdade absoluta⁵. Assim, quem se permite desbravar as produções culturais com certo horror, se propõe a tomar a história a contrapelo. Nesse sentido, revisitar as vivências (Erlebnis) de uma história seria transitar por entre o que

³ BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórias da cultura*. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.220.

⁴ BENJAMIN, W. Experiência e Pobreza. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórias da cultura*. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.124.

⁵ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórias da cultura*. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.250.

tem efeito de choque – se aproximando também do conceito de trauma para a psicanálise: aquilo que o sujeito não consegue metabolizar, provocando uma fragmentação psíquica; e compartilhar essas vivências seria, como na cura pela fala proposta pela psicanálise, articular um tempo de parada na correria do cotidiano - tempo este em que a pessoa se aproxima do que estava até então extraviado em si, revisitando sua história e a história anterior a sua existência, viabilizando, assim, que as vivências possam decantar em experiências (Erfahrung). Benjamin alertava que a arte de narrar carregava seu impacto estético justamente no efeito de continuação que transcorre entre os sujeitos, enquanto um narra e o outro continua, formando um ciclo narrativo de compartilhamento das experiências. Dessa forma, contamos sempre uma história que carrega uma dimensão subjetiva, mas também coletiva, sendo, portanto, a experiência de fala uma evidência de um estranho-familiar, um dentro e um fora, que fazem sua morada no sujeito. Nessa construção coletiva, que transmite experiências através das narrativas, é incrível como sabemos tão pouco acerca da socioeducação. É notório como as narrativas acerca desse tema são escassas, muitas vezes sem ingresso nas grandes mídias. A socioeducação é uma irmã renegada da Educação, ainda muito atrelada aos setores dos Direitos Humanos e Segurança; nasceu a partir das preposições do ECA e do SINASE, transformando, no Rio Grande Do Sul, a antiga FEBEM em FASE, onde os monitores ganharam uma função mais educativa com o nome de agentes socioeducadores⁶. Seu trabalho passou a ser acolher os jovens em conflito com a lei, em seu período de reclusão⁷ na instituição socioeducativa. O agente socioeducador, nesta conjuntura, é aquele que está no frente do

⁶ BRASIL. *PEMSEIS*: Programa de Execução de Medidas Socioeducativas de Internação e Semiliberdade do Rio Grande do Sul. – Porto Alegre: SDH; FASE, 2014.

⁷ Existem outras medidas socioeducativas que não pressupõe reclusão em instituição, como advertência, trabalho para a comunidade e liberdade assistida, porém estes não são executados pela Estado e sim pelo município.

trabalho, atuando diretamente com o adolescente internado no seu cotidiano. Ele libera o banho, a ida para escola, atende as primeiras demandas do jovem e deve pensar na manutenção da segurança, ao mesmo tempo em que necessita estabelecer um vínculo, conhecer o adolescente, conversar, propor oficinas de trabalho e de criatividade.

Com a entrada no mestrado, o trabalho do grupo de pesquisa⁸ no qual estava inserida conduziu-me à socioeducação e ao encontro com os agentes socioeducativos, inspirando a questão central do que viria a se tornar a pesquisa-intervenção de escuta desses profissionais. Nessa perspectiva, sustento que a demanda da pesquisa-intervenção se instalava simultaneamente para a pesquisadora e para os agentes, fomentando a narração das vivências – e algumas passagens que se abriam para a criação de experiências. Em um primeiro momento, familiarizando-me com o campo, saltou aos olhos a necessidade de falar dos agentes. Assim que percebiam a disponibilidade da escuta e a ausência de julgamentos, passavam a narrar suas percepções e histórias a respeito dos adolescentes que atendem, das condições de trabalho, das relações com os colegas e dos detalhes de seu fazer no que a princípio chamou-se Posto Móvel de Escuta.

Apostando na escuta em transferência e na potência da narração, a metodologia ia se adaptando, digamos assim, às condições do contexto, ficando cada vez mais evidente o valor da dimensão imagética da intervenção. Da mesma forma, ao narrar as vivências da pesquisa, tentava, ao invés de descrevê-las, transmiti-las em seu caráter lacunar e estético, produzindo no leitor e no ouvinte os impactos imagéticos do (des)encontro com a socioeducação. Estando, pois, atravessada por este terceiro que está infiltrado no ato de escrever, ao mesmo tempo, o formato da dissertação se apoiava em um modo particular de escrita, enquanto

⁸ O grupo de pesquisa, coordenado pela Profa Dra Rose Gurski, tem desenvolvido diferentes trabalhos no campo da socioeducação e está vinculado ao NUPPEC/UFRGS. Para mais informações: www.ufrgs.br/nuppec e www.facebook.com/nuppec.

narrava a pesquisa e era narrada por ela. Nesse processo, a leitura do texto de Hannah Arendt sobre Benjamin conduziu a muitas interlocuções que relembram a dimensão da origem na sua possibilidade transformadora. Trago a citação abaixo para pensá-la como um fio condutor dessa escrita:

o que guia esse pensar é a convicção de que, embora o vivo esteja sujeito à ruína do tempo, o processo de decadência é ao mesmo tempo um processo de cristalização, que nas profundezas do mar, onde afunda e se dissolve aquilo que outrora era vivo, algumas coisas “sofrem uma transformação marinha” e sobrevivem em novas formas e contornos cristalizados que se mantêm imunes aos elementos, como se apenas esperassem o pescador de pérolas que um dia descerá até elas e as trará ao mundo dos vivos – como “fragmentos do pensamento”, como algo “rico e estranho” e talvez mesmo como um perene *Urphänomene*⁹.

Urphänomene faz referência ao trabalho de Goethe, o qual se interessava em recolher um olhar científico e estético a respeito dos fenômenos primários, pontos onde a verdade (verdade que, diríamos, é a do inconsciente) se revela com maior clareza. Essa ideia se entrecruza com a epistemologia que enlaço à imagem, para a qual, neste escrito, tento dar vivacidade, ligando-a às noções de traumático, coisa, apresentação (que não é uma representação) e vivência – pontos nos quais a transferência e a *flânerie* se apoiam.

A pesquisa teve seu início no mestrado acadêmico¹⁰, enquanto se presentificava como uma amálgama do que permanecia como restos da trajetória profissional até aquele momento. Em vivências anteriores, me aproximava das margens através de trabalhos em escolas do município, em um presídio e em uma ONG da capital, em que se inseriam pressupostos da análise institucional, principalmente no que se refere ao livre

⁹ ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p.176.

¹⁰ Mestrado realizado no Programa de Pós-Graduação de Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com o apoio de uma bolsa CAPES no decorrer do ano de 2017.

circular pelas instituições. Tendo o apoio do programa de pós-graduação em psicanálise para manter uma posição de não-saber, no mestrado foi possível criar a partir das vivências, em outras palavras, manter a abertura ao que é engendrado na cena transferencial, inclusive permitindo que as leituras benjaminianas estimuladas pelo grupo de pesquisa ressoassem no fazer, auxiliando na nomeação do que estava sendo construído em termos de metodologia.

À espera do inconsciente e sua potência, o psicanalista é um pesquisador um tanto diferente dos demais. Desde Freud¹¹, pesquisa e intervenção coincidem, tendo em vista que o psicanalista faz uso de sua pulsão epistemofílica, seu desejo de conhecer o mundo do outro, para criar as bases para a escuta do inconsciente. Mantendo a curiosidade mesmo quando os demônios aparecem, Freud encorajava os analistas a manterem seu desejo investigativo vivo ainda que fossem destinatários de grande quantidade de pulsão de morte. E como manter a escuta, mesmo em situações tão precárias? Costumo dizer que a socioeducação não é a guerra em si, pois a guerra é vivida pelos adolescentes no mundo do tráfico que assola as favelas do país, porém a socioeducação funciona como um posto de emergência, onde muitos jovens têm suas vidas preservadas antes de se tornarem mais uma estatística¹². A partir desse universo que é a socioeducação, neste texto escolhi mostrar como as narrativas de vivências de morte de colegas e adolescentes apareciam nas falas dos socioeducadores e naquilo que ofereciam para ser visto. Parece que, para uma dimensão do que se apresentava como traumático,

¹¹ FREUD, S. A dinâmica da transferência. In: FREUD, S. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XII, 2006.

¹² A partir dos dados publicados pela FASE (2015), podemos constatar que, proporcionalmente, os negros têm 3,38 vezes mais chance de serem presos do que os brancos no Rio Grande do Sul. No Brasil, entre 2005 e 2015, mais da metade dos assassinatos que ocorrem foram de jovens homens entre 15 e 29 anos, do mesmo modo que os homicídios aumentaram 18,2% entre os negros. Dados como estes são importantes para refletirmos o que uma sociedade centrada na figura masculina e na juventude vem articulando no âmbito da violência social (FBSP, 2017).

era necessário apresentar as instalações, mostrar fotos de armas fabricadas pelos adolescentes e colegas machucados, acontecimentos que marcavam a vivência transferencial em um caráter especular, quando os sentimentos de medo, abandono e desamparo ressoavam na psicanalista.

Já estive em escolas assim. Enormes corredores, janelas gradeadas, escadas e passagens secretas. O presídio feminino de Porto Alegre tem essas mesmas características, além do fato histórico de que, antes de ser uma penitenciária, fora um convento. Anos atrás, em uma outra pesquisa¹³, realizei entrevistas com as apenadas. Certo dia, acompanhada de uma agente penitenciária, conheci a instituição e, olhando por entre grades, como uma menininha que observa um museu arqueológico, avistei uma enorme sala. Ali se guarda um órgão gigante, que nunca é tocado – resquícios de um passado religioso. De forma similar, na socioeducação, conheci um grande salão, onde antes havia apresentações de filmes e peças de teatros para as crianças abrigadas. Atualmente esse espaço se encontra geralmente vazio.

Nesse salão, a fala de um socioeducador evidenciou a precariedade de muitas vivências da socioeducação. Narrando o assassinato de um agente, encenou o adolescente com a arma na mão, primeiramente apontando para a pesquisadora e depois para a parede, e se colocando ora no lugar do jovem, ora no lugar do agente morto. Inscrevendo com certa dramaticidade suas narrativas, não apenas esse agente, mas muitos outros punham seus conflitos em ato ou em palavras-imagem, facilitando a irrupção de mais angústias, sentidas também pela psicanalista na transferência. Essa forma de se fazer apresentar, em uma certa estética do horror, apresenta algo que é tão amedrontador quanto instigante, enunciando o enfrentamento com o material inconsciente em seu formato mais deslocado e cru. A instituição

¹³ DE MELLO, D. *Quem são as mulheres encarceradas?* Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Faculdade de Psicologia - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

fazia falar através das coisas, impactando o interlocutor enquanto exigia ser vista desde o lugar de dejetivo, similariamente com o que acontece no conto de horror, quando somos conduzidos à vivência intensa do estranho, “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”¹⁴.

Para estar na socioeducação e possibilitar, nessa avalanche sensorial, que vivências pudessem vir a ser narradas, a presença da escuta em transferência se tornou o pilar da intervenção, de modo que a escuta-*flânerie* se constituiu como a intervenção *per si*. Partindo da noção de inconsciente, Freud postula a atenção flutuante em transferência como a ferramenta de trabalho do psicanalista, afirmando que essa abertura ao inusitado permite a construção de um *playground* no qual o sujeito pode apresentar seu inconsciente livremente. É, pois, no jogo transferencial que padrões irão se repetir, engendrando novos caminhos de satisfação pulsional a partir de um novo sentido transferencial que se pode recolher na transferência¹⁵. Desse modo, ao esperar pela emergência do inconsciente para encontrar a posição que vai ocupar frente ao que lhe é apresentado, a criação da psicanálise persevera. Não existem receitas e tampouco caminhos seguros, pois a cada cena escutada, seja no consultório ou em uma instituição, algo novo se construirá. Na FASE, era importante passear pela instituição, como quem não quer nada, se misturar e até mimetizar alguns comportamentos dos agentes para, aos poucos, imprimir um outro ritmo.

De modo similar, a *flânerie* de Benjamin se inseria na urgência encenada na cidade, mas para recolher os restos e aquilo que era geralmente tomado como lixo¹⁶; mantinha, assim, uma

¹⁴ FREUD, S. O estranho. In: FREUD, S. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVII, 2006, p. 248.

¹⁵ FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, S. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XII, 2006.

¹⁶ BENJAMIN, W. O Flâneur. In: BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de João Barrento. Obras Escolhidas III. Belo Horizonte: Autentica, 2015.

certa estrangeiridade próxima à do poeta, o qual se oferece como objeto a ser consumido a fim de poder acessar a alma dos viventes e provocar reviravoltas no *status quo*. A *flânerie* é irreverente, embora não seja espalhafatosa; é revigorante, porque imprevisível; e, ali, no caos, demarca um contrafluxo e uma posição política¹⁷. Ao comparar a *flânerie* com a posição do colecionador, Arendt salienta que o *flâneur* tem uma paixão pelo caótico e pelo autêntico, estando em contato com as sombras, enquanto seleciona “seus preciosos fragmentos entre o monte de destroços”¹⁸. E aí a minha determinação, desde o começo, em não me deter em narrar a dimensão do horror apenas, mas o que dela poderia surgir de novo, o que ela mobilizava na transferência, permitindo inclusive a criação de um modo de estar na socioeducação desde a ética psicanalítica. O que se pode criar no encontro com a apresentação, com o trauma, com a própria coisa, com a vivência? Enquanto passagens que se abriam na escrita da dissertação acerca do possível da socioeducação e da função do socioeducador¹⁹ - aquilo que é enjambrado em meio ao caos e desvia do caminho padronizado - nasciam o brincar, os apelidos que os jovens dão aos agentes, o desejo de educar que sobrevive às notícias de morte.

Desse modo, ao escutar a materialidade que se anunciava na socioeducação, um caminho de contato com os agentes se presentificou no entrelaçamento da escuta com a *flânerie*, sendo a construção possível frente ao que se apresentava; construção que não era narrada, mas tecida em ato - o que acabou por criar um impacto estético nos socioeducadores, que se intrigavam com o ritmo da intervenção. Dessa forma, a escuta-*flânerie* comportava certa materialidade necessária para que a intervenção emergisse na socioeducação, constituindo-se enquanto anteparo para as

¹⁷ BENJAMIN, W. O regresso do *flâneur*. In BENJAMIN, W. *Baudelaire e a Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1929/2015.

¹⁸ ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p.171.

¹⁹ PIRES, L. A função do (socio)educador de adolescentes: a autoridade do desejo. In: CHAZAN, C.; SO, L. (orgs). *Vida adolescente: perspectivas de compreensão*. Porto Alegre: Editora fi. 2018.

queixas de abandono, desinvestimento e de impotência que os educadores enunciavam. Nesse sentido, sublinho isso que exigia ser construído ali onde havia *Das Ding* em excesso, de modo que é importante enunciar, e essa me parece ser a maior relevante contribuição da *flânerie* à pesquisa, que a escuta-*flânerie* se constituiu como a **coisa** para a **coisa**, sendo a imagem estética para a imagem apresentada²⁰.

Tomando a transferência como a **coisa** em si, a chave discursiva que nos conduz ao inconsciente dos sujeitos e a construção de nossa intervenção, o psicanalista funciona como um espelho que tenta refletir o desejo do sujeito, entrando no jogo transferencial sem impor o seu próprio²¹. Isso, porém, não significa que ocupamos uma posição de indiferença ou pura repetição, já que o psicanalista segue os rastros deixados pelos meandros pulsionais dos sujeitos, abrindo, assim, caminhos para que rearranjos sejam possíveis²².

Aproximando, pois, neste escrito, a noção de imagem em Benjamin e apresentação em Freud, destaco como a imagem em Benjamin, ao se reportar ao surrealismo e, de modo mais específico, à estética de Proust, é utilizada para pensar a história como um tempo em que o passado, o presente e o futuro se misturam, causando certo estranhamento familiar a quem a vislumbra. Nesse aspecto, é fundamental recolher as imagens como aquilo que atormenta o *flâneur*²³ e o leva a tratar as coisas

²⁰ Não é possível fazer essa distinção, pois a *flânerie* também se configurou como uma apresentação, que funcionava como espelho ao que estava sendo engendrado na transferência, e até mesmo porque a estética não se restringe apenas ao que é belo. Todavia, na falta de nomeação melhor, e na esperança de que o leitor vivencie a narrativa de todo o texto como uma imagem dialética, mantive os parcos adjetivos.

²¹ LACAN, J. A direção do tratamento e os princípios do seu poder. Em Lacan, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

²² FREUD, S. A dinâmica da transferência. In: FREUD, S. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XII, 2006.

²³ BENJAMIN, W. O regresso do *flâneur*. In: BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

mais improváveis como verdadeiros espetáculos – o que Benjamin tentava produzir também com seus escritos a partir do modo como escrevia. Enquanto isso, a ideia de apresentação que destaco em Freud faz referência a noção de marca, ou seja, quando algo chegou ao psiquismo, mas talvez até mesmo sem a percepção consciente, trazendo em si uma dimensão traumática que, ao não se inserir no circuito representacional, retorna com força total, e, igualmente, confunde passado, presente e futuro.

Neste aspecto, retomo a questão da pulsão de morte, não aprofundada neste escrito, mas talvez tangenciada por Ferenczi, contemporâneo de Freud. Dando à apresentação fundamental importância, aqui pontuo a necessidade de lançarmos nosso olhar e nossa escuta para o traumático vivido no laço social, o trauma repetido no coletivo e que não se isola apenas na subjetividade do sujeito. Ferenczi nos auxilia a compreender um pouco mais a respeito dessa posição estética e passivizada que acomete o sujeito traumatizado quando fala do efeito provocado pelo choque, esse impacto que o sujeito sente em si, mas sobre o qual pouco pode fazer. Ferenczi²⁴ sublinha que, mais do que o acontecido em si, o que o torna avassalador para o psiquismo no *a posteriori* é não ter o reconhecimento de um outro sobre aquilo que foi vivenciado. O que se torna insuportável e o que configura propriamente um trauma é ter sua percepção negada e não encontrar nos demais a ressonância necessária de que “sim, aquilo foi horrível”. Isso acontece ainda hoje na história da ditadura em nosso país, nos casos de violência contra a mulher e negros, para nomear alguns, quando a narrativa dos sujeitos é silenciada e distorcida por parte do coletivo.

Tomando a apresentação como essa força que impacta, paralisa e fragmenta o sujeito, precisamos pensar sobre sua força de presentificação em instituições sociais onde levamos a

²⁴ FERENCZI, S. Reflexões sobre o trauma. In: FERENCZI, S. *Obras completas*. São Paulo: Martins Fontes, vol. IV, 2011.

psicanálise. A apresentação, enquanto pura quantidade, forma-se como uma avalanche e um excesso que corrompem os caminhos conhecidos pelo sujeito, instaurando grandes atalhos psíquicos, que se tornam a maior fonte da compulsão à repetição: o sujeito reproduz padrões de comportamento, revive o trauma como se fizesse consigo mesmo o que foi feito dele, numa tentativa de ressignificar o acontecido e ter alguma ilusão de controle perante o que vivenciou²⁵. Neste ponto, se torna extremamente pertinente a proposição de que o analista seja continente, oferecendo um *holding* ao psiquismo do sujeito que atravessa repetidamente vivências de privação²⁶. Através da continuidade da presença, algo novo pode se formular quando o psicanalista oferece um espaço seguro para que a repetição tenha lugar e algo possa ser compartilhado sem que um sentido tenha que ser dado apressadamente.

Nesse movimento, repleto de paradas, algo se ensaiava com os socioeducadores. Alguns agentes só vinham falar depois de longo tempo observando a persistência do trabalho. Fiquei na socioeducação por três períodos de quatro meses cada um, indo uma tarde por semana à mesma sede, vendo os mesmos agentes. Reconhecendo que eles demonstravam uma identificação maciça com os sentimentos trazidos pelos adolescentes que atendem, principalmente em relação ao abandono e ao desinvestimento da família e do Estado, assistia os educadores reproduzirem cenas similares, muitas vezes vinculadas a vivências de suas histórias pessoais. Se chegavam a se apresentar indiferentes ao trabalho, irritados e desesperançosos, por vezes a *flânerie* impactava com sua continuidade e disponibilidade e a escuta possibilitava movimentos.

²⁵ FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: FREUD, S. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, vol. XVIII, 2006.

²⁶ WINNICOTT, D. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

Quando me apresentei a uma agente, ela disse que não iria falar, não precisava e, se precisasse, falaria com a chefia e não comigo. Depois disso, todas as vezes que a via sempre a cumprimentava, mostrando que eu estava ali. Certo dia, ela me olha e diz em voz alta para uma colega: “ela quer escutar! Já viu?” e depois, me olhando, enuncia “então tá, se tu quer escutar, vou te dizer: os gurus não são o problema aqui! Tá bom?”. Mostrando que já havia escutado muitos outros e também querendo que ela não se sentisse tão assustada com o que (d)enunciava, digo “muitos colegas pensam assim”. E ela “viu só!?”. Não me contento e pergunto “Qual o problema então?” e ela ri debochada, olhando novamente para a colega, “ela quer aprofundar!”. Digo “claro!” e dou risada. Quando a outra agente sai do local onde estávamos, ela pergunta se quero sentar a sua frente. Aceito o convite. A partir daí, passa a me contar sua história pessoal e sua relação com a antiga FEBEM.

Se, por um lado, aquilo que se transforma em compulsão à repetição causa sofrimento e paralisa o sujeito, por outro, essa fixação em um ponto é justamente o que chama atenção para ele, constituindo ali um clamor estético. A morte, enquanto castração final e última, dessa forma, se torna um ponto de giro, à medida que nos recoloca perante a finitude da vida e nos possibilita, por exemplo, contemplar a vida. Como sustentava Freud, a transitoriedade das coisas é justamente o que lhes fornece maior vigor²⁷. E o que é a transferência se não essa repetição, em cujo cerne está a potencialidade da criatividade? Nesse sentido, outro enlace se faz presente. A palavra vivência utilizada por Benjamin também se aproxima da noção de apresentação, de modo que a intervenção psicanalítica ganha corpo a partir das vivências compartilhadas junto aos agentes, daquilo que é engendrado na transferência. Foi na intensidade da vivência transferencial que, ao presenciar uma tentativa de fuga de dois adolescentes e decidir permanecer no local para conversar com os socioeducadores, o

²⁷ FREUD, S. Sobre a transitoriedade. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. XIV, 2006.

compartilhamento da vivência, do traumático e do impacto estético da apresentação forneceu a passagem para uma confiança no trabalho. Embora o trabalho já estivesse acontecendo há alguns meses, muitos socioeducadores comentavam entre si que se impressionaram que alguém de fora havia ficado na instituição em uma situação como aquela, como se essa atitude funcionasse como um ritual de passagem que os fazia pensar “ela aguenta”, “ela deseja mesmo estar aqui”, “ela compartilha do que sentimos e vivemos”.

Assim, ao compartilhar das vivências na transferência, sustentando os efeitos de apresentação, foi se construindo o que nomeei de validação da experiência. Passeando pelo horror daquelas histórias, viabilizava que outras versões para as vivências fossem criadas e narradas, a partir da emergência de outras imagens; validava suas percepções e seu trabalho, constituindo ali um fôlego para que alguns socioeducadores se comprometessem, ainda que por breves instantes, com sua posição desejante²⁸.

Nesse processo, era impossível sustentar o trabalho solitariamente e o compartilhamento da vivência de pesquisa no grupo e em outros locais se tornou ponto fundamental para que as experiências começassem a emergir também para a pesquisadora-psicanalista-*flâneur*. Nesse sentido, a escuta-*flânerie* passava a validar a experiência na socioeducação como algo que está vivo e pulsante. Precisando repetir para elaborar a vivência de pesquisa, foi necessário fazer diversos escritos até que as palavras da escrita final da dissertação de mestrado emergissem, sendo imprescindível refletir a respeito do modo como iria tecer a transmissão dessa experiência. Assim, teve início uma escrita-*flânerie*, que tracejava o mais cru da vivência através do rearranjo das cenas e das palavras. Inspirando-me no livro *Passagens* do Benjamin²⁹, publicado

²⁸ FERENCZI, S. Elasticidade da técnica psicanalítica. In: FERENCZI, S. *Obras Completas*. São Paulo, Martins Fontes, vol. IV, 2011.

²⁹ BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Revisão de Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

postumamente, a escrita se deu por entre fragmentos, sem a pretensão de concluir ideias. Usava pedaços de diferentes escritas, enxertados na dissertação com outra letra e com outras margens – como feito aqui, apostando que nem tudo precisa ser dito, mas é fundamental transmitir a estética do que foi vivenciado. Mostrar e dar visibilidade às histórias expressas no método de escrita permitia a construção de uma outra temporalidade, já que “é com as palavras que se constroem as imagens dialéticas”³⁰.

Usando a linguagem enquanto ato político de enunciação de um estilo, Benjamin aproximava-se do leitor, transmitindo em seus relatos pessoais sempre um caráter coletivo, fazendo jus a noção de compartilhamento proposta por ele. Nesse sentido, tentava eu também causar no leitor o impacto de criação de imagem, de modo que, ao ler a dissertação, este não conseguisse fugir da formulação de cenas em sua mente, como quando ouvimos um relato de um sonho ou de um conto e imaginamos os cenários e os personagens com riqueza de detalhes. Assim, fazia uso de parágrafos longos, exaustivos relatos de cenas e uma delicada escolha de palavras. Pretendia, desse modo, veicular a violência inerente à vivência, apresentando a imagem como em um lampejo, entrelaçando o leitor à pesquisa e fazendo-o acompanhar os efeitos da transferência e os tempos de elaboração da mesma. Criava, desse modo, uma reinscrição disso que insistia em se repetir no âmbito do traumático, endereçando-o para o coletivo.

Nesse processo, senti necessidade de levar, no dia da defesa da dissertação algo que pudesse tecer junto às palavras, recolhendo fotos que bati em minha *flânerie* por Porto Alegre, fotos que me remetiam à vivência na socioeducação. Passar as fotos para circular entre o público enquanto narrava a experiência parece ter se constituído como reflexo daquilo que permaneceu como resto na transferência e que só teve um sentido no *a posteiori*. As

³⁰ MURICY, K. *Alegorias da Dialética*. Rio de Janeiro: NAU, 2009, p.245.

fotografias ali se apresentavam como “imagens para serem lidas”³¹, em uma posição estética de transmissão. Parece mesmo que a *flânerie* esbarra a todo o momento no que está posto, produzindo choques – repleta que está de vivências visuais. A *flânerie* é em si mesma uma imagem dialética, consagrando-se, nesta pesquisa-intervenção, não como a chave da intervenção, já que esta se deu em grande parte do tempo sem que ainda a *flânerie* estivesse à minha disposição teoricamente, mas ela funciona como a nomeação possível para o que era vivido em transferência. Nesse sentido, a transferência e a psicanálise davam conta de engendrar a intervenção. A *flânerie* surge, enfim, para possibilitar que a vivência da pesquisa se transformasse em experiência para a pesquisadora, inserindo certa poética no que insistia em permanecer como trauma. Ora, na transferência o inconsciente surge enquanto compulsão à repetição e também como possibilidade de inovação, de mesmo modo que a imagem dialética destrói algo, produzindo uma descontinuidade na história que possibilita um tempo de elaboração e a inscrição do sujeito no laço social.

Nesse movimento, um processo de montagem se engendrou, ora se falava da pesquisadora-psicanalista, ora dos agentes, propondo lançar um olhar para a escuta-*flânerie* sob vários vértices, revirando-a, abrindo-a, recortando-a, como faz o psicanalista em um processo de análise. Em suspensão, a imagem e a apresentação se amalgamavam na transferência, essa arma em potencial da psicanálise. Nesse sentido, falar da transferência é falar de uma experiência que não tem o intuito de se tornar referência de trabalho a outros colegas, mas apenas tensionar questões, tendo em vista que o pesquisador-psicanalista-*flâneur* “vive a experiência de sua transfiguração final”³² quando escancara

³¹ SELIGMANN-SILVA, M. Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica. In: *Revista Maracanan*, vol. 12, n. 14, p. 58-74, jan/jun, 2016, p. 69.

³² ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p.143.

a implicação da *flânerie* no seu ato de flunar pelas coisas que são ditas sem valor, entrando em contato, antes de mais nada, com o lixo em si próprio.

Referências

ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p.143.

BENJAMIN, W. Experiência e Pobreza. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórias da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. O Flâneur. In: BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de João Barrento. Obras Escolhidas III. Belo Horizonte: Autentica, 2015.

_____. O narrador. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórias da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. O regresso do flâneur. In: BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Revisão de Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórias da cultura* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRASIL. *PEMSEIS: Programa de Execução de Medidas Socioeducativas de Internação e Semiliberdade do Rio Grande do Sul*. – Porto Alegre: SDH; FASE, 2014.

FASE. *Relatório Técnico de Atividades da Fundação de Atendimento Socioeducativo*, 2015. Disponível em: < <http://www.fase.rs.gov.br/wp/wp-content/uploads/2015/05/Pop-da-FASE-por-MSE-05-05-2015.pdf>.> Acesso em: 27 de outubro de 2017.

FBSP. *Atlas da Violência 2017*. Disponível em: < http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2017/06/FBSP_atlas_da_violencia_2017_infografico.pdf> . Acesso em: 03 de novembro de 2017.

FERENCZI, S. Elasticidade da técnica psicanalítica. In: FERENCZI, S. *Obras Completas*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, vol. IV, 2011.

_____. Reflexões sobre o trauma. In: FERENCZI, S. *Obras completas*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, vol. IV, 2011.

FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: FREUD, S. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Ed. Imago, vol. XVIII, 2006.

_____. A dinâmica da transferência. In: FREUD, S. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, vol. XII, 2006.

_____. A interpretação dos sonhos. In: FREUD, S. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, vol. IV, 2006.

_____. O estranho. In: FREUD, S. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVII, 2006.

_____. Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, S. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, vol. XII, 2006.

_____. Sobre a transitoriedade. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XIV, 2006.

DE MELLO, D. *Quem são as mulheres encarceradas?* Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Faculdade de Psicologia - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MURICY, K. *Alegorias da Dialética*. Rio de Janeiro: NAU, 2009.

PIRES, L. P *A Construção da Escuta-flânerie - uma Pesquisa Psicanalítica com Agentes Socioeducadores que Atendem Adolescentes em Conflito com a Lei*. Dissertação (Mestrado em Psicanálise: clínica e cultura) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

_____. A função do (socio)educador de adolescentes: a autoridade do desejo. In: CHAZAN, C.; SO, L (orgs). *Vida adolescente: perspectivas de compreensão*. Porto Alegre: Editora fi. 2018.

SELIGMANN-SILVA, M. Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica. In: *Revista Maracanan*, vol. 12, n. 14, p. 58-74, jan/jun, 2016

WINNICOTT, D. *O brincar e a realidade*. Tradução de Jose Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 2006.