

The background is a complex abstract composition of overlapping geometric shapes, primarily circles and squares, in a variety of colors including yellow, orange, red, blue, green, and purple. The shapes are layered, creating a sense of depth and movement. Some shapes have a textured, almost fabric-like appearance, while others are more solid and flat. The overall effect is vibrant and dynamic.

NELIC
núcleo de
estudos
literários &
culturais

BOLETIM DE PESQUISA

33

- 4 — APRESENTAÇÃO
Boletim de Pesquisa NELIC
-
- A PONTA DA CURVA – AMOR E PALAVRA EM TEMPOS DE CÓLERA
- 9 — ESTÉTICAS DECOLONIAIS E MICROUTOPIAS SOCIAIS NO SISTEMA LITERÁRIO LATINO-AMERICANO
Alessandra Rech
- 27 — EU EM TERCEIRA PESSOA
Lara Luiza Oliveira Amaral
- 48 — GOZANDO NO CAOS: CANÇÃO, AMOR E DESPOSSESSÃO EM O DISCO DAS HORAS
André Barbugiani Goldfeder
- 70 — DESCALÇANDO AS BOTAS: A MULTIFACETADA CONSTRUÇÃO DO IDEAL MODERNISTA BRASILEIRO
Jonatas Carvalho
-
- O COMUM E SEU FORA II
- 131 — O EU VEGETAL E A COMUNIDADE DAS PLANTAS
Flávia Scóz
- 152 — COMUNIDADE EM MOVIMENTO, OU A REVOLTA DESTITUINTE DE TOLSTÓI
Julio Aied Passos
- 176 — INFERNINHO: REVOLTA E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO ESTÉTICO-POLÍTICOS EM COMUNIDADE
Rafael Giovani Venuto
- 176 — A FEBRE DA MATÉRIA
Carolina da Nova Cruz

APRESENTAÇÃO

A PONTA DA CURVA – AMOR E PALAVRA EM TEMPOS DE CÓLERA
/ O COMUM E SEU FORA II

Esta edição do *Boletim de pesquisa – NELIC* é composta por dois dossiês. O primeiro deles, correspondente à chamada “A ponta da curva – amor e palavra em tempos de cólera”, principia com o ensaio de Alessandra Rech, “Estéticas decoloniais e microutopias sociais no sistema literário latino-americano”. A autora se debruça sobre o Manifesto do Coletivo Dulcineia Catadora para refletir sobre livros artesanais, feitos de materiais reciclados e produzidos de modo comunitário, considerados por ela veículos de dissonância com relação a estruturas de poder. Apoiando-se em diferentes teóricos, não apenas do decolonialismo (Gayatri Spivak, Boaventura de Sousa Santos, Fredric Jameson, Hannah Arendt, Homi K. Bhabha, Mikhail Bakhtin, Suely Rolnik, entre outros), a ensaísta propõe um amplo leque de considerações acerca do caráter político, logo ético, da produção cartoneira de maneira geral. Nesse quadro, a Dulcineia Catadora é tomada como um caso singular no qual processos criativos subjacentes à edição e à editoração possibilitam ultrapassar fronteiras, não apenas espaciais mas sobretudo sócio-econômicas e culturais. A inflexão anti-normativa do Manifesto faculta assim um exercício crítico-analítico que demonstra como a potencialização de experiências como tais, coletivas e portanto comuns, perturbam o cotidiano liso e mecânico do capitalismo neo-liberal. Também aqui, no tempo do agora e quixotismos à parte, Dulcineia existe e resiste pelos efeitos de seus feitos, pelo afã de seu fazer.

Em “Eu em terceira pessoa” Lara Luiza Oliveira Amaral apresenta, por sua vez, um estudo pormenorizado do segundo volume dos diários de Emilio Renzi, *Os anos felizes*, assinado por Ricardo Piglia. Visto pela autora como um “laboratório de escrita”, tal volume, assim como os demais que compõem a trilogia memorialista do escritor, opera segundo ela com base em uma contraposição temporal, já que para a publicação Piglia reelabora, anos depois, escritos concebidos no calor de momentos dos quais restam apenas as palavras filtradas pela memória imediata inerente ao diarismo. A demanda de uma reescrita, isto é, um outro trabalho com e sobre as palavras, que condiciona a possibilidade de que a intimidade possa ser exposta numa segunda posteridade, é outro tópico explorado por Lara Amaral. De um exercício como tal

resulta a projeção de um *eu* que tende a se confundir com a terceira pessoa, ou a se sobrepor a esta. Para falar com Paul de Man, uma das referências teóricas mobilizadas pela estudiosa, a figura do sujeito que se auto-biografa torna-se função do referente – objeto – proposto por ele, que ademais depende do acúmulo de referências assinaladas pelo biógrafo de si próprio, assim tornado outro. A proposta da serialização das entradas constantes nos cadernos originais, discutidas pela autora antes do fechamento de seu texto, não deixa de constituir uma tentativa de lidar com este impasse, sem contudo resolvê-lo, pretensão que de qualquer modo seria absurda.

O par canção-amor fornece o mote para que André Barbugiani Goldfeder nos introduza na vertente musical da criação artística de Nuno Ramos, isso a partir da análise de *Vai, vai*, instalação que já então, em 2006, sinalizava para a importância de disjunções, no caso entre ligação, ou vínculo, e separação, ou corte, detalhe esse que prenuncia outros pares paradoxais explorados pelo artista e mobilizados pelo ensaísta. Após discorrer sobre algumas das tensões suscitadas pela obra múltipla de Nuno Ramos, o ensaio se concentra em *O disco das horas* – daí seu título: “Gozando no caos: canção, amor e desposseção em *O disco das horas*”. A gravação, resultante do trabalho conjunto de Ramos (letrista), Romulo Fróes e Eduardo Climachauska (musicalizações) e Thiago França (arranjos e produção), é a princípio considerada segundo a experiência do gozo tal como elaborada por Georges Bataille. Tomado como “paradoxo supremo”, ou culminante, o gozo, na medida em que sempre em falta dado o resto que invariavelmente deixa, afeta inclusive os “objetos pulsionais”. A desmesura e a violência dele características são então privilegiadas na análise minuciosa feita por André Goldfeder das 13 composições reunidas em *O disco das horas*, nas quais o amor é coadunado com o dispêndio, o que não o impede, assim expresso, de abrir os viventes sobre os quais incide para o que os “despossui no impossível”.

Já Jonas Carvalho, em “Descalçando as botas: a multifacetada construção do ideal modernista brasileiro”, procura demonstrar o aporte diverso de balizas, posições e referências que foram orientando alguns dos autores e personalidades modernistas de destaque, como Mário e Oswald de Andrade, Sérgio Milliet e Paulo Prado, entre outros, premidos todos pela necessidade, senão pelo desejo, de analisar criticamente sejam influxos culturais nacionais, sejam aqueles provenientes de culturas metropolitanas. Se num primeiro momento o autor privilegia a posição ambivalente de Blaise Cendrars em suas relações com intelectuais brasileiros com os quais, em especial na década de

1920, conviveu e dialogou – no sentido forte dos termos –, na sequência ele irá focar notadamente o mergulho dos modernistas na arquitetura, na história e nas artes do Brasil colonial. Trata-se da tão falada “redescoberta” do país que se segue à viagem a Minas Gerais, de 1924, tema desdobrado tendo como pano de fundo escritos sobretudo de Mário de Andrade.

* * *

“O comum e seu fora II” constitui o segundo dossiê aqui estampado, que complementa e encerra a primeira parte publicada no número anterior do *Boletim de pesquisa NELIC*, cuja “Apresentação” situa o processo de sua composição tendo como eixo o conceito complexo e intrigante de comunidade.

O projeto da instalação de Joseph Beuys, apresentado em 1981 à Documenta 7, de Kassel, no qual o artista propõe a vivificação de uma escultura composta por 7000 carvalhos (*7000 Eichen*, em alemão) é posto em relevo nas páginas finais do texto de Flávia Scóz, “O eu vegetal e a comunidade das plantas”. A autora sublinha então que a “plástica social” inerente a esse trabalho de Beuys constitui uma das primeiras propostas de criação de uma modalidade artística que, não deixando de colocar em questão os regimes de autoria e mercantilização da arte, estabelece relações inauditas entre o universos dos vegetais e o das artes. Para chegar até aí Flávia Scóz advoga a necessidade urgente de aceitar a ideia, divulgada por Stefano Mancuso, entre outros, de que as plantas comunicam e cooperam entre si. Processos históricos que tiveram árvores como símbolos monumentais, a exemplo das “árvores da liberdade” dispersas de modo rizomático no território francês na época da Revolução, possibilita trazer à discussão os polos conceituais do comunitário e do imunitário pelos quais os seres imperfeitos que somos buscamos orientar.

Guerra e paz, de Liev Tolstói, em “Comunidade em movimento, ou a revolta destituente de Tolstói”, assume posição central nas reflexões de Júlio Aied Passos, entre as quais se destacam aquelas que se concentram nas críticas do escritor à historiografia personalista, de matriz teológica e teleológica, predominante no século XIX europeu. Diversas cenas e situações do romance são mobilizadas pelo ensaísta tendo em vista demonstrar como Tolstói defende, através delas, a ideia de que a vida de alguns poucos indivíduos privilegiados, inclusive por sua posição no topo de cadeias hierárquicas, não tem o poder de expressar acontecimentos que afetam o conjunto dos integrantes dos demais estratos sociais. A afirmação da existência de uma tese central em *Guerra e*

Paz quanto ao devir histórico é emprestada de Isaiah Berlin, para quem no relato tolstoiano é impossível identificar a atuação de alguma lei universal que determine, e totalize, o curso da vida humana. O acompanhamento de peripécias experimentadas por Andrei Bolkónski e Pierre Bezukhov, por sua vez, permite a Júlio Passos uma segunda dobra crítica, relativa à ineficácia de choques com o desconhecido, uma vez que nos casos das duas personagens estes lampejam apenas por um tempo limitado. A conclusão é de que *Guerra e paz* coloca em questão não apenas o historicismo característico da época, denunciando sua fé inabalável em seus próprios princípios e parâmetros, mas ainda outros sistemas fechados, tal como aquele que estabelece distinções absolutas entre gêneros literários.

Em “*Inferninho: revolta e processos de subjetivação estético-políticos em comunidade*”, o longa-metragem dirigido por Guto Parente e Pedro Diógenes é apreciado por Rafael Giovani Venuto desde as perspectivas da revolta (em diálogo sobretudo com Furio Jesi), da partilha do sensível (fundamentada por Jacques Rancière) e do ideal comutário (embasado em escritos de Jean-Luc Nancy). A erupção da revolta tem como base reações exaltadas subitamente tomadas pela personagem da transexual Deusimar – nome um tanto sintomático no contexto da narrativa –, decorrentes de transtornos sentimentais (o rompimento com seu amante, o marinheiro Jarbas, que a abandona) e financeiros (é economicamente expoliada em suas negociações para a venda do *Inferninho*). Um sintomático diálogo entre Deusimar e um dos funcionários do bar, personagem que sempre aparece fantasiada de coelho, introduz a digressão acerca da partilha do sensível, na qual Rafael Venuto chama a atenção para sua função política, isso porque ela estilhaça a pretensa couraça inflexível de lugares comuns e convenções, propiciando com isso a abertura de instâncias de enunciações obliteradas ou inauditas e a criação de situações indetermináveis. Ao projetar sobre o *Inferninho* o caráter inoperante da comunidade, tal como conceituada por Jean-Luc Nancy, o ensaísta por fim destaca a proposição de relações, entre as personagens centrais do filme, insubmissas com respeito a imperativos ancorados em fundamentos ou parâmetros comportamentais de antemão fixados.

No texto que encerra este segundo dossiê, “A febre da matéria”, Carolina da Nova Cruz se vale dos estados febris que acometem Hans Castorp, em *A montanha mágica*, de Thomas Mann, e Lúcio, em *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá Carneiro, desenvolvendo a partir daí um estudo comparado das duas narrativas cujo substrato repousa nos conceitos de suplemento (via

Jacques Derrida) e instante (via Georges Bataille). No caso de Castorp, como sustenta a autora, o sentido e o sentir da vida é despertado pela febre que o acomete; quanto a Lúcio, que ao escrever inscreve o instante, a febre é percebida por seu caráter excessivo e inextrincável. Nos dois livros, de todo modo, a moléstia conflui na descoberta do caráter infeccioso implicado pelo estar em vida.

Para concluir: o ensaio de Carolina da Nova Cruz pode ser articulado com o texto de Renato Bradbury de Oliveira, “Do sujeito em seu ponto de ebulição: o anacronismo narrativo, o exotismo e a imagem em *El santo*, de César Aira”, que encerra a edição anterior do *Boletim de pesquisa NELIC*, isso na medida em que em sua análise da novela de Aira este desenvolve a ideia de que a opulência da vida leva o protagonista a um “ponto de ebulição” (ou seja, um aumento radical da temperatura corporal) que, resume o ensaísta, constitui uma verdadeira “experiência de sobrevivência”.

A todas e todos uma proveitosa leitura.

A PONTA DA CURVA –
AMOR E PALAVRA EM TEMPOS DE CÓLERA

ESTÉTICAS DECOLONIAIS E MICROUTOPIAS SOCIAIS NO SISTEMA LITERÁRIO LATINO-AMERICANO: UMA LEITURA DO MANIFESTO DO COLETIVO DULCINEIA CATADORA

Alessandra Rech
Universidade de Caxias do Sul

RESUMO: O presente artigo analisa tópicos do manifesto do coletivo Dulcineia Catadora, de São Paulo, a fim de refletir sobre estéticas decoloniais e microutopias sociais, a partir das premissas deste grupo. Atuante desde 2007, o coletivo articula novas formas de viabilização do livro e de sustentabilidade, enfatizando a força das novas sociabilidades e das estéticas que afrontam o estabelecido como forma de ação política no despertar da cidadania e da dignidade de comunidades de recicladores, bem como na manifestação de vozes tradicionalmente mantidas à margem do sistema literário. O eixo teórico contempla Boaventura de Sousa Santos, Bourriaud, Lugones, Rolnik, René Ramírez entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Movimento Cartonero; estéticas decoloniais; Dulcineia Catadora.

DECOLONIAL AESTHETICS AND SOCIAL MICROUTOPIES IN THE LATIN AMERICAN LITERARY SYSTEM: A READING OF THE MANIFESTO DULCINEIA FROM THE CATADORA COLLECTIVE

ABSTRACT: This article analyzes topics from the manifesto from the Dulcineia Catadora collective, from São Paulo, in order to reflect on decolonial aesthetics and social micro-utopias, based on the premises of this group. Active since 2007, the collective articulates new ways of making book accessible focusing on sustainability issues and emphasizing the strength of new sociability and aesthetics that confront what has been established as a form of political action in awakening citizenship and the dignity of communities of recyclers, as well as in manifestation of voices traditionally kept outside the literary system. The theoretical axis contemplates Boaventura de Sousa Santos, Bourriaud, Lugones, Rolnik, René Ramírez among others.

KEYWORDS: Cartonero Movement; Decolonial aesthetics; Dulcineia Catadora.

Alessandra Rech é professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul.

ESTÉTICAS DECOLONIAIS E MICROUTOPIAS SOCIAIS NO SISTEMA LITERÁRIO LATINO-AMERICANO: UMA LEITURA DO MANIFESTO DO COLETIVO DULCINEIA CATADORA

Alessandra Rech

“Livros não para cultivar nas estantes,
mas serem plantados na sala do vizinho
e colhidos onde você menos espera.
Se não é esse um dos futuros do livro,
não sei aonde vamos, então”.
(*Sidney Rocha, escritor cearense*)¹

1 - INTRODUÇÃO

O livro, suporte para vozes dissonantes aos sistemas de poder, historicamente foi censurado e em alguns episódios publicamente destruído como parte das estratégias de dominação em estados totalitários. No Brasil deste século XXI, especialmente com a ascensão da direita ultraconservadora, casos de censura a obras literárias, vide o episódio da biblioteca de Roraima, em 2018,² escandalizaram parte da sociedade, demonstrando mais uma vez a incidência de cerceamento ao livre pensar na contemporaneidade.

Embora circunstanciais, esses episódios, que ajudam a escancarar o desprezo ao acesso democrático à leitura, a normalização da exceção, se somam a uma sistemática de controle mais disseminada e eficaz: a que restringe o universo das letras por meio de barreiras econômicas. Em um mercado dominado pelas editoras transnacionais, o livro se torna uma mercadoria acessível para poucos, seja no consumo, ou na produção editorial. A discussão sobre a inclusão do livro entre os produtos a serem taxados com a nova Reforma Tributária, uma das pautas mais polêmicas do governo federal em 2020, ainda que improcedente em função de sua inconstitucionalidade, evidencia o desinteresse em promover o acesso à cultura letrada, em oposição ao protecionismo às igrejas, que seguem isentas de tributos, em um claro demonstrativo do

¹ MESQUITA, Mariana. Folha de Pernambuco, 4 de outubro de 2019. Disponível em <https://www.folhape.com.br/cultura/sidney-rocha-fala-sobre-literatura-e-a-homenagem-que-recebera-na-biena/117873/>. Acesso em 24 de outubro de 2020.

² No total, 43 livros deveriam ser retirados das prateleiras das bibliotecas de escolas, entre eles obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis), *Os Sertões* (Euclides da Cunha) entre outros clássicos, por ordem da Secretaria de Estado da Educação, que teria recebido “denúncia de que nas bibliotecas das escolas estaduais havia livros paradidáticos com conteúdo inapropriados para o público-alvo, alunos do ensino médio, e que uma equipe técnica da secretaria analisou as informações e constatou que os livros citados eram clássicos da Literatura Brasileira, muitos deles usados em processos seletivos e vestibulares (R7, 2018).

viés Teocrático do Estado, permitindo, pela ignorância, mais facilmente a dominação e perpetuação de grupos no poder.

Nesse contexto, o presente ensaio se volta ao Movimento Cartonero, que ocorre a partir de 2001, na Argentina, como marco de uma crise política e econômica que o país atravessa, e se dissemina internacionalmente em coletivos, atendo-se, especialmente, ao grupo Dulcineia Catadora, que passa a atuar em São Paulo em 2007. A escolha desse coletivo para análise, em especial, está fundamentada no pioneirismo em nível nacional e sua permanência nos moldes estabelecidos há mais de uma década, quando muitos outros coletivos já desapareceram ou tiveram sua atuação reduzida em função de dificuldades várias de sobrevivência no mercado.

Para compreender os princípios que norteiam esse coletivo na perspectiva dos anseios libertários das artes em tempos obscuros, propomos a leitura do Manifesto do Coletivo Dulcineia Catadora à luz de um referencial teórico interdisciplinar, que se inscreve, essencialmente, nas Epistemologias do Sul, especialmente a respeito de estéticas decoloniais e de novas sociabilidades. O documento foi apresentado durante o Circuito Sesc de Artes, em 2015, que circulou por nove cidades do interior de São Paulo. “Em um lugar público, geralmente uma praça, era instalada uma tenda onde era dada oficina de confecção de livros e um integrante do coletivo, com nossa capa de papelão, lia o manifesto, usando megafone, enquanto percorria a praça”³.

Em um breve retrospecto, o coletivo Dulcineia Catadora deriva de dois meses de trabalho colaborativo entre Lúcia Rosa e Peterson Emboava com integrantes do Eloísa Cartonera (que dá origem ao movimento na Argentina). A interação ocorre durante a 27ª Bienal de São Paulo, apresentando a arte em uma instalação que funciona nos moldes de uma oficina. A experiência evolui para uma cooperativa de materiais recicláveis em São Paulo, com a participação ativa de Andreia Emboava, Maria Dias da Costa, Emineia dos Santos e Ágata Emboava, que trabalham diariamente na reciclagem, e Lúcia Rosa. O grupo edita livros de poesia, de prosa e livros de artistas contemporâneos. Dulcineia Catadora torna-se estratégia de geração de renda complementar aos recicladores, a partir da venda dos livros e repasse para as catadoras de recicláveis, que também atuam na confecção, em geral em turno extra ao do trabalho nas ruas, duas vezes por semana.

³ DULCINEIA CATADORA. Site. São Paulo: 2020. Disponível em: <http://www.dulcineiacatadora.com.br/>. Acesso em 29 de agosto de 2020.

Mais de 130 títulos produzidos, cerca de 12 mil exemplares vendidos e a multiplicação da ideia com a realização de oficinas de estímulo a outros coletivos, internacionalmente até, fazem parte da trajetória. Dentre os títulos, destacam-se *Salada de frutas*, de Alice Ruiz (poesia), *Homens de papel*, de Plínio Marcos (teatro), *Marvadas*, de Sebastião Nicomedes (poesia), *O monstro e o minotauro*, de Laerte e Paulo Scott (*cartoon* e poesia), *Auto-retrato aos 90 anos*, de Manoel de Barros (poesia), *Um livro para desvendar mistérios*, de Paulo Bruscky, *Fabio catador*, de Fabio Morais, *Dulcineia*, de Thiago Honório e *Ovo*, de Lucia M. Loeb.

O conceito de oficina gráfica é apenas um dos pilares do trabalho do coletivo, que se mostra mais preocupado com a sociabilidade que promove, aproximando pessoas de universos tão diferentes e atenuando a subalternidade que cerca a condição dos catadores. Para Spivak, o sujeito subalterno é aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”⁴.

As intervenções urbanas do coletivo, como a participação em exposições de arte ou feiras, dão visibilidade ao livro, aos escritores, bem como aos catadores que, dessa forma, transcendem barreiras que costumam fazer parte do seu cotidiano para estabelecer relações mais horizontais com o público. Em suas rotinas como catadores, tal horizontalidade esbarra simbólica e fisicamente nos limites impostos pelo peso do carrinho destinado ao transporte dos materiais recicláveis, que muitas vezes ultrapassa 500 quilos.

Spivak destaca, ainda, que a subalternidade se constrói pela violência epistêmica, tática de neutralização do outro que consiste em invisibilizá-lo, expropriando-o de qualquer possibilidade de representação, silenciando-o.⁵ Na contrapartida, em alguns momentos da oficina cartonera, moradores de localidades mantidas historicamente como subalternas apropriam-se do papel como espaço de expressão, vencendo os receios quanto ao uso da forma culta e elitista da palavra para poetizar a sua realidade ou manifestar, de modo panfletário, questões urgentes em suas comunidades.

Em 2013 fizemos *Catador*, livro colaborativo, com a participação de catadoras artistas que fazem parte do *Dulcineia Catadora*. Elas entrevistaram pessoas que tiveram um papel importante na história da cooperativa do Glicério, formalizando um registro da própria história de luta dos catadores e da formação da cooperati-

⁴ SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, p.12

⁵ Idem

va onde trabalham. As catadoras têm participado intensamente da produção de conteúdo junto aos artistas e começaram a criar seus livros: Maria Dias tirou fotos e fez um livro em parceria com Maíra Dietrich; Andreia Emboava propôs um livro-sanfona ao qual deu o nome de *Passagem*, Emineia da Silva Santos fez um livro que uniu à pintura, o bordado da frase *A rua é nossa*.⁶

Assim, destacando itens fundamentais do manifesto, teceremos reflexões em torno da vinculação política do coletivo e dos desdobramentos desse tipo de iniciativa no sistema literário.

2 - LITERATURA PARA TODOS

Originalmente, nossas pesquisas a respeito do Movimento Cartonero se assentavam sobre os termos “literatura periférica” ou “marginal” para nos referirmos a esse tipo de produção literária. Considerando a dinâmica observada no coletivo Dulcineia Catadora, no entanto, entendemos que esses termos acabam validando um sistema de exclusão, ao categorizar uma produção que os extrapola em várias medidas. Assim, como demonstraremos adiante, pode ser mais preciso tomar a produção cartonera como uma estética decolonial e, portanto, ato político, em que se somam forças de agentes advindos de diferentes “lugares” do sistema literário: os que não teriam outra oportunidade de publicar não fosse a alternativa artesanal oferecida pelo coletivo; os que, já tendo seu nome em circulação com alguns dos principais selos editoriais do país, juntam-se ao coletivo por solidariedade a causas sociais relacionadas a esses grupos e, ainda, os que aderem por opção estética.

As publicações independentes aparecem historicamente como possibilidade de manifestação da cultura popular com o Cordel, originado em Portugal. Adiante, no Brasil, outro marco é a Geração Mimeógrafo, que se utiliza desse instrumento para a difusão da poesia considerada marginal, especialmente nos anos da Ditadura, que se torna mais restritiva em 1968, com o Ato Institucional 5 (AI-5), e o conseqüente fechamento do Congresso Nacional.

Nosso enfoque situa-se na chamada Pós-modernidade, caracterizada por pensadores da cultura, na linha de Fredric Jameson⁷, como etapa do capitalismo tardio, que teria como elementos distintivos a expansão das grandes corporações multinacionais, a globalização dos mercados e do trabalho, o consumo de massa e a intensificação dos fluxos internacionais do capital.

⁶ DULCINEIA CATADORA, 2020. Op cit.

⁷ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.

Diante desse quadro, o Movimento Cartonero sinaliza um enfrentamento, como fundamenta a *Sociologia das ausências*⁸, ou seja, a resistência frente à exclusão mercadológica representada por grandes grupos da indústria cultural do Norte Global. Para além da crise econômica que incide na Argentina no momento da criação do primeiro coletivo cartonero de que se tem notícia, é necessário que se compreenda a existência de um contexto mais amplo e anterior que países da América Latina têm em comum: os séculos de opressão colonial e a perpetuação da destituição de qualquer protagonismo nos processos posteriores, mantendo-se como foco da expropriação imperialista.

Para Rolnik, as sociedades capitalistas sucumbem à “política do desejo dominante”, estilo “copiar e colar”, cedendo à busca por soluções prontas que livrem os indivíduos de suas angústias e cumprindo, assim, uma “agenda” que atende às expectativas de consumo do entorno. Práticas colonizadoras ao longo da história latino-americana serviram ao capital, atravessando as subjetividades em um modelo que Rolnik irá definir como “antropo-falo-egocêntricas”⁹, ou seja, inerentes ao paradigma do homem como superior a outras formas de vida, especificamente o masculino (hétero, cis, branco e cristão). A essas características, pode-se agregar os termos egoico, à medida que superestrutura o “Eu” como instância psíquica, e logocêntrico, pelo lugar soberano atribuído à lógica, à racionalidade. Esse conjunto de traços possibilita perpetuar mecanismos de poder oriundos das práticas coloniais e, por conseguinte, atribuir ao outro, ao diferente dessa lógica, barreiras simbólicas que, muitas vezes, se mostram intransponíveis.

O primeiro item em análise do manifesto aponta para outras formas possíveis de relação com o livro e a leitura: “A poesia, como a prosa, deve ser para todos, estar nas mãos do povo, quebrando as barreiras do mercado, das desigualdades sociais.”¹⁰ Ao utilizarmos o conceito de sistema literário, referimo-nos ao modo como Antonio Candido compreende a relação entre escritores, editores, críticos e leitores e as representações sociais decorrentes do fato literário. Na evolução de seus estudos, Candido se mostra sensível aos mecanismos disciplinadores inerentes a esse sistema, uma vez que ele está permeado pela ideia de “construção da Nação”:

⁸ SANTOS, Boaventura de Sousa. Construção de diálogos entre saberes a partir das epistemologias do Sul, in *Na Oficina do Sociólogo Artesão*. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

⁹ ROLNIK, Suely. *A hora da micropolítica*. São Paulo: n1. 2016. p.12-17.

¹⁰ DULCINEIA CATADORA, 2015. Disponível em http://www.dulcineiacatadora.com.br/filter/LIVROS-E-AUTORES-_BOOKS-AND-AUTHORS/manifesto. Acesso em 25 de outubro de 2020.

Um dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização e das ideologias que a justificam, é estabelecer a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção.¹¹

Em um sistema com tendência à exclusão, portanto, o Movimento Cartonero emerge como marco de articulação de vozes excluídas. Maffesoli se vale da noção de “aura” de Walter Benjamin¹² para conceituar o que transcende a característica material de uma obra e aciona um imaginário coletivo: “O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado, nação, de uma comunidade.”¹³ No caso em análise, a força irruptiva está nos pequenos coletivos, que a partir da Argentina se espalharam pelo mundo, e em 2020 já eram mais de 300, com predominância na América Latina e outros países fora do eixo nortocêntrico. Dulcineia Catadora manifesta-se em defesa da “arte não para o mercado, para o lucro, mas como potente instrumento para jogar luz em questões que afetam a sociedade”¹⁴.

3 - MUDANÇA SOCIAL PELA ARTE

Para Boaventura de Sousa Santos¹⁵, o projeto de modernidade, ao sofrer o impacto do capitalismo – viabilizado pelo princípio do mercado e pela racionalidade cognitivo-instrumental da ciência e da técnica – deixou como uma das expressões mais inacabadas a racionalidade estético-expressiva da arte e da literatura. “Sem uma crítica do modelo de racionalidade dominante pelo menos durante os últimos duzentos anos, todas as práticas apresentadas pela nova análise social, por mais alternativas que se julguem, tenderão a reproduzir o mesmo efeito de ocultação e descrédito.”¹⁶

Os três fundamentos considerados por Santos para repensar essa racionalidade parecem produzir um percurso relevante quando aplicados à questão cartonera: exceder a compreensão ocidental do mundo; compreender que muito da legitimação do poder social se dá pela forma como o tempo se orga-

¹¹ CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 47-48.

¹² BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

¹³ MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 2001. p.76.

¹⁴ DULCINEIA CATADORA, 2015. Op. cit.

¹⁵ Op. cit.

¹⁶ SANTOS, p. 3

niza; e, por último, conceber a prática da contração do presente e expansão do futuro como instrumento dessa dominação.

Aplicando-se essas três matrizes ao caso em análise, percebemos que a resistência da produção alternativa se dá em um contraponto a essa engrenagem temporal da indústria. O livro cartonero é, sobretudo, o retorno do artesanal ao centro da produção e circulação literária. Da produção à margem emerge não apenas a sua representação, mas uma manifestação que confronta as temporalidades instituídas podendo fazer emergir novas relações sociais a partir de uma outra compreensão do tempo.

Santos também propõe a sociologia das ausências como expansão do presente que irá incorporar saberes desconsiderados pela engrenagem capitalista globalizante.¹⁷ O conceito de razão indolente como síntese de um pensamento acomodado e repetitivo, a fim de manter o hegemônico, inviabilizando as manifestações dissidentes, também estrutura esse enfoque.

Considerando esse viés na ação coletiva, e a importância das articulações entre a literatura e o contexto global da cultura, faz-se notável a contribuição de Bakhtin, que criticava o formalismo russo, promovendo a redenção da cultura marginal: “a vida cultural mais intensa e produtiva ocorre sempre nas fronteiras e não nos espaços onde essas áreas tornam-se encapsuladas em sua própria especificidade.”¹⁸

Ao passo que se discute uma ameaça de “morte” dos impressos, frente às mídias digitais, especialmente no caso dos jornais e livros, evidencia-se, entre os defensores do suporte tradicional, o papel, a experiência sensorial da leitura, o tato e o olfato implicados no ato de folhear e desfrutar de um livro, e a imersão facilitada no modo *offline*, ante a fragmentação da atenção que caracteriza a vida no ciberespaço. Tais argumentos são potencializados pela experiência cartonera.

4 - ESTÉTICA ANTINORMATIVA

A capa de papelão reciclado, pintada artesanalmente e, portanto, única, sugere o quanto também é “único” o momento da leitura. Quando o pensamento do autor se encontra com o do seu leitor, produz-se uma relação até então inédita, uma vez que a construção de sentido que se dará tão somente àquele indivíduo e, no compartilhamento, outras relações surgirão, jamais as

¹⁷ Idem.

¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.

mesmas.

Se tais prerrogativas pertencem ao ato de ler, independentemente do suporte, algo no livro cartonero, especialmente pelas marcas da artesanaria da composição à pintura, do desenvolvimento gráfico às costuras, reforçam o sentido de experiência humana única, tátil e criativa. Produto de um pensamento que se mostra autônomo na confecção e distribuição, o livro cartonero, com sua originalidade, faz-se, já na materialidade, um manifesto.

Diferentemente de uma obra editorial padronizada, cuja perfeição desperta o temor de amassar ou rasurar com uma eventual marcação, o livro cartonero que chega às mãos do leitor como um rebento singular da vontade de seu criador é todo ele um signo de inquietação. Nada no livro artesanal é passividade – seus enfrentamentos despertam os sentidos. “Trabalhar com papelão que chega na cooperativa e lhe dar outra destinação é fundamental para nós. A transformação, a ressignificação têm força ética, política e social.”¹⁹

O lixo no lugar do luxo quando se usa papelão e tinta guache para a composição de uma capa é por si só uma provocação política, que pede o retorno ao conceito de estética como *aisthesis*, ou seja, percepção pelos sentidos, o que o colorido e a diversidade desses livros artesanais fazem muito bem. O cartonero posiciona-se contrariamente à estética do *belo* enquanto norma, que pressupõe uniformizar os objetos e afrontar a sensibilidade como uma espécie de anestesia (bloqueio das percepções).

A experiência sensorial permite construir sentidos para a existência e seus desafios. Nesse aspecto, o que sensibiliza também mobiliza, convida para a ação no meio social. Ciente de implicações estéticas em seu intento político, o manifesto deixa claro que “o público que busca o tecnicamente bonito, o maquinalmente bem-feito, o assepticamente perfeito, não nos interessa.”²⁰

Arendt reconhece a importância estética na mobilização social, quando afirma que é preciso que o mundo desperte as sensibilidades para a atuação política: “O homem nada saberia da liberdade interior se não tivesse antes experimentado a condição de estar livre como uma realidade mundanamente tangível.”²¹

5 - ESTÉTICA RELACIONAL

Adiante, o manifesto pontua que “A literatura e a arte têm o papel de re-

¹⁹ DULCINEIA CATADORA, 2015.

²⁰ Idem

²¹ ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.194.

sistir; nada justifica a atitude inconsequente e alienada do artista.”²² Bourriaud compreende o artista contemporâneo como aquele que já não se volta somente a grandes utopias, mas atua a partir de microutopias funcionais dentro do corpo social. Em *Estética relacional*, reflete sobre o imaginário difundido socialmente que liga o artista ao sujeito solitário. Para o autor, tal perfil é conveniente à ideologia dominante e, embora pareça mais fácil criar quando a arte se distancia da sua vocação política, essa condição precisa ser devolvida à vocação de origem:

A formação de relações de convívio é uma constante histórica desde os anos 1960. A geração dos anos 1990 retoma essa problemática, mas sem o problema da definição de arte, central para as décadas de 1960 e 1970. A questão não é mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global.²³

A proposição de novas sociabilidades no campo criativo, como apresentadas por Bourriaud, vai ao encontro das mobilizações em torno das publicações cartoneras que induzem o sistema a se retroalimentar, em uma alternância de papéis. Assim, escritores se tornam editores, papelheiros atuam também como artesãos, leitores e – por que não? – escritores, à medida que a proximidade derruba certa aura de intangibilidade socialmente construída em torno dos produtos culturais. Na simplicidade do papel recentemente descartado, cabem novos sonhos.

Esse contato entre segmentos sociais diferentes, enfatizado pelo coletivo Dulcinea Catadora, vai ao encontro das contribuições de Homi Bhabha, que destaca que o acesso ao poder político e o crescimento da causa multiculturalista vêm da colocação de questões de solidariedade e comunidade em uma perspectiva intersticial:

As diferenças sociais não são simplesmente dadas à experiência através de uma tradição cultural já autenticada; elas são os signos da emergência da comunidade concebida como projeto - ao mesmo tempo uma visão e uma construção - que leva alguém para “além” de si para poder retornar, com um espírito de revisão e reconstrução, às condições políticas do presente.²⁴

Para Silviano Santiago, se o gesto dominante do pensamento pós-colonial

²² DULCINEIA CATADORA, 2015. Op.cit.

²³ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 43.

²⁴ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 21-22.

do entre-lugar é escrever contra, o gesto da criação literária já não é esse, mas o de escrever com afeto.²⁵ O termo implica a concepção política de corpo social. Escrever com afeto é atuar no campo da empatia, o que bem se expressa na produção cartonera.

Nesse sentido, Lugones aposta nas mudanças que se operam de dentro do sistema, produzindo rupturas epistêmicas:

Em vez de pensar no sistema global capitalista colonial como bem-sucedido em todos os sentidos na destruição de povos, relações, conhecimento e economias, quero pensar no processo como algo ao qual resiste e ao qual ainda é resistido hoje. E assim eu quero pensar no colonizado, não simplesmente como imaginado e construído pelo colonizador e colonialidade segundo o imaginário colonial e com os mandatos da aventura capitalista colonial, mas como seres que passam a habitar um *locus* fraturado de construção dupla, que percebe duplamente, é duplamente relacionado, onde os “lados” do *locus* estão em tensão, e o conflito em si informa ativamente a subjetividade do self mesmo colonizado em relacionamento múltiplo.²⁶

Para a autora, a subjetividade resistente se expressa infrapoliticamente, e não necessariamente na esfera pública, onde seria mais fácil a reação para a manutenção da colonialidade do poder. “À subjetividade resistente se nega legitimidade, autoridade, voz, sentido e visibilidade. A infrapolítica marca o giro desde dentro, para uma política de resistência.”²⁷ Nessa perspectiva, a autora entende o poder das comunidades dos oprimidos ao constituir significados resistentes e ao constituírem-se entre si e contra significados impostos pela organização social do poder.

O manifesto ainda reflete sobre o automatismo com que a sociedade capitalista entende as metas de desenvolvimento, permitindo-se mudar essa ótica tantas vezes embrutecedora dos projetos e das relações e pensar em uma expansão mais horizontal, da ordem da multiplicação de coletivos nesses moldes, mais do que na perspectiva de alcance comercial de seu produto. “O crescimento, a expansão, são metas próprias da sociedade industrial; não estamos ligados a projeções para o futuro. Vivemos o presente, preocupados em

²⁵ SANTIAGO, Silvano. El entre-lugar como un pensamiento del riesgo *apud* FIELBAUM, Aljeandro; CRUZ, Rebecca Errázuriz. Entrevista a Silvano Santiago. *Revista Chilena de Literatura*, n. 88, 2014. p. 309-318.

²⁶ LUGONES, María. Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia, Revista*. jul-dez 2011, vol. 6, n.2, p. 111, tradução nossa.

²⁷ Idem. p.109.

manter o coletivo ativo.”²⁸

Ao quebrar com a lógica desenvolvimentista, o coletivo flerta com a concepção de Ramírez,²⁹ que parte de um outro sistema de valores para qualificar a vida, tirando os bens materiais do centro das ambições para valorizar o resgate do tempo - o bem mais escasso na lógica produtiva contemporânea. Ramírez destaca que a ordem social vigente desmantela a vida ao tentar igualar ficcionalmente tempo com velocidade ou aceleração, subterfúgios para a acumulação do capital.

Propõe uma ucronia, algo como a utopia do tempo, outra temporalidade dentro dessa em que a sociedade sucumbe aos interesses do capital. Sugere que essa ucronia seja pensada a partir de um “corpo epistêmico diferente, tanto teórico como metodológico [...]. Em outras palavras, na disputa do sentido (objetivo e subjetivo) do tempo está a disputa do sentido da existência; quer dizer, da própria vida”³⁰

A cronopolítica, perspectiva de que a vida é o bem maior, norteia a visão de Ramírez acerca do tempo da “boa vida”, que permite o florescimento de bens relacionais, que são pós-materiais e se desfrutam no convívio, no respeito ao outro e na busca por melhores condições coletivas - o que parece ter plena repercussão no item do manifesto exposto acima.

Para o autor, o despertar para uma nova ucronia passa pelo investimento nas subjetividades, ação potencializada pelos coletivos cartoneros: “A sociedade do bem viver é uma proposta de nova ordem social. Dificilmente podem configurar-se novos sentidos comuns se não se muda a subjetividade das pessoas.”³¹

6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nome do coletivo, que coincide com o da personagem feminina Dulcineia, idealizada por Dom Quixote, de Cervantes, é, antes de ser uma referência à literatura espanhola, uma homenagem a uma mulher da comunidade de recicladores onde se insere o projeto. A opção por trazer a derivação “Catadora” ao invés do Cartonera, que nomeia a maior parte dos grupos do gênero, revela uma perspectiva muito clara do trabalho desse coletivo, como visto nos itens do manifesto: a de priorizar as sociabilidades, a sustentabilidade

²⁸ DULCINEIA CATADORA, 2015.

²⁹ RAMÍREZ, René. “Los bienes relacionales en la socioecología política de la vida buena”, *Revista Crisol*, 6, Université Paris Nanterre: Paris, 2019, s/p, tradução da autora.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

de e as provocações estéticas enquanto motor da ação política.

Ao acompanhar o funcionamento de coletivos cartoneros espalhados pelo Brasil, percebe-se a tendência a atuarem como pequenas editoras artesanais. Embora cumpram com um importante papel na difusão de ideias que alicerçam o movimento, como o reuso do papelão, a provocação estética e a difusão de vozes à margem do sistema literário tradicional, têm a confecção centralizada em equipes que atuam de seus lares, viabilizando publicações diversas, algumas coleções com concepções solidárias, outras edições patrocinadas por autores já consagrados, interessados nas possibilidades estéticas desse tipo de trabalho por opção.

Ao afirmar a preferência pelo “risco que tem o potencial para trazer mudanças, inovações, à cultura do sucesso, pois não visamos ao lucro e sim à divulgação de literatura viva, pulsante, tão ignorada nos circuitos acadêmicos e pelas editoras”³², o coletivo inspira o diálogo aqui empreendido com teóricos das novas epistemes por levar microutopias a práticas possíveis e, com elas, sensibilizar para um convívio mais horizontal e uma vivência temporal que tensione padrões arraigados à sociedade capitalista.

A ideia de livro alcança, com Dulcineia Catadora, a radicalidade de seu propósito, como pretendido por Schüller: “Um livro não tem objeto nem sujeito. Num livro, como em tudo, há linhas de articulação, estratos, territorialidades, linhas de fuga, desterritorialização, desestratificação. É uma multiplicidade, um agenciamento maquínico, organismo, totalidade significativa, corpo sem órgãos”.³³

A partir da revisão aqui empreendida em torno das Epistemologias do Sul, percebe-se o quanto pode ser significativa a circulação do livro cartonero em contextos ainda marcados pela subalternidade, onde é preciso reivindicar não apenas a palavra, mas a possibilidade de outras formas de sociabilidade e concepção temporal que atendam aos anseios do Sul global - anseios estes que a perspectiva imperial-desenvolvimentista já provou que não pode atender.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2002.

³² DULCINEIA CATADORA, 2020, Op. cit.

³³ SCHÜLLER, Donaldo. *Fronteiras e confrontos*. Porto Alegre: Movimento, 2009. p.108.

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahude e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução de Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz e Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 43.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- DULCINEIA CATADORA. São Paulo: 2020. Disponível em <http://www.dulcineiacatadora.com.br/>. Acesso em 29 de agosto de 2020.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.
- LUGONES, María. Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia, Revista*. v. 6, n. 2, 2011.
- MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- RAMÍREZ, René. Los bienes relacionales en la socioecología política de la vida buena. *Revista Crisol*, 6, Université Paris Nanterre: Paris, 2019, s/p, tradução da autora.
- ROLNIK, Suely. *A hora da micropolítica*. São Paulo: n-1. 2016.
- SANTIAGO, Silvano. In: FIELBAUM, Alejandro; CRUZ, Rebecca Errázuriz. El entre-lugar como un pensamiento del riesgo. Entrevista a Silvano Santiago. *Revista Chilena de Literatura*, n. 88, 2014.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Construção de diálogos entre saberes a partir das epistemologias do Sul, in *Na Oficina do Sociólogo Artesão*. São Paulo: Cortez Editora, 2002.
- SCHÜLER, Donaldo. *Fronteiras e confrontos*. Porto Alegre: Movimento, 2009. p.108.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.



APÊNDICE

Manifesto do coletivo Dulcineia Catadora³⁴

. A poesia, como a prosa, deve ser para todos, estar nas mãos do povo, quebrando as barreiras do mercado, das desigualdades sociais.

. A arte contemporânea não deve se manter distanciada do público “não iniciado”. Deve estar no meio do povo, ao alcance de todos, com suas intervenções nas ruas; deve ocupar o espaço público.

. A arte contemporânea deve quebrar hierarquias entre os espaços do circuito das artes: galerias, museus, casas de cultura têm a mesma força que ruas, praças, e lugares “não artísticos” como feiras, lojas, bancas de jornal etc. O importante é dar acesso ao público, e não se fechar e tornar-se linguagem para os próprios artistas, para colecionadores.

. Arte não para o mercado, para o lucro, mas como potente instrumento para jogar luz em questões que afetam a sociedade.

. O descarte é material rico para ser usado na arte; tem as marcas de uma sociedade de consumo que privilegia o novo, o caro, diretamente ligada ao poder econômico.

. Somos contra o descarte humano, o descrédito no potencial humano escondido na matéria do intelecto bruto, no sensível não explorado, sufocado pelo pragmatismo da vida diária pressionada por questões ligadas às necessidades básicas de sobrevivência.

. Os textos que desestabilizam, que incomodam, que provocam reflexões, questionamentos, são os que procuramos.

. A literatura, como a arte, deve provocar, afrontar, tratar de questões do mundo com as quais nos confrontamos diariamente.

. A literatura e a arte têm o papel de resistir; nada justifica atitude inconsequente e alienada do artista

. A arte não vale tanto por seu produto final; o processo tem prioridade, porque é no processo que ocorre a troca entre as pessoas, ocorrem os erros, transparecem os conflitos, as incertezas e diferenças. O processo de criação permeia as diferenças.

. No processo de construção coletiva de conteúdos, diferentes integrantes do coletivo oferecem suas contribuições, independentemente de suas origens, escolaridade, atividades profissionais, classe social. A troca, o entrelaçamento de experiências, o contato pele a pele são fundamentais. Tudo pode ser matéria-prima para criação coletiva.

. O processo criativo, ao somar a contribuição de todos os participantes do grupo, dilui a autoria.

. As publicações são o eixo central de nosso processo de criação, bem como de nossas possibilidades de sustentabilidade.

³⁴ Disponível em DULCINEIA CATADORA. Site. São Paulo, 2015. Disponível em http://www.dulcineiacatadora.com.br/filter/LIVROS-E-AUTORES_-_BOOKS-AND-AUTHORS/manifesto. Acesso em 25 de outubro de 2020.

. O crescimento, a expansão são metas próprias da sociedade industrial; não estamos ligados a projeções para o futuro. Vivemos o presente, preocupados em manter o coletivo ativo. Queremos nos pulverizar, espalhar sementes pelo território brasileiro, transformar a prática simples de fazer livros artesanalmente em uma contaminação viral. Mostrar que é possível confrontar o mercado editorial.

. A escolha dos textos a serem publicados não é feita pelos autores e pela imagem que estes conquistaram no mercado, mas pelos méritos da escrita, pela coragem que o autor tem de ousar, experimentar, arriscar. Preferimos o risco que tem o potencial para trazer mudanças, inovações, à cultura do sucesso, pois não visamos ao lucro e sim à divulgação de literatura viva, pulsante, tão ignorada nos circuitos acadêmicos e pelas editoras.

. A comunicação morna, sem novidade, o gosto fácil não nos interessa.

. O público que procura mais do conhecido, do aceito, do confortável não é o nosso alvo.

. O público que busca o tecnicamente bonito, o maquinalmente bem-feito, o assepticamente perfeito, não nos interessa.

. Não detemos os direitos sobre nenhuma obra, de nenhum de nossos autores e artistas colaboradores. Nossas publicações são autorizadas verbalmente pelos autores que podem, quando bem entenderem, publicar seus textos e poesias com a editora que quiserem.

. O Dulcinea está baseado numa estratégia de geração de renda para as catadoras que participam do coletivo.

. Sem a participação dos catadores, o coletivo não teria sentido. O trabalho com o descarte significa muito mais para nós que a transformação do papelão em capas coloridas de nossos livros.

. Trabalhar com papelão que chega na cooperativa e lhe dar outra destinação é fundamental para nós; a transformação, a resignificação têm força ética, política e social.

. O livro é instrumento que abre a possibilidade de estabelecer o contato entre segmentos sociais diferentes e romper com a invisibilidade.

EU EM TERCEIRA PESSOA

Lara Luiza de Oliveira Amaral
Unicamp - CAPES

RESUMO: Ricardo Piglia, mesmo após ser diagnosticado com esclerose lateral amiotrófica, dá continuidade à elaboração dos diários de Emilio Renzi, tanto um pseudônimo quanto *alter ego* do autor. O processo de escrever um gênero íntimo, tal como o diário, e criar para ele um novo personagem, gera o efeito de “eu em terceira pessoa”. Dando enfoque no modo como o autor edita suas memórias, e as compartilha através de um “outro”, vemos o diário como um espaço de “laboratório da escrita”. No presente artigo, selecionamos o segundo volume dos diários e sua construção a partir de “séries temáticas” para conduzir a análise. Para fundamentação teórica, partiremos dos estudos de Lejeune (1975), Kohan (2017) e Mesa Gancedo (2019).

PALAVRAS-CHAVE: Ricardo Piglia; Diários; Séries temáticas.

ME IN THIRD PERSON

ABSTRACT: Ricardo Piglia, even after diagnosed with amyotrophic lateral sclerosis, keeps elaborating the diaries of Emilio Renzi, both a pseudonym and the author's *alter ego*. The process of writing an intimate genre, such as the diary, and create for it a new character, generates the effect of “me in third person”. Focusing on how the author edits his memories, and shares them through an “other”, we see the diary as a space of “writing lab”. In this article, we selected the second volume of the diaries and its construction from “thematic series” to conduct the analysis. For theoretical foundation, we start from the studies of Lejeune (1975), Kohan (2017) and Mesa Gancedo (2019).

KEYWORDS: Ricardo Piglia; Diaries; Thematic series.

Lara Luiza Oliveira Amaral é doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas.

EU EM TERCEIRA PESSOA

Lara Luiza Oliveira Amaral

A DUPLA LINHA DO TEMPO

Ricardo Piglia publica Os diários de Emilio Renzi no fim de sua vida. O nome “Emilio Renzi” advém do nome completo do próprio autor: Ricardo *Emilio Piglia Renzi*. Trata-se de um personagem ficcional criado por Piglia, mas ao mesmo tempo atua como uma forma de *alter ego*, ou mesmo pseudônimo, do autor. Renzi não somente protagoniza os diários de Ricardo Piglia, como também atua em outras ficções do autor: ele é o protagonista e narrador do romance *Respiração Artificial* (1980) e também aparece no romance *Alvo noturno* (2010). Seja pseudônimo, ou *alter ego*, a ideia da publicação de um gênero íntimo sob outro nome transforma o modo de leitura de suas páginas. O primeiro volume, *Anos de formação*, referente aos anos de 1957 a 1967, foi publicado pela primeira vez em 2015; o segundo, *Os anos felizes*, de 1968 a 1975, em 2016; e o terceiro volume, *Un dia en la vida*, em 2017, ano também da morte do autor.

Somos expostos a uma linha dupla do tempo: os anos originais dos cadernos, iniciados em 1957, e o momento do presente, em que Piglia edita, dita e reescreve suas entradas. Fato importante a ser ressaltado é sua condição: sua doença é degenerativa, o tempo lhe é um inimigo. Desse modo, a presença da morte pode ser interpretada como um modo de leitura e, principalmente, de influência sobre a (re)escrita de seus cadernos. É a consciência do fim que lhe motiva – e o “impede”, já que, no final, não conseguia mais escrever e pedia para que uma moça transcrevesse o que ditava – a retornar às memórias de seu passado. Ao retomarmos o estudo clássico de Philippe Lejeune sobre os gêneros autobiográficos, uma de suas definições para o gênero diário é: “o diário se transforma em campo de batalha contra a morte”¹. A escrita diarística, sequenciada através de datas e entradas, se torna um adiamento da morte. No caso de Piglia, sentenciado pela doença que o limitava, a presença da morte dá o tom “póstumo” às suas anotações e edições.

Sobre a influência da morte na escrita autobiográfica, Paul de Man, no ensaio “Autobiografia como des-figuração” (1979), ressalta que: “A morte é

¹ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à Internet*. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 322.

um nome deslocado para um dilema linguístico, e a restauração da mortalidade pela autobiografia (a prosopopeia da voz e do nome) despoja e desfigura na exata medida em que restaura”². Caminharíamos, desse modo, entre tal desfiguração do sujeito, causa e consequência da autobiografia. Desfigurar-se, nesse sentido, desencadeia na ideia de “borro”, a ser retomada com frequência durante a análise. O eu diluído em outro e assombrado(s) pela morte.

Para Lejeune, o diarista seria aquele que “se protege da morte através da ideia de continuação”, ou seja, ao escrever um diário, “entramos em um espaço fantasmático no qual a escrita se sobrepõe à morte – *post scriptum* infinito...”³. O que vai ao encontro do que postula Martín Kohan em *Diario Diferido* (2019), ao descrever a morte como “lugar de enunciación imaginario, como posición enunciativa producida en el propio narrar”⁴ na obra de Piglia. A ideia de encontrar um “tom”, novos meios de narrar experiências passadas, é tema comum das entradas de Renzi. A dificuldade em se equilibrar entre fatos e narrativas ficcionais é assombrada também pela queda que se aproxima: “sabiendo que padecía de una enfermedad irreversible, terminal; es decir, sabiendo que reescribía desde el umbral de la muerte”⁵. E é justamente na soleira que Renzi inicia seus diários.

JE EST UN AUTRE

A característica central do gênero diário, de acordo com Lejeune, é a data: “Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital”⁶. A primeira regra que “quebra” Piglia: apesar de seguir, até certo ponto, os cadernos antigos datados, há claras inserções do presente (sem data marcada), o que nos leva para o segundo ponto fundante para Lejeune, e a segunda “regra quebrada” por Piglia: “Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado”, e quando modificado “talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento”⁷. De fato, Piglia

² DE MAN, Paul. Autobiografia como Des-figuração. Trad. Joca Wolff. In: *Sopro*, n. 71, 2012. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n71.html#.X2yDJ2hKjDd>. Acesso em: set. 2020, p. 11.

³ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rosseau à Internet, op. cit., p. 313.

⁴ KOHAN, Martín. *Diario diferido*. *Remate de Males*, v. 39, n. 2, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8656430>. Acesso em: 10 jul. 2020, p. 545.

⁵ Ibidem, p. 548.

⁶ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rosseau à Internet, op. cit., p. 300.

⁷ Ibidem, p. 300.

traz para o diário um tom “literário” ao alterar suas entradas. O ponto que pretendemos alcançar é menos inserir ou não *Os diários de Emilio Renzi* no gênero x ou y, que discutir as relações entre escrita do passado *versus* escrita do presente, e suas consequências na realização da obra como um todo.

Ciente da estrutura do gênero, Renzi brinca com o fato da data ser a marca principal de um diário na abertura do segundo volume:

mas será um diário apenas e exclusivamente se você anotar o dia, o mês, o ano, ou uma dessas três formas de nos orientarmos na corrente do tempo. Se eu escrever, por exemplo, *Quarta-feira 27 de janeiro de 2015* e abaixo dessa legenda escrever um sonho ou uma lembrança, ou imaginar algo que não aconteceu, mas antes de começar a escrever a entrada puser, por exemplo, *Quarta-feira 27* ou, mais breve, assinalar *Quarta-feira*, isso já será um diário, não um romance, não um ensaio, mas pode incluir romances e ensaios desde que você tome o cuidado de antes pôr a data, para se orientar e criar uma serialidade datada.⁸

Se um diário rege-se pela data, então qualquer coisa, escrita abaixo de um dia aleatório, torna-se um diário. Em continuação, Renzi parece ressaltar, indiretamente, os estudos de Lejeune a respeito do “pacto autobiográfico”: “se garantir que o sujeito que está falando, o sujeito do qual se está falando e o que assina são a mesma pessoa, ou, melhor dizendo, todos têm o mesmo nome, então será um diário pessoal. O nome próprio garante a continuidade e a propriedade do escrito”⁹. Emilio Renzi é, e não é, Ricardo Piglia. Para Lejeune, a quebra do pacto autor-personagem-narrador desfiguraria o caráter autobiográfico do gênero. Contudo, sabemos que é Piglia quem escreve – sobre Renzi, e sobre si. Ainda que cingidos em dois, Renzi-Piglia são um único reflexo. Daniel Mesa Gancedo, em *La némesis literaria de Emilio Renzi en sus Diarios (de Ricardo Piglia)* (2019), ressalta a figura borrada do autor:

Si los *Diarios de Emilio Renzi* parecen, a veces, un “diario literario” – en la línea clásica del de los Hermanos Goncourt –, en realidad lo que muestran es el trasfondo sobre el que la silueta del escritor habrá de trazarse con firmeza. En estas páginas he leído esos *Diarios* como una historia de afinidades y rivalidades concretas, como una especie de texto-tapiz donde el autorretrato y retrato ajeno se traman y se borran recíprocamente, pero para hacerse una idea cabal de la magnitud de esta aventura literaria habría que atender aún a muchas otras cuestiones (la conciencia de extranjería y marginalidad del yo; su saberse *vacío*; su relación con otros “dobles” más familiares; la propia consideración del diario como un texto definido

⁸ PIGLIA, Ricardo. *Os anos felizes: Os diários de Emilio Renzi*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2019, p. 7.

⁹ *Ibidem*, p. 8.

por la dialéctica entre elipsis y saturación...). Todo ello permanece confinado, por ahora, en un hueco, que alberga nuevas tentaciones y riesgos de lectura.¹⁰

Para Mesa Gancedo, a diluição entre eu e outro (aqui não tanto Piglia e Renzi, mas Piglia-Renzi e demais colegas) é o que fundamenta a escrita do autor ao tentar (re)construir a si mesmo em seus diários. A dificuldade em “traçar-se com firmeza” é resultado da dificuldade em tentar se colocar em palavras. Leitor de James Joyce, Ricardo Piglia divide-se em Emilio Renzi, assim como Joyce duplicou-se em Leopold Bloom e Stephen Dedalus – tentativas de driblar a linguagem em busca de encontrar o Eu.

O eu, contudo, declina-se na terceira pessoa do singular. É por meio da criação do que chamamos de *alter ego*, que se figura a escrita diarística de Piglia. Mas a imagem que cria Piglia em Renzi é duplicada, propositalmente não nítida. Tal fato retoma as proposições (e provocações) de De Man acerca da autobiografia e suas técnicas de autorretrato:

Assumimos que a vida *produz* a autobiografia como um ato produz suas consequências, mas não podemos sugerir, com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele próprio produzir e determinar a vida e que aquilo que o escritor *faz* é de fato governado pelas exigências técnicas do autorretrato e portanto determinado, em todos seus aspectos, pelos recursos de seu meio? E, uma vez que a mimese pressuposta como operante é um modo de figuração entre outros, será que o referente determina a figura, ou ao contrário: não será a ilusão da referência uma correlação da estrutura da figura, quer dizer, não apenas clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção, a qual, entretanto, adquire por sua vez um grau de produtividade referencial?¹¹

A ficcionalização da figura, no caso de Piglia, de sua própria imagem, desloca as tidas “regras” dos gêneros de teor autobiográfico justamente por “des-figurar-se”. A relação é invertida: não mais a arte é um reflexo da vida, mas a vida passa a ser produzida e determinada através do projeto autobiográfico. O referente que antes delimitava a figura é agora uma ilusão, ele a distorce. Em um jogo íntimo de eus, não mais flexionado na primeira pessoa do singular, o sujeito vê seus múltiplos reflexos: outros eus, alter egos.

Kohan, em “Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal” (2017), aborda a relação duplicada no escritor argentino. Para Kohan, ao

¹⁰ MESA GANCEDO, Daniel. La némesis literaria de Emilio Renzi en sus Diarios (de Ricardo Piglia). In: *Cuadernos LIRICO*. [on-line], 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lirico/7934>. Acesso em 10 de jul. de 2020, p. 10-11.

¹¹ Ibidem, p. 3.

usarmos o termo “*alter ego*”, o foco recai quase sempre no “ego” e não tanto no “outro”, que o compõe: “leemos Renzi y entendemos Piglia, leemos ER y entendemos RP. Pero hay tramos (el título del volumen por lo pronto, la portada en la que coexisten uno y otro) en los que la voluntad de alteridad es lo que queda en primer plano”¹². A frase clássica de Rimbaud, que abre o tópico, se realiza neste momento. A alteridade do *alter ego* enfatiza o carácter duplo, o “eu em terceira pessoa”, em Ricardo Piglia:

Los diarios de Ricardo Piglia se publicaron bajo la singular condición de asignárselos a Emilio Renzi. Ese gesto, declarado en el propio título de los respectivos volúmenes, implica, de por sí, entre otras cosas, un traspaso de la primera persona a la tercera (traspaso crucial para un género de base confesional o testimonial, paradigma de la escritura del yo, que se convierte en algo así como la escritura de un “él”) y la vez un traspaso o un entrevero de lo real y lo ficcional (porque el registro de las propias vivencias se adjudican, no a una tercera persona cualquiera, sino a un personaje más que reconocible de las sucesivas ficciones de Piglia, que no es además cualquiera de esos personajes reconocibles, sino su consabido alter ego; ese que, en novelas y cuentos, permitió que se proyectara el yo, y que ahora, en los diarios, impregna al yo de alteridad, lo convierte en parte en otro)¹³

O *alter ego* é sempre um reflexo muito próximo do espelho. Sua “terceirização”, a cisão esquizofrênica em outro, é muito mais voltada às experiências: “Vivir, y no ya narrar, como en tercera persona”¹⁴. É por isso que, em diversas entradas, as ações são narradas em terceira pessoa. Não mais Piglia, não mais Renzi, mas um terceiro eu:

Vou seguir esse critério mnemônico, como se eu contasse somente com essas imagens para reconstruir minha experiência. Um livro na lembrança tem uma qualidade íntima somente *se vejo a mim mesmo lendo*. Estou do lado de fora, distanciando, e me vejo como se eu fosse outra pessoa (sempre mais jovem). Por isso, talvez, penso agora, aquela imagem – fazer de conta que estou lendo um livro na soleira da casa da minha infância – é a primeira de uma série, e é por aí que vou começar minha autobiografia.¹⁵

¹² KOHAN, Matín. *Alter ego*. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal. *Revista Landa*, v.4, n. 2, 2017. Disponível em: < <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/177418/17%20DOSSIER%2010%20Mart%C3%ADn%20Kohan%20%20Alter%20ego%20Ricardo%20Piglia%20y%20Emilio%20Renzi%20su%20diario%20personal.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 10 de julho de 2020, p. 262.

¹³ *Ibidem*, p. 547.

¹⁴ KOHAN, Matín. *Alter ego*, op. cit., p. 265.

¹⁵ PIGLIA, Ricardo. *Anos de formação: Os diários de Emilio Renzi*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2017, p. 18.

A memória, apesar de facilmente reconhecida por guardar aspectos do passado, somente é alcançada por meio do presente. É um eu presente que atua nas lembranças de um passado. Somos, portanto, divididos em dois tempos, conseqüentemente em dois eus. O resultado, em uma conta matemática dos tempos, para Piglia, seria três: Piglia, que escreve em nome de Renzi, Renzi como protagonista, e a visão de Renzi sob a perspectiva de um outro, que o vê ao longe. Imerso num *mise en abyme*, o autor original se perde: a imagem em infinito desloca a origem, o retrato é sempre borrado.

O jogo autoral dos diários, de acordo com Kohan, “no anula de por sí el pacto de autenticidad vivencial que esa escritura propone desde al anudamiento discursivo de vivencia y narración. No lo anula, pero de todos modos lo *afecta*”¹⁶. A autenticidade não é anulada pois a relação biográfica permanece, porém o afeta pois “nos indica de uma maneira definitiva que estos diarios han sido intervenidos. No solamente revisados, pulidos, corregidos, incluso purgados; sino aún más: que han sido reescritos y sobreescritos”¹⁷. No artigo de 2017, Kohan ainda ressalta que a reescrita dos diários não o torna um romance, ou uma ficção, mas cria uma “construção e validação estética” em suas páginas.¹⁸

A reescrita de um passado atua, conseqüentemente, na reconstrução de experiências. Reafirmamos: não apenas se narra em terceira pessoa, mas se vive em terceira pessoa. Tal fato é o que Kohan denomina a “utopia literaria de Piglia”: “no ya la plasmación de experiencias vividas, sino la construcción artificial de experiencias, de tal modo que las vivencias ajenas puedan pasar a funcionar como propias”¹⁹, o que o leva a concluir que, não mais como garantia da verdade, as experiências passam a atuar como “artifício”.

SÉRIES TEMÁTICAS

A ideia de dividir um diário em séries temáticas já aparece, timidamente, em *Anos de formação*, volume I dos diários. A primeira menção é com relação aos amigos e aos bares, em que Renzi sugere: “Poderia por exemplo contar minha vida a partir da repetição das conversas com meus amigos num bar.

¹⁶ KOHAN, Matín. Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal, op. cit., p. 547.

¹⁷ Ibidem, p. 547.

¹⁸ KOHAN, Matín. Alter ego, op. cit. p. 263.

¹⁹ Ibidem, p. 269.

A confeitaria Tokio, o café Ambos Mundos, o bar El Rayo, La Modelo (...)..., a mesma cena, os mesmos assuntos. Todas as vezes que me encontrei com meus amigos, uma série”²⁰. Ainda que singela, a sugestão nos dá base para supor que Piglia pensava na edição dos seus cadernos, elaborava hipóteses, em busca de novos métodos de narrar. É na primeira parte do segundo volume, intitulada “No bar”, que Renzi nos apresenta as séries temáticas:

Muitas vezes havia pensado em seus cadernos como uma intrincada rede de pequenas decisões que formavam diversas sequências, séries temáticas que podiam ser lidas como um mapa para além da estrutura temporal e datada que à primeira vista ordenava sua vida. Por baixo havia uma série de repetições circulares, fatos iguais que podiam ser rastreados e classificados para além da densa progressão cronológica dos seus diários.²¹

As séries atuariam como histórias paralelas, ainda que integrantes do diário, que contassem uma narrativa particular. A seção que abre o segundo diário também lida com um “terceiro” personagem, aquele que escuta Renzi falar. O uso da terceira pessoa, mesmo em entradas tidas como de Renzi, ocorre com muito mais frequência neste volume. O que pode indicar, quem sabe, uma presença ainda mais forte de um eu-presente a editar as memórias por meio de um diálogo entre os tempos.

É ainda esse “outro eu”, em terceira pessoa, que continua a apresentação das divisões seriadas:

Em todo caso, essa organização serial definiria uma temporalidade pessoal e possibilitaria uma escansão ou uma série de escansões e periodizações muito mais íntimas e verdadeiras que a mera ordem de um calendário. Porque ele não recordava da sua vida conforme o esquema dos dias e dos meses e dos anos, recordava blocos da memória, uma paisagem de chapadas e vales que percorria mentalmente cada vez que pensava no passado.²²

Mais uma vez, adiantando qualquer questionamento futuro, sendo seu próprio crítico, o terceiro que conversa com Renzi ressalta o carácter fragmentário da memória como justificativa para as séries. Por não existir uma memória como um diário, por datas, seria mais fácil que *ele* lembrasse e escrevesse por blocos temáticos. Estamos diante da ideia inicial, o ponto de origem.

²⁰ PIGLIA, Ricardo. *Anos de formação*: Os diários de Emilio Renzi, op.cit., p. 16.

²¹ Ibidem, p. 12.

²² Ibidem, p. 12-13.

Mas, “sempre há um ‘mas’”, a realização não acontece como o esperado: os diários não são seriados do início ao fim, não há uma autobiografia em blocos temáticos. Conforme os anos passam, as séries tornam-se cada vez menos frequentes. É o próprio Renzi quem justifica tal fato:

Trabalhei nessa linha durante meses, decidido a publicar meus diários ordenados em séries temáticas, mas – sempre há um “mas” quando se pensa – assim se perderia a sensação de caos e confusão que um diário registra, como nenhum outro meio escrito, porque ao ser ordenado apenas cronologicamente, por data, mostra que uma vida, qualquer vida, é uma desordenada sucessão de pequenos acontecimentos que, enquanto são vividos, parecem estar em primeiro plano, mas depois, ao lê-los anos mais tarde, adquirem sua verdadeira dimensão de ações mínimas, quase invisíveis, cujo sentido justamente depende da variedade e da desordem da experiência. Por isso agora decidi publicar meus cadernos assim como estão, fazendo de vez em quando pequenos resumos narrativos que funcionam, se não me engano, como moldura ou enquadramento da múltipla sucessão dos dias da minha vida.²³

O diário, talvez o gênero mais íntimo da literatura, exige a elipse. É preciso que algo fique não-dito, que os “personagens” não sejam apresentados, por ser entre as lacunas do texto que se consolidam as entradas. Ao apresentar séries temáticas para todo e cada evento entre os anos, estaríamos “desvendando” seu mistério, desestabilizando o caos e a desordem que regem uma vida. Acreditemos ou não na justificativa de Renzi, há outra hipótese que justifica a gradativa diminuição das séries: o tempo. Quanto mais o tempo passa, mais Piglia se limita. Talvez faltasse tempo para dividir todas as entradas em séries, porque ainda teria mais um, o último volume, a editar.

Adentraremos agora nas séries em si. Antes, contudo, salientamos que, assim como Renzi menciona não ter se mantido fiel às séries até o fim, também não esperamos abarcar de um modo geral e definitivo cada uma delas. Proporemos eixos temáticos regulamentadores para cada letra, porém, em muitos casos, elas se misturam. Uma entrada que poderia ser C, talvez esteja como A; a série E, ainda que majoritariamente seja referente à escrita, em uma ou duas entradas pode comentar fatos aleatórios destoantes. Afinal, a vida não deixa de ser “uma desordenada sucessão de pequenos acontecimentos” organizada a partir da “desordem da experiência”.

Para uma melhor organização e apresentação dos temas que compõem

²³ Ibidem, p. 13.

cada série, alteraremos sua ordem. Seguiremos com as séries A, B e C, em seguida, X e Z, para então discutir a série E. Sendo a série E a que melhor evidencia o caráter “laboratorial” da escrita diarística, optamos por fazer dela o desfecho da análise.

SÉRIE A

A série A aparece apenas nos dois primeiros anos, 1968 e 1969, do segundo volume dos diários. É o próprio Renzi, “No bar”, quem descreve o tema da série: “Uma série, então, é a dos acontecimentos políticos que atuam diretamente na esfera íntima do meu existir. Podemos chamar essa série, ou cadeia, ou encadeamentos dos fatos, de série A.”²⁴ E, de fato, segue a ideia inicial. As entradas da série A abordaram, majoritariamente, temas tais como: falta de dinheiro, a sua relação com o pai (e, conseqüentemente, o peronismo), e demais eventos políticos. Alguns amigos, também ligados à política (e menos à literatura), compõem a série. Em uma quarta-feira, em 1968, há a seguinte entrada:

Série A. Visita do meu pai, sempre alegre e resabiado, ar desamparado, mas convicções fortes. Desalentado porque eu não me interesso tanto quanto ele pela política (ou seja, pelo peronismo), vamos jantar juntos, e ele me lembra momentos da minha vida que eu tinha esquecido. (A tentativa de pôr uma bomba na sede da UCR em Adrogué, na velha casa que tinha sido de Carlos Pellegrini, em 1956, quando eu tinha quinze anos e fazia tudo em segredo, pensava na época, porque agora vi que meu pai estava a par. Planejei o atentado com meu primo Cuqui, e achávamos natural fazer algo assim em resposta à catástrofe provocada pela Revolução Libertadora.) Meu pai se diverte contando essa história e assim omite a história de suas “façanhas”, que o levaram à prisão.²⁵

A citação sintetiza os temas principais que percorrem a série. Relacionado ao pai, o avô também vez ou outra aparece: “Ontem, ondas das minhas saídas com o vovô Emilio e da sua morte, tão próxima que me parece não ter acontecido.”²⁶ Para evidenciar aquilo que sobressai ao esperado da série, há pelo menos quatro entradas que destoam completamente do tema, como, por exemplo: “Para evitar a dor, esquivo todo pensamento sobre mim. Melhor dizendo, penso a partir de mim mas não em mim. E aí está a revelação de que é sempre outro – não sou eu – quem escreve”²⁷. Entrada que caberia, como veremos a seguir, muito mais na série E, por propor essa visão distanciada

²⁴ PIGLIA, Ricardo. *Os anos felizes: Os diários de Emilio Renzi*, op.cit., p. 11-12.

²⁵ Ibidem, p. 36.

²⁶ Ibidem, p. 64.

²⁷ Ibidem, p. 67.

de si mesmo, uma narração como se fosse outro. Em 1969, há somente três entradas para a série A. Dentre essas três, apenas uma se refere ao contexto político, comum no ano anterior. As duas restantes discutem, ainda que indiretamente, a escrita.²⁸

SÉRIE B

A série B é uma homenagem aos seus amigos homens e aos bares onde se encontravam. Assim como na série A, Renzi também introduz a ideia embrionária da série B no início dos diários: “Por exemplo, a série dos amigos, dos encontros com os amigos no bar, do que eles conversavam, sobre o que construíam suas esperanças (...). Digamos a série B, uma sequência que não responde à causalidade cronológica e linear”²⁹. A série aparecerá nos anos de 1968 e 1969 com frequência, e uma única vez no ano de 1971.

Mesa Gancedo, ao abordar a relação de Piglia-Renzi com os demais escritores da sua época, apresenta a série B:

Aunque nunca se especifica la motivación de la letra que designa a las diferentes series, en este caso podría relacionarse con el *bar*, el lugar privilegiado para los encuentros con esos amigos, pero me parece que no sería descabellado sugerir que esa insistencia en una trama de relaciones sostenida en afectos paradójicos y que genera conflictos a veces melodramáticos podría hacernos ler – cinematográficamente – unos diarios de “serie B” en esas secuencias unidas – como muchas de las películas de ese tipo – por un personaje recurrente (Renzi), cuya vida parece reducirse entonces a *atrezzo* o punto de intersección de vidas ajenas.³⁰

Seguindo a hipótese de Mesa Gancedo sobre a escolha da letra, os bares mencionados na letra B são: bar La Paz, bar La Modelo e bar La Ópera. E é nos bares que Renzi frequentemente encontra seus colegas. O amigo mais mencionado, aparecendo em quase toda a série no ano de 1968, é David Viñas³¹.

²⁸ “Se eu analisar o dia de ontem e o diálogo que acabo de transcrever, poderei entender certos níveis ou camadas daquele que eu imagino que sou (para os outros)” (Ibidem, p. 125) e “Estarei morto no começo do século XXI? Menos melodramaticamente, chegarei a ver o ano 2000? Como serei aos sessenta anos? Toda minha surda ambição terá resposta? O que escrevi acima é um efeito da insônia que me desvelou e me manteve acordado desde as três da manhã” (Ibidem, p. 162).

²⁹ Ibidem, p. 12.

³⁰ MESA GANCEDO, Daniel. La némesis literaria de Emilio Renzi en sus Diarios (de Ricardo Piglia), op. cit., p. 5.

³¹ David Viñas (1927-2011) foi responsável pela criação da Revista Contorno (1953); foi também presidente da Federación Universitaria de Buenos Aires e também dirigiu o Instituto de Literatura Argentina (UBA). Algumas das obras que publicou foram: *El jefe* (1958), *Dar la cara* (1962), *Cocaine Wars* (1985), entre outros contos, peças de teatro e diversos ensaios

Outros dois nomes também se repetem, com menos frequência que Viñas, no ano: José Sazbón³² e León Rozitchner³³. Sobre a relação Renzi e Viñas, Mesa Gancedo brinca que seria possível pensar uma nova série: “La serie ‘V’: David Viñas”: “Justo después de pensar en la ‘serie B’, la de los encuentros con amigos, como la primera que se le ocurre para reconstruir su diario, Renzi afirma que no tendría por qué ser tan ‘ambicioso’ y podría limitarse a ‘los encuentros con una sola persona’”³⁴. E essa pessoa seria, justamente, David Viñas.

Renzi e Viñas frequentemente terão momentos de conflito, ou discussões, durante a série. Talvez justamente por ser o amigo com quem mais se encontra, ou pela personalidade conflituosa de Viñas. Fato comum entre os colegas dedicados à série B é que todos os três citados aqui foram, incluso Piglia-Renzi, exilados durante períodos de golpes militares, de modo que a linha que divide as séries A e B não é tão rígida assim, sendo a política tema comum entre os encontros, ou mesmo experiências, dos colegas.

SÉRIE C

Em busca de desvendar a motivação das letras para cada série, a série C seria responsável por abordar as *chicas* que apareciam na vida de Renzi. Assim como apresentou as demais séries no início do volume, discute a proximidade entre a série B e as suas relações amorosas, já que muitas mulheres com quem se relacionou eram suas amigas: “Ou sua relação com as garotas, que podia formar parte da série B, já que muitas delas tinham sido suas amigas, duas ou três, as melhores amigas, as mais íntimas. Ou essa devia ser uma série autônoma, digamos a série C?”³⁵. Tal dúvida surge em uma entrada no dia 2 de

sobre literatura argentina e política.

³² José Sazbón (1936-2008), graduado em filosofia pela Universidad Nacional de Buenos Aires (1965), fez pós-graduação na École Normale Supérieure e École Pratique des Hautes Études de Paris, aprofundando-se em estudos sobre o marxismo. Foi professor da UNLP, também da Universidad de Zulia e na Universidad de Buenos Aires. Dirigiu a *Revista de la Liberación*, que teve como secretário Ricardo Piglia. Publicou o livro *Mito e historia en la antropología estructural* (1975), e demais ensaios sobre literatura, filosofia, marxismo estruturalista, entre outros temas. (Informações retiradas do site: http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162008000400011).

³³ León Rozitchner (1924-2011) graduou-se em “Humanidades” na Universidade Sorbonne, de Paris, em 1952. Foi professor da Universidad de Buenos Aires (1976) e, durante o seu exílio, atuou na Universidad Central de Venezuela. Dirigiu, em conjunto com David Viñas, a *Revista Contorno*. Obras mais reconhecidas: *Freud y los límites del individualismo burgués* (1972), *Las malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia* (1985) e *La cosa y la cruz: cristianismo (en torno a las Confesiones de San Agustín)* (1997).

³⁴ *Ibidem*, p. 7-8.

³⁵ PIGLIA, Ricardo. *Os anos felizes: Os diários de Emilio Renzi*, op.cit., p. 12.

setembro de 1968:

Série B (ou C?). Estou em La Modelo, em La Plata, numa mesa encostada na janela, ao sol, do lado esquerdo. Do lado de fora se veem as árvores, as ruas largas, neste bar onde está meu passado. As várias tardes em que eu era o único freguês. Hoje pedi, como antigamente, salsichas com batatas fritas e uma garrafa de vinho branco. E de repente passou a Lucía Reynal, linda como sempre, do outro lado da vidraça, sorrindo e me cumprimentando com gestos carinhosos. Depois entrou no bar e se sentou comigo e ficamos calados. Seis anos atrás vivemos uma história que imagino que nenhum dos dois vai esquecer. Ela anotou seu telefone num papelzinho e falou para eu ligar da próxima vez que fosse a La Plata. Mas não vou fazer isso porque prefiro a lembrança.³⁶

A incerteza da classificação sugere tanto que Lucía esteja sendo vista como uma amiga, conforme Renzi apresenta na abertura do volume, ou indica a instabilidade das divisões seriadas como um todo. Relações amorosas, ocasionalmente, surgem de amizades: como separar amigos e amores sem que haja uma mescla, em algum ponto da vida, entre os dois? Considerando a série C autônoma de B, notamos ser aquela a mais frequente durante o volume, não existindo apenas no último ano, 1975, que conta com pouquíssimas entradas de séries no geral.

A mulher mais recorrente da série é Julia, o relacionamento mais longo de Renzi no período. Além de Julia, Renzi menciona Ines (relacionamento apresentado no volume anterior dos diários), algumas mulheres anônimas em bares ou na rua (mais um ponto que dilui B e C), e finaliza a série – e os anos – com um relacionamento conturbado entre Amanda, Lola e T. Diferente das demais, a série C segue à risca sua proposta inicial. Sendo a mais recorrente, é também a mais fiel ao tema³⁷.

A SÉRIE X

Primeiro fato a ser notado é que a série X, diferentemente das demais, carrega o artigo nas entradas: “a série X”, e não somente “série X”. É a única série presente em todos os anos do diário. Em um levantamento geral, pode-

³⁶ Ibidem, p. 54.

³⁷ A única entrada que parece escapar do eixo é em 1969, quando discorre sobre a escrita e uma certa angústia, e se refere, durante a entrada, a uma “ela” sem referência: “Tinha a sensação de fazer coisas das quais ela não tomava conhecimento, apenas uma metáfora do esquecimento, da minha morte nela. Ou seja, um modo de apagar a perda e combater a morte” (Ibidem, p. 172).

ríamos denominá-la como resultado de uma mistura entre a série A e a série B. Serão, assim como em B, encontros com amigos que a compõem. Contudo, a amizade estará sempre intrincada com ações políticas, tema normalmente pertencente à série A.

Se em B era Viñas o nome mais recorrente, neste momento serão Lucas e Rubén K. os personagens mais presentes. Como se apresentasse uma narrativa paralela à do diário, a série X conta a história de Lucas, que vez ou outra se encontra com Renzi, enquanto nos jornais são divulgados seus feitos: assaltos a banco, sequestros, etc. A “vida clandestina” de Lucas normalmente é o tema das entradas: “Ontem, fugaz atrito com o Lucas, sempre arredo e evasivo, mais ‘seguro’ que de outras vezes, o rosto marcado pelo barbeado recente, certa convicção que sustenta sua vida. ‘E se te pegarem?’ Ele sorri: ‘Não me pegam’”³⁸. Entre suas idas e vindas, ele é preso em 1969: “Confirmada a prisão do Lucas, a polícia esperava por ele quando voltava da minha casa”³⁹.

A história com Rubén K. inicia em 1970 e segue até o último ano do volume. Enquanto as aparições de Lucas são seguidas por momentos de tensão, por estar sempre armado e Renzi estar ciente dos seus feitos, com Rubén há, na maioria dos casos, uma discussão política mais casual: “Visita do Rubén, sempre a mesma convicção contagiosa e afável. Uma curiosa simplicidade que lhe permite elucidar as questões mais complexas ao mesmo tempo que defende com ferocidade sua linha política, voluntarista e minoritária”⁴⁰. Normalmente os encontros com Rubén se pautarão em discussões, porém sempre seguidas com um elogio quanto ao posicionamento centrado, inteligente e calmo do amigo.

SÉRIE Z

Composta por apenas duas entradas no ano de 1968, a série Z corresponde aos momentos de “alucinações” de Renzi. Seja ou não resultante do consumo de alguma droga, ocasionalmente mencionado pelo diarista, a série descreve sensações alucinatórias, miragens, e suas dificuldades de representação. O primeiro registro ocorre no sábado, dia 15: “Quero registrar o que está acontecendo comigo. São ligeiras alucinações que me perturbam. (...) Não sei o que me acontece e quero apenas nomear essas visões”⁴¹. O segundo registro, como continuação, é datado no domingo, dia seguinte: “Essa segura pode ser a causa da minha visão perturbada. É no deserto, onde a aridez é extrema, que aparecem as miragens”⁴².

³⁸ Ibidem, p. 85.

³⁹ Ibidem, p. 143.

⁴⁰ Ibidem, p. 261.

⁴¹ Ibidem, p. 37.

⁴² Ibidem, p. 38.

SÉRIE E

Se a série B refere-se aos bares, e a série C às *chicas*, a série E seria a de Emilio Renzi⁴³. Importante ressaltar que Piglia-Renzi exclui a letra D da lista, série que poderia, assim como faz “E”, tratar da escrita dos diários. Provavelmente a série com mais entradas durante o volume, ela só não aparece no ano de 1973. O tema é, em geral, Emilio Renzi. E aqui entendemos Emilio Renzi como o processo de criação, fruto do “laboratório” de escrita, de Ricardo Piglia. É entre as entradas seriadas por E que Renzi discute o tom dos diários, diferentes modos de narrar e arquiteta novas ficções.

Caso recortássemos todas as entradas e fizéssemos uma espécie de “resumo” de seus temas, teríamos uma coletânea de significados para o gênero diário. Por exemplo, em 1969, em um levantamento breve, a lista de temas seria a seguinte (retiramos expressões das próprias entradas a fim de resumir o assunto abordado): rastros de uma voz pessoal; tom dos diários; delírio da narratividade; desequilíbrio narrativo; temporalidade narrativa; anotações espontâneas; escrita ausente (sem memória); repertório de falhas e perdas; acontecimentos ilusórios e promessas. De forma geral, temos uma delimitação do conteúdo, da forma e do método de escrita do gênero: buscar um tom pessoal; registrar delírios, sonhos e fatos do cotidiano; criar uma narrativa desequilibrada, pautada em elipses (escrita ausente); brincar entre a realidade (anotações espontâneas) e ficção (acontecimentos ilusórios).

Em 1968, além da “série E”, há também as “série E1”, “série E2” e “série E3”. Sendo correlatas a E, seus temas não se distanciam do eixo temático principal. Compostas por apenas uma entrada cada, todas registradas no mesmo dia (quarta-feira, 2 de outubro), E1 discute o que podemos considerar um dos pontos fundamentais da literatura de Ricardo Piglia, o eterno jogo entre vida e literatura, como dar forma à experiência:

Série E1. O que está em jogo é a oposição entre forma e sinceridade. Velha polêmica que assume diferentes nomes ao longo dos anos e tornou a reaparecer neste tempo em que se canta o não saber e se celebra a espontaneidade do bom selvagem. Enquanto isso, estou sozinho remando contra a maré e procuro construir minha literatura fazendo dessa tensão – vida ou literatura – o tema das minhas narrativas (e também destes diários). Construir na arte e construir na vida. Dar forma à experiência.⁴⁴

⁴³ Ainda brincando com a letra, a escolha da letra E poderia também ser uma referência ao verbo “escrever”.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 77.

Ainda que julguemos que a série E seja, majoritariamente, resultante das edições de Ricardo Piglia no presente (nos anos 2000, próximo ao momento da publicação), algumas entradas podem, quem sabe, ter sido parte de um projeto que nasceu, de fato, junto à escrita dos diários. Ou que, pelo menos, a consciência de querer lidar com vida e literatura já o assombrava desde muito antes do processo de edição.

Na série E2, Renzi relê seus diários antigos, podendo ser tanto um ato que fazia no momento da escrita, como uma referência ao presente:

Série E2. Certas épocas da minha vida que vivi com angústia recuperam, quando “volto a lê-las” (não é a mesma coisa que voltar a vivê-las), sua verdadeira realidade: algumas intuições muito boas, certas frases felizes que delatam um saudável “movimento da alma”, apesar do peso suicida com que eu as sustentava, como quem olha uma própria ferida dolorosa sem ver a bela textura da carne que se expõe pela fenda na pele. A passagem da ferida à cicatriz. Por isso hoje mesmo, tenso e com rara lucidez, não vejo razões para me desembaraçar da carga que me afasta do mandato (próprio) de escrever, todas as manhãs, o romance em que estou trabalhando.⁴⁵

Caso seja uma entrada “autêntica” de 1968, esse seria o momento em que Piglia estaria escrevendo os primeiros rascunhos de um romance. Interpretando como resultante de uma edição futura, o “romance” a que se refere Renzi poderia ser o próprio diário. A releitura dos cadernos, ato recorrente na série, seria essa transformação da “ferida à cicatriz”, pois, ressaltemos, Ricardo Piglia estava doente. O corpo, portanto, um tópico que pouco aparece, mas muito quer dizer: está perdendo seus movimentos e, enquanto isso, relembra os anos em que a doença e suas consequências não existiam. No “hoje” da entrada, ele segue “tenso”, com “rara lucidez” (consequência dos remédios ou do mergulho em memórias antigas?), a trabalhar, com pressa, em seu romance-diário.

A série E3, assim como várias outras entradas da série E, apresenta um tom duvidoso diante dos seus escritos. Os diários de escritores normalmente carregam inúmeras queixas e inseguranças sobre a escrita, suspeitando serem insuficientes, ruins, ainda que hoje tenham alcançado grande fama e reconhecimento. Renzi, nesse sentido, cita Kafka, que também duvidava constantemente de si mesmo:

⁴⁵ Ibidem, p. 77.

Série E3. E se o melhor que escrevi, e se o melhor que escreverei na minha vida, forem estas notas, estes fragmentos, em que registro que nunca consigo escrever como gostaria? Admirável paradoxo, enfurecido por não poder escrever o que quer, um homem se dedica a registrar num caderno a história da sua vida, sempre contra si mesmo, e se sustenta dos seus cadernos, observa-se e vai fracassando sem saber que nesses cadernos está escrevendo a melhor literatura do seu tempo. Morre desconhecido, anônimo, sem que ninguém queira ou possa (mesmo que reconheça seu valor) ousar editá-lo. Cadernos em que um desconhecido fala da sua vida, relata dia após dia sua frustração, escreve o testemunho mais profundo da sua época, da fatalidade do fracasso. Seria a vida de Kafka ao contrário, o segredo de uma qualidade totalmente ignorada, de uma grande literatura que se ignora, ou melhor, que é desconhecida também do próprio autor.⁴⁶

A criação de um eu através das entradas de um diário retoma o que Lejeune comenta ser uma “identidade narrativa”: “escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma ‘identidade narrativa’ que tornará minha vida memorável”⁴⁷. Em um sentido literal do termo, Emilio Renzi é a identidade narrativa de Ricardo Piglia: um eu recriado, editado, advindo de experiências pessoais “reais” ou não.

Em 1975, último ano do volume, Renzi registra anseios acerca da escrita dos diários, provavelmente mais convicto de publicá-los em algum momento (ou reflexo das edições que faz nos anos 2000?). É na última entrada de 1975 que Renzi confessa, publicamente, escrever diários: “Na reportagem do *El Cronista*, falei deste diário pela primeira vez em público, digamos assim. Agora que o divulguei, seria bom que eu finalmente começasse a escrever direito aqui”⁴⁸. Como uma história que inicia-se pelo avesso, aqui poderia ser considerado o ponto de partida para a criação das séries, de todas as edições, evidentes ou não, de seu passado⁴⁹.

⁴⁶ Ibidem, p. 77.

⁴⁷ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à Internet*, op.cit., p. 302.

⁴⁸ PIGLIA, Ricardo. *Os anos felizes: Os diários de Emilio Renzi*, op.cit., p. 442.

⁴⁹ A título de curiosidade, seguem algumas informações quantitativas sobre as séries temáticas durante os anos de 1968 até 1975. Em um levantamento geral, há 173 entradas seriadas em *Os anos felizes*. Destas, 84 pertencem somente ao primeiro ano, 1968. O segundo ano com o maior número de entradas é 1969, com um total de 30 registros. Os demais anos variam entre 17 e 5. Apesar de soar apenas como dado curioso, é interessante notar a dedicação de Piglia no início dos diários, com quase todas as entradas datadas designadas a alguma série, e o seu rareamento conforme o tempo avança. Tal fato podendo ser justificado tanto com o argumento dado pelo próprio Renzi, no início do volume, como também sendo consequência da doença do autor. A contagem das entradas talvez possibilite ainda uma análise da vida de Renzi através dos números, como, por exemplo: em um ano em que a série B se sobressaia, isso indicaria uma vida social mais agitada; em contrapartida, quanto mais recorrente a série E, mais focado em sua escrita está o diarista no período. Em suma, a ideia de séries, ainda que, ou justamente por, ser falha, reflete, mais uma vez, a dificuldade em se registrar (e editar) uma vida em vestígios datados.

EMILIO RENZI, O ESCRITOR IMAGINÁRIO DE RICARDO PIGLIA

Em 1970, ao discorrer sobre o estilo que deseja seguir em seus cadernos durante a série E, Renzi-Piglia escreve: “A prosa tende ao presente e à descrição, trata-se de uma exterioridade radical de quem escreve – o sujeito imaginário, ou melhor, o escritor conceitual – em sua relação com a linguagem como matéria própria”⁵⁰. A expressão “sujeito imaginário” retoma a ideia de “escritores imaginários”, frequente nas leituras e discussões literárias de Renzi. De acordo com o diarista, os escritores imaginários são os personagens, criações (ou mesmo reflexos) dos autores em suas ficções: “Hamlet = Stephen Dedalus = Quentin Compson = Nick Adams = Jorge Malabia”^{51 52}. A partir desta ideia, ele elabora sua própria técnica autobiográfica:

Cada vez mais interessado no projeto de escrever, a partir do diário, um romance de educação (sentimental). “Sem perceber” vou vendo aparecer nos cadernos o narrador que sempre procurei: furioso, irônico, desesperado, elíptico. Vem daí o tom de um protagonista que não sou eu. Não há nada melhor que a autobiografia para confirmar que quem escreve não é quem é. (Mas quem é?, pergunta idiota.) Penso nesse outro na linha dos escritores imaginários que conheço bem: Stephen Dedalus, Quentin Compson, Nick Adams, Jorge Malabia, Silvio Astier. A vida do herói antes de ser derrotado.⁵³

A derrota é fato consumado para os “escritores imaginários”: “Por isso a vida dos artistas nos romances termina rápido e em geral todos morrem ou se suicidam para não se resignar e aceitar o peso do real”⁵⁴. Ricardo Piglia, ao criar para si Emilio Renzi, espera, assim como acreditou esperar James Joyce, Ernest Hemingway, escapar da realidade que o cerca e o esmaga. Mesa Gancedo relaciona a figura dos “escritores imaginários” com o método enunciativo escolhido por Piglia: “llega a definir la propia estrategia enunciativa de – ahora sí – Piglia al componer estos *Diarios* como ficción formativa (antes incluso que como ‘novela de formación’): para dar su propia lección, Piglia reconstruye en la figura de Renzi, otro escritor imaginario”⁵⁵. A “despersonalização” é o

⁵⁰ Ibidem, p. 232.

⁵¹ Ibidem, p. 35.

⁵² Hamlet é o protagonista de William Shakespeare na peça homônima; Stephen Dedalus é um dos personagens principais em *Ulysses*, de James Joyce; Quentin Compson é um dos protagonistas de *O som e a fúria*, de William Faulkner; Nick Adams é o protagonista de vários contos escritos por Ernest Hemingway; Jorge Malabia, personagem de Juan Carlos Onetti.

⁵³ Ibidem, p. 397.

⁵⁴ Ibidem, p. 73.

⁵⁵ MESA GANCEDO, Daniel. La némesis literaria de Emilio Renzi en sus *Diarios* (de Ricardo Piglia), op. cit., p. 2.

que busca ao registrar sua vida: “Justifico assim minha esquizofrenia (leve), me desdubro, mas isso é o mais difícil, e assim justifico o trabalho (não pelo conteúdo nem pelo resultado). A literatura é um sonho dirigido. Sua condição, para mim, é eu deixar de ser quem supostamente sou”⁵⁶.

Não presente na lista de escritores imaginários de Renzi, outro possível escritor e seu duplo seria Kafka e o seu protagonista frequente, K. De forma semelhante a Piglia, Kafka transformou seu diário em um laboratório, onde re-escrevia o mesmo texto inúmeras vezes, deslocando vírgulas, reordenando ou retirando frases, mas, ao contrário do escritor argentino, não preservou com tanto esmero a formatação do gênero, com a inserção de datas, por exemplo. Kafka, reconhecido por ter uma relação adversa com sua produção (pediu que queimassem seus manuscritos antes de morrer), confirma em suas entradas desconexas a urgência que sentia em escrever, as dificuldades e angústias – que, muitas vezes, parecem confortar Renzi diante de suas próprias inseguranças. Em uma determinada entrada, como a grande maioria, não datada, Kafka insere uma digressão angustiante acerca do tempo:

Mas “esquecimento” não é a palavra correta aqui. A memória desse homem padeceu tão pouco quanto sua imaginação. Mas elas simplesmente não podem mover montanhas; *o homem está fora do nosso povo, afinal, fora de nossa humanidade, constantemente esfomeado, pertence-lhe apenas o instante, o sempre prolongado instante de tormento, ao qual não se segue qualquer centelha de um instante de elevação, ele só tem sempre uma coisa: suas dores, mas, ao redor do mundo inteiro, nenhum segundo elemento que pudesse fazer as vezes de remédio, só tem o solo que seus dois pés precisam, só tem o apoio que suas duas mãos cobrem, ou seja, muito menos que o trapezista no teatro de variedades, para quem ainda penduraram uma rede de proteção por baixo. Quanto a nós, somos segurados pelo nosso passado e pelo nosso futuro, empregamos quase todo o nosso ócio e muito de nosso trabalho para fazê-los subir e descer em equilíbrio.* A vantagem que o futuro tem em tamanho, o passado compensa em peso, e, em suas extremidades, não há mais como diferenciar os dois, a mais remota juventude se torna mais tarde clara como o futuro, e a extremidade do futuro, como todos os nossos suspiros, na verdade já foi experimentada e é passado. Assim quase se fecha esse círculo por cuja borda caminhamos. Bem, esse círculo nos pertence, mas nos pertence apenas enquanto o seguramos; afastamo-nos apenas uma vez para o lado, em algum esquecimento de si, numa distração, num susto, num espanto, num cansaço, e já o perdemos no espaço, até então tínhamos nosso nariz enfiado na corrente dos tempos, agora recuamos, antigos nadadores, atuais passeadores, e estamos perdidos. Estamos fora da lei, ninguém sabe a respeito e, no entanto, todos nos tratam de acordo com isso.⁵⁷

⁵⁶ PIGLIA, Ricardo. *Os anos felizes: Os diários de Emilio Renzi*, op.cit., p. 117-118.

⁵⁷ KAFKA, Franz. *Diários 1909-1912*. Tradução e notas: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2018, p. 109. (Grifos nossos).

O homem é como o trapezista que paira no instante, entre um ponto e outro: passado e futuro, em busca de um equilíbrio precário. Em *Anos de formação*, Renzi também recorre à imagem do trapezista como metáfora. Na última seção do volume, intitulada “Seixo Rolado”, Renzi, que conversa com outrem no bar, discute sobre sua escrita. Entre uma rodada e outra, enquanto seu corpo já dá indícios de falha (“fez um círculo muito defeituoso no ar, que parecia mais um quadrado, ou melhor, paralelepípedo”), apresenta a figura do homem em suspenso e o relaciona a sua técnica narrativa:

“No México”, retomou a oração que tinha deixado em suspenso, suspensa, como um trapezista que espera, alucinado, o sinal de seu parceiro para então se arremessar no ar e sem rede num duplo salto mortal que culmina quando apanha as mãos de seu ajudante que o espera, suspenso no alto, e se segura nele, como se diz, no ar. Isso que é narrar, disse em seguida, arremessar-se no vazio e acreditar que algum leitor vai segurá-lo no ar.⁵⁸

Seja ou não consequência da leitura de Kafka, Ricardo Piglia une a metáfora do tempo e a transfere, como fez durante toda sua vida, para a literatura. O tempo é narrativa a ser (d)escrita. Para Piglia, escrever um diário é agir como o trapezista, que atira-se no vazio, pairando, nos poucos segundos antes de alcançar o outro lado, em um tempo único que mescla passado e futuro. Mas não é ele quem vai, e sim Renzi. Ao criar um reflexo de si, ao movimentar-se a partir de um outro, consegue articular suas manobras temporais com mais cuidado, ainda que haja uma rede de proteção (no caso, um registro, os 327 cadernos, quem sabe) que lhe(s) dê segurança.

Prostrado em uma cama, ditando as edições de entradas para a enfermeira mexicana, Ricardo Piglia sente-se como o trapezista que age contra o tempo. Ele pode, como o artista do circo, atirar-se e aguardar as mãos seguintes para dar continuidade ao espetáculo.

REFERÊNCIAS

DE MAN, Paul. Autobiografia como Des-figuração. Trad. Joca Wolff. *Sopro*, n. 71, 2012. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n71.html#.X2yDJ2hKjDd>. Acesso em: setembro, 2020.

⁵⁸ PIGLIA, Ricardo. *Os anos felizes: Os diários de Emilio Renzi*, op.cit., p. 363.

KAFKA, Franz. *Diários 1909-1912*. Tradução e notas de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2018.

KOHAN, Martín. Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal. *Revista Landa*, v.4, n. 2, 2017, p. 261-272.

KOHAN, Martín. Diário diferido. *Remate de Males*, v. 39, n. 2, 2019, pp. 543-554.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à Internet*. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MESA GANCEDO, Daniel. La némesis literaria de Emilio Renzi en sus Diarios (de Ricardo Piglia). *Cuadernos LIRICO*, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lirico/7934>. Acesso em: setembro, 2020.

PIGLIA, Ricardo. *Anos de formação: Os diários de Emilio Renzi*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2017.

PIGLIA, Ricardo. *Os anos felizes: Os diários de Emilio Renzi*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2019.



GOZANDO NO CAOS: CANÇÃO, AMOR E DESPOSSessão EM O DISCO DAS HORAS

André Barbugiani Goldfeder
Unicamp

RESUMO: O artigo propõe uma escuta analítica de *O disco das horas* (2018), disco de canções assinado por Romulo Fróes e concebido a partir de letras produzidas por Nuno Ramos. No centro do disco encontra-se uma exploração das relações entre o universo da canção e uma noção de amor vinculada a uma experiência do *gozo* e a dinâmicas de *despossession* subjetiva, que passam por um tratamento peculiar da dimensão da temporalidade. Propõe-se assim três movimentos de análise: uma aproximação da concepção das letras a realizações literárias, plásticas e ensaísticas de Ramos; uma leitura da concepção geral do disco com foco no diálogo entre as letras e as diversas camadas musicais que lhes dão corpo; uma síntese prospectiva dos problemas estéticos e políticos em jogo, tendo em vista o contexto brasileiro contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Amor como despossession; Subjetivação e gozo; Canção.

JOUIR IN CHAOS: SONG, LOVE AND DEPOSESSION IN O DISCO DAS HORAS

ABSTRACT: The paper undertakes an analytical listening of *O disco das horas* (2018), song album by Romulo Fróes and inspired by lyrics produced by Nuno Ramos. The creative core of the album is grounded upon the relations between the universe of popular song, a notion of love linked to the experience of *jouissance* and to modes of subjective *dispossession* and to a peculiar approach to time. Having that in mind, the paper sets forth an analysis in three stages: bringing to the fore dialogues between the lyrics and essays by the same author as well as works in the realms of Literature and Visual Arts; approaching the creative relations between the lyrics and several different musical parameters which set the basis of the project; proposing a potential aesthetic-political synthesis of the first two steps, having in mind the contemporary Brazilian context.

KEYWORDS: Love as *dispossession*; Subjectivation and *jouissance*; Popular song.

André Barbugiani Goldfeder pós-doutorando junto ao Departamento de Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas.

GOZANDO NO CAOS: CANÇÃO, AMOR E DESPOSSESSÃO EM *O DISCÔ DAS HORAS*

André Barbugiani Goldfeder

PRIMEIRO GIRO: AMOR E CANÇÃO – LIGAÇÃO-SEPARAÇÃO

No percurso de Nuno Ramos, o par canção-amor se apresenta com especial contundência em um dos trabalhos mais densos do artista, *Vai, vai* (2006).¹ Aparece em lugar decisivo, enunciado no compasso de uma convergência entre os dois termos enquanto energias ou meios de ligação. Contudo, o gesto decisivo do trabalho passa justamente pelo descentramento desse lugar e, sobretudo, pela abertura centrífuga do mencionado par mediante sua inserção em um circuito de descompassos entre vozes, corpos e modos de agência. É assim que, entre linguagem e materialidade, homens, coisas e animais, o enunciado local da ligação desdobra-se em paradoxo contínuo, em contato com um mecanismo mais amplo de ligação-separação.

A enunciação amorosa tem como meio uma das três vozes que protagonizam essa peculiar cena, cuja materialidade é radicalmente espaçada por vazios produtivos. Trata-se da “voz da água”,² emitida a partir de caixas de som mergulhadas em barris d’água. O que se escuta é a emissão feminina e expansiva dos quatro primeiros versos da canção “Se todos fossem iguais a você”, de Tom Jobim Vinicius de Moraes: “Vai, tua vida, teu caminho é de paz e amor/ Vai, tua vida é uma linda canção de amor/ Abre teus braços e canta a última esperança/ Esperança divina de amar em paz”. Chamado-fonte, espaço de emissão do imperativo amoroso que dá título ao trabalho, essa voz que abre à vida faz eco com aquilo que, invocado em latência no restante da canção, e parodiado pelas outras vozes, é canto magnetizado por hipótese ou promessa de união total. Se a ancoragem inequívoca na figura da mulher amada é posta em suspenso, não sai de cena o amor cancional enquanto vislumbre da totalidade do Um e mesmo da “Verdade”.³

¹ Exceto quando indicado, há documentação de todos os trabalhos mencionados, organizadas por ano de realização em <http://www.nunoramos.com.br>.

² RAMOS, Nuno. *Nuno Ramos*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake / Fundação Carlos Chagas, 2006.

³ “Se todos fossem/ Iguais a você/ Que maravilha viver/ Uma canção pelo ar. Uma mulher a cantar/ Uma cidade a cantar, a sorrir, a cantar, a pedir/ A beleza de amar/ Como o sol, como a flor, como a luz/ Amar sem mentir nem sofrer/ Existiria a verdade/ Verdade que ninguém vê/ Se todos fossem no mundo iguais a você”.

Porém, em contraste, o conjunto da instalação vive, de início, do conflito entre essa voz, a “voz do feno”, entoada em uníssono pelas Pastoras da Velhas Guarda da Nenê de Vila Matilde, e a “voz do sal”. Esta última, masculina, corrosiva, tolhedora, emitida em ataques precisos e constantemente entrecortada por pausas, faz de toda participação aquática entre cantor, mulher e cidade cantando um mesmo amor algo internamente *separado*, cortado. E, com isso, sinaliza a operação de ligação-separação decisiva, que fica mais a cargo dos descompassos entre o conflito transespecífico das vozes e o jogo entre cada uma de suas encarnações. Pois estas, clivadas e paradoxais, corporificam ambigualmente as vozes em formações materiais adequadas a cada agência (além dos barris, montes de sal e feno) e, simultaneamente, instaladas nas costas de três burricos de carga, que percorrem aleatoriamente o circuito fechado da cena. Entre vozes e corpos, canto, desencantamento e algum desencanto, junções-disjunções.

À primeira vista, há um enquadramento fabular, em que coisas, animais e homens têm vozes e compartilham um mesmo espaço, catalisado por noção fortemente afim ao universo cancional, o *encantamento*.⁴ Este, no entanto, é, desde o início posto por terra, no mesmo passo em que a ilusão dramática é irreversivelmente desmontada por dentro, entre outros elementos, pela explicitação do fora-de-cena.⁵ Em suma, o procedimento nuclear de produção de *espaçamentos múltiplos entre voz e corpo* opera a instauração de um espaço de abertura de oposições carregadas de alta e vária voltagem poética, estética e política: ligação e separação; unidade e multiplicidade; encantamento e desencantamento; circularidade e abertura; alegoria do país e furo anti-especular no seio da imagem. Ecoando no contrapé da rítmica da plena comunhão, temos uma espécie de binômio furado e assimétrico: Brasil–vazio.

Com *Vai, vai*, afinal, resta no ar a possibilidade de outra noção do amor, que parece radicalizar e torcer para além de si mesmo o caráter já composto da canção enquanto meio de circulação de energias de ligação. Algo evidente desde seu estatuto enquanto meio artístico até seus modos de circulação, irrupção e “conjunção”, “força estranha no campo de forças”, cujo princípio de “*atualidade mítica*” sintetizaria em um “mínimo múltiplo comum” “pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem”, “ritmos, ento-

⁴ TATIT, Luiz. *A canção, eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

⁵ No mesmo passo em que a “voz do sal” verbaliza uma ríspida ordem de expulsão ao espectador, parte fundamental do projeto é que as caixas de som, inicialmente cobertas, iriam sendo expostas à medida que os burricos fossem comendo o feno e o sal e bebendo a água (RAMOS, Nuno. *Nuno Ramos*, op. cit., p. 9).

ções, melodias-harmonias, imagens verbais, símbolos poéticos”.⁶ Apta a encenar algo de uma linhagem trágico-alegre de interpretação do Brasil,⁷ a canção não deixa de acolher a possibilidade de produção de arquiteturas enunciativas que compositores como Caetano Veloso articulariam entre a presença experiencial do sujeito e seu “*distanciamento*” enquanto “avaliador”.⁸ Como na fórmula moderno-romântica de Wisnik, “Minha voz me difere e me identifica; noutras palavras, sou ninguém que sou eu que é um outro”.⁹

Começamos, portanto, com certos modos de *distância*, que cultivados no seio das expectativas de ligação associadas à canção, passam de *Vai, vai* a *O disco das horas*, a atingir outra ordem de consequências, em uma abertura progressiva a certa noção de *soberania*. Em “Ao redor de Paulinho da Viola”,¹⁰ a distinção proposta pelo autor entre as linhagens do “samba malandro” e do “samba de quem perdeu”¹¹ se refina em torno do “efeito de distância” que estaria no cerne do estilo do compositor e intérprete carioca. Porém, ao localizar o compositor entre uma “presença sem tempo” e a “urgência do tempo”, que marcaria sua “autonomia” diante dos dois modelos contemporâneos de relação com a tradição, o Tropicalismo e Chico Buarque, Ramos iniciava uma incursão mais ampla pela posição de *extemporaneidade* à qual Paulinho da Viola retornaria: Cartola e Nelson Cavaquinho. A astúcia diante do tempo por parte desses compositores teria a ver com sua ascensão tardia, durante a década de 60, após sua formação nas décadas de 30 e 40 e longos períodos de isolamento com relação à cena pública.¹² E se situaria agora “na contramão da ‘promessa de felicidade’ da Bossa Nova da década de 50 e da agoridade exigente dos anos 60”. Esse o pano de fundo da “*imparidade poética*” que sobressai de sua singular obra, cujas pedras de toque seriam *abstração* e *sobriedade*, *distância* e *velhice*.

Porém, em diálogo oblíquo com o contexto, surgiria assim um “ponto-de-vista absolutamente original”, “um lugar de onde o sujeito lírico olha” – o

⁶ WISNIK, José Miguel. *Sem receita. Ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 184-185. Cf. também TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.

⁷ PENNA, João Camillo. *O tropo tropicalista*. Rio de Janeiro: Circuito/Azougue, 2017.

⁸ TATIT, Luiz. *O cancionista*, op. cit., p. 278 e ss. Destaque nosso.

⁹ WISNIK, José Miguel. *Sem receita*, op. cit., p. 188.

¹⁰ RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

¹¹ O samba fundado sobre a encenação da impossibilidade ou recusa de “dar um jeito”, sob pena de perder “velocidade e ginga”, por oposição ao paradigma majoritário do samba malandro, da sobreposição entre “trabalho e ócio”, “regra e fuga à regra”, impressa sobretudo no “ritmo sincopado”. *Ibidem*, p. 85.

¹² *Idem*. Rugas - Sobre Nelson Cavaquinho, op. cit., p. 10-11.

morro como “lugar alto, distante, isolado”, em uma palavra, “soberano”. O morro como uma espécie de declinação trágica e suburbana do *sommet* poético. Em Nelson Cavaquinho, “as coisas, ainda que abstratas, são o que são”. Em seu canto, toda uma visão de mundo originalíssima, ainda mais tendo em conta o lugar de onde fala, se comprime e traduz: o “expressivo” afinado com o “mecânico”, a “clausura” e a “entropia”, enquanto a composição, “o sobe e desce, ponto por ponto, de uma melodia que ameaça *falhar*”, é vincada pelo “acento em cada ponto do percurso”, que acaba “impedindo a expansão lírica” em melodias que parecem “presas a um meio que lhes oferece resistência”.¹³

Já o uso do coro daria corpo à singularíssima síntese do samba de Nelson Cavaquinho, através de um ponto de vista “abstrato, moral, quase religioso”, na tônica do *trágico*. Agora estamos plenamente no universo de Nuno Ramos. Em contraste com o contraponto da tragédia grega entre a ação do herói e “o inevitável rebarbativo cantado pela ‘testemunha julgadora’ do coro”, em Nelson Cavaquinho, a refutação da palavra solitária, miserável, traída, do cantor pelo coro compõe um conciliação difícil, “cósmica”, entre “dilaceração quase muda” e “acolhimento”. A incursão trágica pela “tristeza, dilaceração e morte” estabelece “contato imediato com aquilo que deu fundamentalmente errado em nós” (brasileiros, agora deslocados da ambivalência entre arcaico e moderno cultivada entre o “otimismo da primeira bossa-nova e o dilaceramento tropicalista”). “Em Nelson, a vida é o que é, num certo sentido, aquilo que sempre foi. Por isso, *não carrega ansiedade nem projeto. Parece tão desejável quanto a morte*”.¹⁴

Ainda será necessário um deslocamento considerável para que esse olhar cara-a-cara com o real habitado por Nelson Cavaquinho possa lembrar a frase de Lacan segundo a qual “viver sem esperança é também viver sem medo”.¹⁵ Novamente, em “No palácio de Moebius”, vem à tona a noção de “extemporaneidade” que atravessa a maior parte dos ensaios de Nuno Ramos dedicados à arte moderna e contemporânea brasileira. O que regeria a topologia do palácio de Moebius seria um “*chamado para dentro*”, “certa dificuldade de exteriorização, de expansão, de embate com o mundo [que] retorna como energia narcísica para a própria obra”.¹⁶ Chamado que, ao mesmo tempo, deixaria en-

¹³ Ibidem, p. 15.

¹⁴ Ibidem, p. 18.

¹⁵ A respeito do diálogo de Lacan com o dito latino “*nec spe nec metu*”, bem como da “relação pendular” entre os dois termos sugerida desde Bento Spinoza, cf. SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Autêntica, 2016, p. 20.

¹⁶ In: *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 5, novembro 2013, p. 71. Republicado em RAMOS, Nuno. *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2009.

trever uma “brecha”, “um desejo de extemporaneidade para fora do momento contemporâneo, que a produção de um país periférico tenta continuamente conquistar”. Circularidade e extemporaneidade, narcisismo e uma brecha para fora, de onde se olhar.¹⁷

Na seção “Girando na vitrola sem parar (João Gilberto)” do mesmo ensaio, Ramos sugere que no “Álbum branco”, “provavelmente o ponto culminante da canção brasileira”, estaria gravada a ideia de que

Tudo em João Gilberto quer de fato durar. Sua obra é uma máquina de duração, um gozo modesto, feito a partir de uma equalização extremamente rigorosa entre as partes que compõem o trabalho – devidamente comprimidas, podem agora retornar e retornar (73).

Mesmo “a letra perde momento para tornar-se duração”, sendo mesmo possível arriscar afirmar que “João Gilberto *canta a harmonia*”.¹⁸ De modo que todas essas decalagens recíprocas é que demandariam a conquista de uma “escala” singular, uma perfeita afinação entre os materiais e sua articulação. Seria, enfim, na estrutura de *loop* que se tornaria possível que todos os parâmetros sucessivos “comprimam-se” “numa matéria só”. Se, como Paulinho da Viola, João Gilberto “ergue um lugar de onde olhar”, onde a história “nasce já como retorno”, o canto de João Gilberto é lugar não de interpretação, mas de “*composição*”.

É nesse ponto que, entrando em cena a *repetição* e a *duração*, surge a possibilidade de que o modo de extemporaneidade mais contundente extraído do trabalho de Ramos enuncie sua filiação e distanciamento diante da matriz moebiusiana de modo pronunciadamente oblíquo, e mesmo destoante de certos momentos de autoenunciação pelo discurso do artista. Desde o livro de estreia de Ramos, a *duração* é reivindicada enquanto dinâmica do espaçamento entre “repouso” e instabilidade,¹⁹ ou como temporalidade própria ao contínuo do que vinga no intermediário, por oposição à “pausa agitada de uma coisa não ser outra”.²⁰ Já em trabalhos posteriores como *Choro negro* (2004), intitulado a partir do choro homônimo de Paulinho da Viola, a duração é o que permite dar a ver o contraponto entre as velocidades de dois materiais heterogêneos, atravessados pela equivocidade material-nominal convocada junto

¹⁷ Cf. sobretudo o comentário sobre a temporalidade em *Caminhando*, de Lygia Clark. *Ibidem*, p.72.

¹⁸ Grifo do autor.

¹⁹ OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *A invenção de uma pele*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2018. p. 90-91.

²⁰ Cf. RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993, p. 41.

a um terceiro: mármore, breu e Paulinho da Viola. Algo próximo, mas diverso, ocorre em *Lígia*, que consistiu na montagem em loop, *ad nauseam*, de uma interpretação musical de João Gilberto tocando a canção homônima de Jobim, posta em curto-circuito híbrido com a edição do Jornal Nacional do dia do impeachment da presidente Dilma Rousseff.²¹ Se esse trabalho corre o risco da acomodação inercial das camadas de sentido, sua concepção parece ir ao encontro da noção de uma desoperação da “*institucionalização* progressiva e minuciosa de tudo e de todos”, mais de uma vez insinuada pelo artista.²²

Em suma, entre os ensaios de Ramos e seus trabalhos plásticos, entre o “efeito de distância” ou o *sommet* suburbano do samba e a abertura, em *Vai, vai*, da circularidade a certa “potência-voz” “que põe para fora do corpo”,²³ fazendo do circular a potência durativa do múltiplo, há mais de um nexo possível entre a canção, o amor e o tempo no trabalho do artista. Não é de estranhar, afinal, que, diante da ocasião de fazer parte da concepção de um disco de canções de amor, Nuno Ramos, sem deixar totalmente de lado o extemporâneo enquanto ponto de furo-equivocação entre *Brasil* e *vazio*, vá alcançar ainda outro modo de amarração dessas questões. Outro modo de ocupar outra noção do *cume* enquanto lugar do ato poético, outro modo de abertura pelo que dura e retorna, agora no espaço singelo da organização de um sujeito cancional, atravessado por forças de destituição e desposseção.

SEGUNDO GIRO: DEPORTADOS DO ROSTO, RETIRANTES DO GOZO – O DISCO DAS HORAS

O disco das horas,²⁴ lançado pelo compositor Romulo Fróes em 2018, é uma das criações coletivas realizada pelo artista ao lado de alguns de seus parceiros mais frequentes. O impulso inicial veio do conjunto das letras produzidas por Nuno Ramos, que sugeriu também o título e o formato do disco, a ser formado por uma sequência cronológica de “horas”. Na sequência, Fróes musicou todas as “Horas” – com exceção da “Décima-terceira”, que ficou a cargo de Eduardo Climachauska – e entregou o produto ao músico Thiago França, que realizou os arranjos e a produção artística. O resultado final emerge sobretudo da combinação entre as letras singulares, as belas melodias e harmonias delas desentranhadas e os arranjos e orquestrações de alto impac-

²¹ Trabalho realizado no site www.aarea.co, em agosto de 2017.

²² RAMOS, Nuno. No palácio de Moebius, p. 72. Destaque nosso.

²³ “Sabemos de sua potência-nuvem, de sua potência-ó, de seu destino voz. Este desperdício é que nos faz merecer nosso nome”. RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 96.

²⁴ FRÓES, Romulo. São Paulo: YB Music, 2018. Disponível para download – encarte incluso – em: <http://www.romulofroes.com.br>.

to.

Nessa dimensão colaborativa da organização geral do disco, de onde parece emergir sua maior potência, já vêm à tona algumas das tensões que pontuarão o trabalho. Os arranjos de Thiago França partiram da única e fundamental referência estabelecida por Fróes, o disco *Jamelão interpreta Lupicínio Rodrigues* (1972), em que o sambista é acompanhado pela Orquestra Tabajara. Desponta assim um primeiro contraste, entre Lupicínio Rodrigues, conhecido como o “inventor da dor de cotovelo”, próximo nesse sentido à linhagem do “samba de quem perdeu” e Jamelão, intérprete também dos sambas-enredos da Mangueira entre 1949 e 2006 e representante, portanto, da euforia coletiva do samba. A isso se soma o elemento *jazz/brasileiro* da Orquestra Tabajara, que carrega a tradição das orquestras brasileiras dos anos 30 e 40 e uma aura de magia e “era de ouro”, como se vê no título de muitas das coletâneas lançadas pela Orquestra. Sobre esses primeiros elementos Thiago França intervém com outras referências, entre levadas e timbres de certo rock tardio e, sobretudo, referências de orquestração brasileira mais modernas e componentes plenamente jazzísticos, sobretudo inspirados em Miles Davis e Charles Mingus.²⁵

O clima geral é decididamente *amoroso e fúnebre*. Na verdade, o disco ganha em ser lido na esteira de *Rei vadio*,²⁶ releitura das canções de Nelson Cavaquinho, a principal referência de Fróes, concebida *grosso modo* pelo mesmo grupo de músicos. Em *Rei vadio*, o manejo do *barulho*, dimensão central da música de Fróes, potencializa diferentes planos da ríspida estranheza de Nelson Cavaquinho. Nesse caso, o “barulho” marca o primeiro plano, extraído de um jogo de atritos entre uma variedade de timbres e sobreposições de camadas entre as linhas dos diferentes instrumentos. Já em *O disco das horas*, a desmesura ruidosa encontra-se em tensão constante com processos de mediação, como uma potência que vem à luz refinada pelo filtro do projeto de um disco composto “*só de canções de amor*”. Projeto altamente ambíguo que, algumas “Horas” e dobres fúnebres e ruidosos adiante, poderá arrancar do ouvinte um leve riso de espanto.

Enfim, Lupicínio e Jamelão, dor de cotovelo e carnaval; época de ouro e amor dolorido, pecaminoso ou melancolia; samba, jazz, rock, barulho, timbres insuspeitados. Ao que se somam ecos de uma operação de fundo de “de-

²⁵ Informações concedidas a mim por Fróes, por e-mail, as quais serão complementadas com outras, provenientes de entrevistas concedidas na época do lançamento do disco.

²⁶ FRÓES, Romulo. *Rei vadio*. São Paulo: Sesc, 2016.

sengaiolar o samba”,²⁷ que, por outras vias, não deixa de ressoar algo da afirmação atribuída por Lorenzo Mammì ao lugar histórico da “canção paulista” tardo-vanguardista, que o autor coloca na boca das próprias canções: “*Ceci n’est pas un chanson*.”²⁸ E, entre as coisas dadas, algo mais, levando ao que realmente conta, o resultado indefinível, que pode remeter a uma radicalização da característica atribuída anteriormente a Nelson Cavaquinho: uma dose certa de “*imparidade poética*”.

Entre as letras e as restrições e prospecções que convidaram à produção das melodias, formam-se zonas ou linhas que desestabilizam o equilíbrio melódico-entoativo. Não se está fora do “encanto” que dá vida à palavra enquanto música, no mesmo passo em que pequenos novos equilíbrios tateantes emergem com sutis deslizamentos e contrastes entre as camadas musicais, replicados também entre essa escala e a da organização do disco. Cada hora é uma hora, mas cada hora é apenas mais uma hora, no interior da progressão do disco, altamente meditada no nível dos arranjos e da direção artística.

No plano das letras, o que se encontra é o contínuo da escrita de Nuno Ramos moldando-se em contato com outro meio. Mais que isso, o que escutamos pode ser pensado como um relançamento do cerne criativo de *Sermões* (2015), livro que narra, e abre em poesia, a trajetória de um ex-professor de filosofia, à espera da morte e viciado em sexo, que, em meio ao declínio existencial e evasão moral, alça-se à condição de sermônista por investidora própria. Protagonizando uma situação de fala declamatória e articuladora da encenação de um jogo entre a potência e a impotência da palavra, apresenta-se o conflito da voz-personagem. Porém, aqui, a abertura pela voz integra uma equação cuja outra variável é encarnada pela palavra onipresente no livro, o *pau*, tendo como produto, o *fracasso*. De um lado, a enunciação de um esvaziamento prospectivo, encarnado em uma “palavra sem luto”, que faria do sujeito um “puro batimento”.²⁹ De outro, uma literalização automatizante da satisfação pulsional, que sedimenta o sujeito enquanto “forma decaída no tempo”.

De modo que, tanto no livro quanto no disco, nos encontramos diante de encenações singulares de uma das mais amplas e originais noções desenvolvidas por Jacques Lacan, fortemente devedora da filosofia de Georges Bataille,

²⁷ FRÓES, Romulo. <https://www.youtube.com/watch?v=0EIZm7OLY94>. Último acesso: 30/08/2020.

²⁸ MAMMÌ, Lorenzo. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 89.

²⁹ RAMOS, Nuno. *Sermões*. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 153.

a experiência do gozo. Se o desejo é tradução do silêncio das pulsões para a ordem da linguagem, e, assim, subserviente à lei que o define como sua transgressão, o prazer é uma estabilização homeostática da pulsão. Ambos, desejo e prazer, são *defesas* contra a ilimitação da satisfação pulsional, que regulam até quão perto do gozo se pode chegar. O gozo, paradoxo supremo: simultaneamente o que o sujeito busca e o caminho de sua destituição subjetiva.³⁰ A noção metafísica de um gozo puro poderia ser localizada no Outro, apenas enquanto mito da satisfação plena correspondente à figura ideal da ancestralidade da lei, o gozo pleno inacessível e impossível, anterior à linguagem. E, contudo, cifrado pelo significante, traduzido em contato com a castração simbólica, o gozo deixa sempre um resto, um *mais-de-gozo*, que não se inscreve totalmente no registro do significante e condensa-se nos objetos pulsionais.³¹

“O gozo é aquilo que não serve para nada”.³² Porém, “marcado por um furo que não lhe deixa outra via que a do gozo fálico”, “aquilo que até aqui é só falha, hiância, no gozo”, pode “realizar-se”. O gozo vive no *mais-de* da pulsão, este que “emerge quando o desejo é impulsionado (*driven*) a sacrificar não apenas seus objetos mas sua pureza em si, e a voz é talvez em última instância aquilo que permite essa transição”.³³ Ao mesmo tempo, a própria fala, limitada e magnetizada pelo horizonte da satisfação pode ter face tanto de defesa quanto de auto-estranhamento – “fala vazia”,³⁴ ou fala movida pelo não-saber. Pois o que o gozo nomeia é uma espécie de “núcleo ambivalente”³⁵, ou de “núcleo pivotante”³⁶ condensado nos objetos mais-de-gozar. Em poucas palavras, o gozo impõe às experiências de subjetivação um espaço psíquico, ético e político de negociações que deslizam entre dois polos: de um lado, processos de descolamento com relação às identificações imaginárias, em chave de *dessubjetivação*; de outro, estratégias inconscientes de recusa ao “sacrifício”

³⁰ VALAS, Patrick. *As dimensões do gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 35 e ss.

³¹ Cf. FINK, Bruce. *A clinical introduction to Lacanian psychoanalysis: Theory and technique*. Cambridge (Massachusetts)/ Londres: Harvard University Press, 1997, p. 107-23; Idem, *O sujeito laciano: Entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 205-217.

³² LACAN, Jacques. *O seminário – Livro XX*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 13.

³³ DOLAR, Mladen. *A Voice And Nothing More*. Cambridge / Londres: The MIT Press, 2006, p. 95.

³⁴ DUNKER, Christian. *O cálculo neurótico do gozo*. São Paulo: Escuta, 2002, p. 32.

³⁵ WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

³⁶ ZULAR, Roberto, O núcleo pivotante da voz. In: *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 39, p. 372-402, dez. 2019.

do gozo pleno, ancoradas na redução das energias centrífugas das pulsões a uma resposta unívoca ao supereu, instância infinitamente faminta, que faz do sujeito um ser em eterna deficiência, justamente com relação a sua única e exclusiva injunção: “goze!”.³⁷

Em vida, o protagonista de *Sermões* apenas pode produzir derivas a partir de um patamar geral de indeterminação improdutiva,³⁸ onde permanece cultivando as dores e delícias de sua neurose narcísica.³⁹ Antes de defrontar, apenas no limiar com a morte, um modo radicalmente Outro de gozo que põe por terra seu sistema de vida, o sermonista resvala entre os dois polos, pendendo a um giro em falso em torno do segundo, o da prisão em um circuito narcísico do gozo.

Daí o caráter altamente significativo do passo dado de *Sermões* a *O disco das horas*: o protagonismo do eu masculino é dissolvido, agora, em uma relação eu-tu, masculino-feminina, dando lugar ao conjunto vazio de um “nós” que se mostra como “ninguém”. A potência de dessubjetivação do gozo encontra sua possibilidade mais radical de abertura produtiva-improdutiva, o *acontecimento* do amor, que concilia sem apaziguar a ambígua condição de um sujeito “retirante do gozo”, “deportado do rosto” (“Décima-terceira hora”).

É o que vem à tona desde o diálogo entre as letras e os arranjos, inscrito em uma tênue rede de motivos ancorada nas relações, contínuas, *fogo/gelo* e *barulho/música*. Núcleo intervalar e paradoxal, pois simultaneamente combustível e gélido, aqui o gozo vai ao encontro de uma recorrente negociação encenada ao longo do trabalho de Ramos entre o caráter *desmesurado* e *violento* de intensidades luminosas e sonoras e a produção de filtros que permitam senão tocá-las diretamente, ao menos dá-las a ver ou escutar residualmente.⁴⁰

De acordo com depoimentos de Ramos e Fróes, o enquadramento geral do *Disco* remete a um tom de “visão do paraíso”, duas pessoas em um “motel abandonado além do tempo”, “além-vida” e em afronta direta a expectativas de compreensão translúcida pelo ouvinte.⁴¹ E, no entanto, essa chave da *de-*

³⁷ LACAN, Jacques. *O seminário – Livro XX*, op. cit., p. 11.

³⁸ DUNKER, Christian. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: Uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

³⁹ Idem, *O cálculo neurótico do gozo*, p. 208; 212-214

⁴⁰ Tem-se em mente relação entre luminosidade excessiva e o intervalo musical do trítone em *Mácula*, trabalho de 1994 e o ensaio de Ramos sobre Oswald Goeldi onde se lê que “As gravuras de Goeldi ganham assim o aspecto de um *clarão contido*, já que o mundo tem seu fundamento numa *luz desmesurada e destrutiva*, que a tristeza, a solidão e a noite transformam em contorno, corpo e vida”. RAMOS, Nuno. *Ensaio geral*, op. cit., p. 187.

⁴¹ Cf., por exemplo, “Romulo Fróes faz álbum de canções de amor não propriamente românticas”, 20/06/2020.

serção parece se desdobrar em uma estrangeiridade ou um desenraizamento mais radical, sintetizada tanto na rarefação espaço-temporal de fato encenada, quanto na moldura constituída pela primeira e última canções em relação com as demais, moldura esta centrada no “eu”. Tudo começa com essa figura, ou, abertura. Lembrando, a princípio, o verso de Augusto dos Anjos convocado em “No palácio de Moebius”, mas torcido para outro contexto – “Venho de outras eras”:

Eu/ Morador das cavernas/ Inventor do machado/ Criador do alfabeto/ Homem/
Homero comum/ Um músculo sólido/ Um bloco de gelo queimando no peito//
Cantor da passagem/ Que vai da traqueia/ À plateia de deuses e insetos/ Que sela
destinos/ E move as estrelas de gelo

Abre-se o disco com a explosão organizada de metais e timbres elétricos, que o acompanhamento instrumental desenvolve, em andamento lento e respiração de oco cósmico, preparando a entrada da melodia. Arma-se, em seguida, a declinação fúnebre que retornará em diversos pontos, destemperada aqui e lá pela sujeira metálica e elétrica. E, então, o *crescendo* anuncia o começo, tocando pela primeira vez, em um instante de maior proximidade, o avesso nuclear, o fundo barulhento que tangencia o ruído, entre ordem e “caos”.

Estabiliza-se a potência desmesurada, algo gutural e, assim, está precariamente limpo o campo para o canto. Predomina, então, a estrutura simples e redonda e seu destempero. No interior da moldura estabelecida pelas regularidades iniciais mais evidentes, constrói-se o caminho, em quatro adjetivações, até o “homem”. Este, cuja adjetivação coincide com todo o movimento da canção, já é misto de poesia transtemporal e denominador comum, *homero comum*.⁴² Coincidindo com o único deslocamento harmônico mais decisivo, vem o turvamento da linguagem que desenha o homem, com a entrada do músculo e o oxímoro nuclear – *Um bloco de gelo queimando no peito*. Configura-se, então, a *passagem*, reverberada melodicamente na ligação dos versos, que alonga o fôlego atualizando a divisão original. Passagem não à civilização, mas ao teatro da interlocução opaca, cuja relação de incomensurabilidade entre as partes é condição limitante e potência de alteridade. O horizonte temporal é o para-além do agora do sujeito, *destino*, e reforça a antítese dos termos que retornarão insistentemente: fogo e gelo, o vetor

⁴² Ao longo dos próximos parágrafos, todas as ocorrências em itálico são citações das letras de *O disco das horas*.

da desmesura e o “frio da matéria”.⁴³ Sol noturno, menos rombudo que o de Goeldi, não muito mais alegre. E, então, retorna-se às intensidades sonoras.

A “Segunda hora” é encanto total, sem sobras ou descompassos, regido pela sideração amorosa dos metais. Tudo em expansão-retração. As *pontas do brilho abaixo de zero/ O céu é inteiro de gelo/ Gelo as estrelas, estrelas, estrelas/ Estão rindo de nós ou nem isso [...] É gelo a viagem ao centro da terra?[...]*. Parte-se do mesmo *brilho abaixo de zero, do céu inteiro de gelo* rumo ao cume das *estrelas*. Logo, então, vem a queda no abismo doce, curva descendente, quase pequena-morte, inaugurando-se o teatro cósmico do absurdo, onde nós vacilamos entre atores risíveis e plateia sem peça. Não “façamos mundos” como na “Cantiga de enganar” de Carlos Drummond de Andrade, mas boie-mos fora do tempo e do espaço, perdendo-se pelos canais aquáticos ou vazios da cantiga. Ou, simplesmente, façamos *naquela poltrona*.

Depois começamos de novo, crescemos para além da oposição entre gelo e fogo, o *amor*, instantânea viagem do *céu ao centro da terra*. E saímos do outro lado, outra *terra, sem povo*. Desde já, portanto, o não-lugar sem raízes, viagem contínua no corpo entre som e sentido, rumo ao turvo segredo no corpo da imagem, ou vice-versa: *Terra sem pátria, nem povo/ Escravo ou asteca/ Sem biblioteca/ Mas coxa-cascata/ Rio-omoplata/ Paisagem secreta/ Da íris*. E, depois, tudo de novo, a duas vozes, só uma.

Na “Terceira hora”, escutamos o amor como força disruptiva, *tremor que vem nas pálpebras*. E, ao mesmo tempo, como *caminho perdido*, acontecimento que faz o sujeito defrontar-se com a sempre iminente queda no real da extinção do que acontece e faz sentido (*ou nem isso/ é mais simples, acaba*). *Sob o taco das salas, a grama dos parques*, o amor perturba a superfície da *cidade enterrada*, estremecendo a conformação algo incômoda da fala ao canto, desde pequenos tremores sintáticos (*ninguém fez um mapa, sozinho se apaga*), até a irrupção que abala sismicamente o equilíbrio melódio-entoativo: *ainda posso tocar nossa música Escrita no cume das coxas*.

Na simples e bela “Quinta hora”, o erotismo francamente batailleano reiterado ao longo de ensaios e trabalhos do artista imprime-se na “*mistura*” das *formas* dos amantes e os dissolve no *barro sonoro* da própria canção. O lugar-sujeito sendo o próprio meio material a partir do qual algo se projeta em direção à escuta, nas saídas e retornos circulares da harmonia. É, porém, a “Quarta hora” que circunscreve mais nitidamente o lugar destituente do *cume*. Nesta última canção, a porosidade erótica entre interior e exterior é rebatida

⁴³ Cf. RAMOS, Nuno. 1. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

entre letra e música, com a gravação da voz em ambiente externo abrindo caminho para ruídos cotidianos. Estes que irão se encontrar, sem atrito, com o timbre docemente áspero e oco extraído pelas extremidades sonoras do contrabaixo tocado a arco.

Ao mesmo tempo, forma-se uma brecha na estufa contra “o mundo lá fora”, não só pelo áudio aberto, mas pelo encurtamento forçado do fôlego na divisão do texto, justamente onde se passa de *Do mundo lá fora* a *Onde o zumbido infame/ da TV não entrava*, abalando-se a regularidade métrica encantatória. Logo, porém, retoma-se a *catedral de vidro, umbigo* onde se planta e colhe o *trigo*. O movimento culminando, enfim, na imersão imagética e simultaneamente sonora do eu-tu em um cosmo material. Entre *canto, espanto*, presença e ausência, o lugar da lavoura no *cume das coxas*:

No cume das coxas/ Embaixo do umbigo/ Plantava o arroz que colhia/ Guardava a neblina/ Do mundo lá fora/ Onde o zumbido infame/ Da TV não entrava/ Minha plantação de trigo/ Minha catedral de vidro/ Minha assombração/ Espantalho e vigia/ Totem do meu espanto/ Canto, Canto, Canto// Guarda as minhas palavras/ Não há palavras aqui/ Não há ninguém por aqui/ Meu amor/ Não há amor por aqui/ Nem estrelas geladas, nem/ Nem// Aqui só há dois/ Nós dois, nós dois/ *Gozando no caos/ Imersos no imenso curtume.*⁴⁴

É assim, afinal, que todo o *Disco* irá girar em torno de um núcleo intocável e de uma posição “extemporânea” – esta em sentido muito específico: a intensidade desmesurada da *estrela quente* ou *gelada* do gozo e um trabalho possível de prospecção *no cume* do sexo. Desta “Hora” à seguinte, consolida-se a identificação entre *nós* e *ninguém*, enquanto, nas três subsequentes, o ritmo do outro que brota passa a traduzir-se mais diretamente na perturbação do corpo rítmico da canção. A oitava enuncia os limites da visão e sua possibilidade de turvamento produtivo (*sambas/ vitrais*), enquanto o *loop* frenético da sétima faz girar o encontro desencontrado entre *homem* e *mulher*, disparada cíclica e compulsiva, como que tentando tapar compulsivamente o silêncio.

Na oitava, as próprias *palavras imensas* acomodam-se com dificuldade no ouvido e no bom gosto. E, preparando a chegada efetiva ao fim, a sexta e a décima “Horas” introduzem certo requebro, certo clima entre irônico e rispidamente alegre e comentários mais bufônicos pelos metais. A malandragem da Sexta está em driblar o peso da *história* encarnando a vanguarda do gozo,

⁴⁴ Ênfase nossa.

com “urros” de ordem, gritos *de prazer* e autodissolução. Algo que se repete na “Décima hora”, cujo anúncio sinistro do início é logo quebrado pela ginga pomposa do bolero, em ritmo e ambiguação erótica. Fura-se o absurdo com a resolução redonda do samba. *Música* de quem “dá um jeito” em uma perda mais ampla: *Cavando um umbigo/ Na imensidão*.

Afinal, a nona e décima horas preparam a síntese enunciada na décima primeira. Na nona, o prumo amoroso que guia o sujeito é, como na psicanálise, o desencontro com o rumo do outro (*meu rumo é perder-te*). Algo que se reflete na constante ameaça de perda do ritmo, graças ao acompanhamento intermitente, esburacado da bateria, mas também na recusa de tudo que faz norma ou coalescência imaginário-identitária, *vigia, país ou espelho* (“Décima hora”). Eis, então, na Décima-primeira a formulação cabal do partido soberano do gozo, acolhida com pouca candura pelos metais, esse coro inefável, para dissolver-se de vez, no terço final da faixa, nos ventos impuros das massas sonoras:

Batem na porta/ Arranham as unhas/ Querem ouvir nosso hino/ Não temos hino/ Querem saber nosso nome/ Não temos nome/ Não temos corpo/ Nem fome/ História, memórias/ Pátria, nem povo, nem/ Nem// Em nós tribunais/ Ditam sentenças/ Pedimos por mais/ Sede/ Não água/ Queremos sede/ Mas trazem água, hinos, paz/ Não queremos água/ Não queremos hinos/ Não queremos paz/ Queremos sede/ Mais sede/ Mais

A primeira pessoa plural de uma espécie de luto vacante abre caminho para a entoação intrusiva do que insiste em vir à tona, com certa insolência punk: *Bactéria que reencarnou/ Sem pátria e sem peso/ Sem povo, país/ Sem palavra e feliz* (“Décima-segunda hora”). Em meio aos restos, excessos e barulho que emergem com as linhas de fuga entre as camadas das canções surge uma figura do estrangeiro que já parece estar localizada em outro lugar e momento com relação à hesitação entre “construção e ruína”, que em momentos altos do cancionista brasileiro já foi pensada como tradução de uma “forma de vida brasileira” pensada como “corrida para o gozo e a morte”.⁴⁵ O que não impede que essas irrupções cancionais possam conversar de longe, algumas oitavas e degraus de esperança abaixo, com os pressupostos de uma indagação sobre “a viabilidade do Brasil enquanto projeto”, a seu modo “sombrio demais”, “luminoso demais” O fim pode então finalmente começar:

Na décima-terceira hora/ Minuto ruim ou hora péssima/ No cronômetro de terra/

⁴⁵ LOPES, Ivã Carlos; TATIT, Luiz. Ordem e desordem em “Fora da ordem”. In: *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, n. 4/5, p. 204, 2004.

Ponteiro desses ossos, ó são ossos// Big-ben da agonia/ Badalando na neblina/
Estou aqui// Imigrante do meu dia a dia/ Exilado na risada/ Persona non grata
ou quá quá quá/ Refugiado do horizonte e vento // Banido do tempo/ Retirante
do gozo/ Deportado do rosto// Mas há um lume, um cardume/ No cume das co-
xas acesas/ Queimei meu medo nessa estrela quente //Vê aí/ Pega em mim/ Me
toca/ Me salva daqui// Me leva até o começo

O lugar escavado pela voz requer cerimônia, preparação solene e sem pressa, posta pelo acompanhamento. Inicia-se o fim, sempre nos limites da hora que é agora. A própria escrita que daria forma ao tempo, sua simbolização pelo *cronômetro*, é contínua ao corpo morto e à *terra* que o recebe. O lugar impossível instaurado, ainda que agônico e nebuloso, pode ser construído e dito e, ainda mais, ocupado enquanto voz ancorada.

Porém, logo soam as mesmas batidas que haviam deflagrado o começo do disco e a harmonia resolve-se placidamente. Fim. Voltamos “para a neve”.⁴⁶ Tão logo ameaça alçar voo, o canto pesa e cessa. Mas, não. Tudo começa de novo, a sentença final do desenraizamento não se esgota, assim como a busca cega, suspensa no tempo, nômade gozador, liberta da imagem do sujeito: *deportado do rosto*. E, então, novamente, o fim. Mas não. Há de novo o cume, descida paradoxal ao centro da terra. Há *lume*, a potência desmesurada da pulsão, acendendo outras materialidades – *cardume* –, potência plena de morte na proximidade excessiva com a orla fulgurante do objeto: *Queimei meu medo nessa estrela quente*.

Mas há só isso. A canção tenta ou insiste em decretar seu próprio fim três vezes, ela é essa decretação. Não a de nenhum Fim, mas também não apenas de seu unívoco e particular fim, e sim a abertura de um fim possível. Fim relançado ao interlocutor ou ao ouvinte, separado, a um abismo da possibilidade do “toque” que conciliaria seu tempo e o tempo da canção. Ou que abriria, em abismo, o espaço do nós que ocupa o cume daquilo que “somos” – “essa abertura a todo possível, essa espera que nenhuma satisfação material apaziguará, e que todo jogo da linguagem não saberia enganar”, como diria Georges Bataille⁴⁷

O toque a que convoca o outro é o contato impossível com o ruído desmesurado da Coisa. É pira que, mesmo à distância, queima o medo. Há lume: não adiar o fim, mas dizer que não há fim, só há pulsão. O fim da canção fica

⁴⁶ RAMOS, Nuno. *Sermões*, op. cit., p. 204.

⁴⁷ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 176.

aberto, lançado no horizonte, lume que emana do enterramento. Convoca o outro e realiza, na volta ao movimento dos sons que iniciaram o disco, o retorno ao começo. Recomeça o disco e fim e começo passam a girar infinitamente. Tornam-se duração e abertura. Afinal, esse *nosso amor é uma onda/ Um raio, um vento/ Sem gente nem peso/ Buscando matéria/ Movendo o engenheiro/ De dentro* (“Décima segunda hora”).

TERCEIRO GIRO: GIRO-ZERO E GIRO EM FALSO – POLÍTICA E ANTIPOLÍTICA DA PALAVRA

O disco das horas faz girar de modo singular o “universo sol da noite” de Nuno Ramos, assim como algo do toque “messiânico” que nele se deixaria entrever (Coelho, 2005). Aqui, o sujeito é, ironicamente, índice de indexação global do tempo (*Big-ben*) da luta com a negação, que bem poderia acabar soando como um “Big Bang”, simultaneamente abertura inaugural e *agonia*. Passa para fora da angústia, falta da falta,⁴⁸ e para dentro dos meandros do luto, nascimento-morte. Com efeito, mais pregnante que certa atitude melancólica presente no trabalho do artista é uma vocação para habitar o entre-lugar entre luto e euforia. Fazer o luto é matar no sujeito aquilo que o identifica com uma perda que carrega sua imagem. Tirar o objeto causador do desejo do “envelope” dos “vínculos com a imagem, que estruturam narcisicamente o amor”⁴⁹ que constringia as energias antes ligadas ao que foi perdido e, sobretudo, à fixação de uma identidade para o sujeito. Liberar as pulsões e, assim, permitir que o sujeito não morra em vida, por inteiro.

Talvez, então, faça-se necessário, de dentro da perspectiva finalista, fazer o próprio luto da imagem que fazemos da perda. De todo modo, antes de perdido, o amor se aproxima do abismo nele criando uma ponte. Bem lembraria o falante de *O disco das horas*, com Lacan, a raiz latina de “angústia”, *angus*, espaço entre duas montanhas, e, depois, cume invertido no vale entre dois seios.⁵⁰ Afinal, *O disco das horas* talvez relançe a pergunta-resposta drummondiana ecoada em outro trabalho de Nuno Ramos: *por que mistério/ o amor se banha na morte*.⁵¹

⁴⁸ LACAN, Jacques. *O seminário Livro X*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

⁴⁹ LEADER, Darian. *The new black: mourning, melancholy and depression*. Minneapolis: Graywolf Press, 2009, p. 138.

⁵⁰ DUNKER, Christian. O grito mais além da imagem (Sessão do Seminário sobre a obra de Jacques Lacan). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D-OmJgGC1zY>. Último acesso: 30/08/2020.

⁵¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Morte das casas*. In: *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

Ainda outra parceria de Ramos com Fróes convida a introduzir outra referência entre os representantes mais explícitos da “luz negra” de Nuno Ramos (além de Nelson Cavaquinho, sobretudo Oswald Goeldi e Samuel Beckett): “Fala”, canção-homenagem ao célebre “Fala também tu”, de Paul Celan.⁵² O amor que aparece nas letras de *O disco das horas* vem envolvido em aterramento e escavação. É “gesto elementar de uma repetição bruta”, “ponto de indistinção” onde se dá a “abertura da infinitude de todos os mares diante dos amantes”, como afirma Vladimir Safatle a partir de “Havia terra neles, e escavavam”, de Celan.⁵³ Também no poema de Celan o amor como passagem do alguém ao “ninguém” encontra a morte, “como indistinção, ao mesmo tempo, originária e final”. O sujeito “deportado do rosto”, a seu modo, escava-se porque “há terra em mim, a mesma terra que soterra você”:

há de se repetir a ação em ritmo de prece, sentindo o peso impredicado do que não tem tempo, do que se faz o dia todo e a noite toda porque é indiferente à existência do dia ou da noite, é indiferente ao passar do dia e da noite. Tempo que destrói o dia e a noite em uma *indiferença soberana*. Tempo que se repete, que não se rememora.⁵⁴

Ao abordar esse “ponto de indistinção entre os opostos “silêncio e tempestade”, que não deixa de lembrar algo da relação gelo-fogo, Safatle desdobra o mote lacaniano segundo o qual “amar é dar o que não se tem (a quem não o quer)”.⁵⁵ Ao fazê-lo, retoma uma inflexão operada por Lacan em seu retorno às noções freudiana de repetição e compulsão, para insistir no amor em sua dimensão de hiância (*béance*) ou *acontecimento*, algo que “quebra as expectativas de regularidade próprias ao pensamento causal”⁵⁶ e, podemos acrescentar, ao campo do possível. No *Disco das horas*, o amor, tal como no autor de *A rosa de ninguém*, em Lacan e nos ecos batailleanos que reverberam no psicanalista, é inextricável do dispêndio, escapando ao regime do cálculo e da utilidade. Mas é diverso, também, das noções romântica e “protocontratualistas” do amor, pautadas por “exigências individualistas” de “autorrealização” e por uma forma de normatividade social ancorada na “determinação por

⁵² FRÓES, Romulo. *Cão*. São Paulo: YB Music, 2006. CELAN, Paul. Fala também tu. In: *Sete rosas mais tarde*. Trad. e seleção João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Livros Cotovia, 2017.

⁵³ SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*, op.cit., p. 253-4

⁵⁴ Ibidem, p. 253.

⁵⁵ Mote repetido ao longo de todo o ensino lacaniano, desde o *Seminário Livro IV – A relação de objeto*.

⁵⁶ SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*, op. cit., p. 271.

possessão”.⁵⁷ Na contramão de uma forma de amor baseada na predicação, na posse, nas relações de associação, na reciprocidade, equivalência e simetria, temos aqui uma forma de amor gestada no seio de um afeto que despontava na oscilação contínua, já há muito anunciada por Freud, entre amor e ódio, as “paixões afirmativas” e “tristes”: o desamparo.⁵⁸

Na trajetória de Nuno Ramos, boa parte dessas questões surgiu de um momento decisivo, quando a ocupação de um entrelugar entre vida e morte vinha à tona junto a uma aproximação a outro núcleo, plenamente insuportável, do que está em jogo. Em *111*, exposição dedicada aos cento e onze detentos assassinados no Massacre do Carandiru em 1992, a ausência de rosto era a condição de uma voz⁵⁹ que compartilhava com os mortos o lugar de experiência impossível onde a distinção entre humano e não-humano cairia por terra. O lugar da soberania era ali abertamente o da dobra soberania-exceção, encarnado pelo entrelugar dentro-fora da lei da vida nua, “ser indefinido”, “vivo-morto” que permite “fundar um terceiro reino entre a vida e a morte”.⁶⁰ Já nesse momento, o artista fazia nota da chave de banalização, “massificação” que o modo de simbolização social dessas mortes impunha a seu caráter “anônimo”, poucas décadas após a morte nua e “heroica” de Cara de Cavalo pela polícia sub-legal do regime militar.⁶¹

Com efeito, trinta anos depois, assistimos ao fim da “Nova República” como palco tanto da continuação de vetores da violência institucionalizada pela transição *militar-civil* à democracia (nessa ordem), quanto de retornos fantasmáticos de figuras metafísico-teológicas de autoridade, calcadas em identificações primordiais e totalizantes. Faz-se urgente, nesse sentido, desmontar a constante ameaça da ilusão de vozes ubíquas que encarnariam o poder como substância mítica,⁶² bem como extrair o potencial de “experimentação ontológica” e política imposto a diversas formas de vida, que pulsa ao longo da história brasileira recente.⁶³ De ambos pontos de vista, a dimensão dos *afetos* coloca as experiências de desposseção do sujeito como tênue limiar, ou entrelugar soberano, de abertura para torções para além dos curto-

⁵⁷ Ibidem, p. 258; 262. Ibidem, p. 271.

⁵⁸ Idem, Medo, desamparo e o poder ser corpo.

⁵⁹ Cf. o texto escrito nas paredes do espaço expositivo em RAMOS, Nuno, *Cujo*, op. cit. p. 29-30.

⁶⁰ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 52-63.

⁶¹ RAMOS, Nuno. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997, p. 177.

⁶² ZULAR, Roberto, O núcleo pivotante da voz, op. cit.

⁶³ PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 47-48; Idem, *O tropo tropicalista*, op. cit.

-circuitos do autoritarismo e do narcisismo.

Nesse sentido, o singelo palco de um disco de canções de amor e morte talvez seja um lugar de modalização mais restrita e não menos elementar do ponto de vista da subjetivação: de uma dinâmica de *giro em falso* da palavra no espaço público, que reaparece com insistência nos recentes trabalhos teatrais de artista. Este que vincula diretamente a recorrência dos corpos falantes desbragados e autoritários que povoaram o cinema marginal brasileiro à “câmara e ecos” autoimunizadora, estruturalmente diversionista, que caracterizaria a dinâmica “grotesca” e grosseiramente “mítica” dos “atos verbais” típicos do “fascismo” brasileiro que entra em cena.⁶⁴ Se “não sair do lugar” ou mesmo reverter a marcha civilizatória⁶⁵ seria traço contemporâneo do horizonte discursivo brasileiro, deportar imagens sedimentadas do país, vislumbrar outras formas de amor e comunidade pode não estar em descompasso com diversos modos de fazer girar o mesmo lugar do sujeito, abrindo-o para o que o despossui ao impossível.

Se “viver sem esperança” “é também viver sem medo”,⁶⁶ “queimar o medo” na intocável estrela quente do gozo talvez possa revelar-se como gesto mínimo que aponte um dedo em direção a algo que exceda o representacional, o institucional, o normativo. Mesmo que apenas para levantar a hipótese de um ato minimamente soberano de *deposição*, que, no corpo singelo de uma canção pode encenar a condicionalidade do “se” sob a forma da potência instauradora da palavra enquanto “como se”. Ou, como em uma mini-canção de Nuno Ramos e Eduardo Klimaschauska, para encenar uma outra imagem – furada, opacamente legível – de sujeito. Onde a centralidade absoluta da luz de fora passasse por uma torção da linguagem no interior das coisas, declinando paradoxalmente com alegria cantada e pouca ambição o vislumbre de outro horizonte possível: “Quando o sol deposto/ for expulso do olho/ terei meu rosto novo/ escrito dentro das rosas”.⁶⁷ *Nossa música escrita no cume das coxas*.

REFERÊNCIAS

⁶⁴ Brasil enfrenta duplo apocalipse com Bolsonaro e coronavírus, reflete Nuno Ramos. *Folha de S. Paulo*, 03/05/2020.

⁶⁵ *Marcha à ré*, performance e curta-metragem concebidos por Nuno Ramos e o Teatro da Vertigem, comissionada pela Bienal de Berlim e realizada em 05/08/2020. Mais informações em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/08/carreata-em-marcha-a-re-une-arte-e-protesto-contra-bolsonaro-na-paulista.shtml>. Último acesso: 30/08/2020.

⁶⁶ Cf. SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*, p. 27.

⁶⁷ CLIMACHAUSKA, Eduardo. “Dentro das rosas”. In: *Monumento ao soldado desconhecido*. São Paulo: YB Music, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2010.

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

CELAN, Paul. “Fala também tu”. In: *Sete rosas mais tarde*. Trad. e seleção João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Livros Cotovia, 2017.

DOLAR, Mladen. *A Voice And Nothing More*. Cambridge / Londres: The MIT Press, 2006, p. 95.

DUNKER, Christian. “O grito mais além da imagem” (Sessão do Seminário sobre a obra de Jacques Lacan). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D-OmjGc1zY>. Último acesso: 30/08/2020.

DUNKER, Christian. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

DUNKER, Christian. *O cálculo neurótico do gozo*. São Paulo: Escuta, 2002, p. 32.

FINK, Bruce. *A clinical introduction to Lacanian psychoanalysis: Theory and technique*. Cambridge (Massachusetts)/ Londres: Harvard University Press, 1997, p. 107-23.

FRÓES, Romulo. *Cão*. São Paulo: YB Music, 2006.

FRÓES, Romulo. *Rei vadio*. São Paulo: Sesc, 2016.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro XX*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 13.

LACAN, Jacques. *O seminário Livro X*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LEADER, Darian. *The new black: mourning, melancholy and depression*. Minneapolis: Graywolf Press, 2009.

LOPES, Ivã Carlos; TATIT, Luiz. “Ordem e desordem em “Fora da ordem”. In: *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, n. 4/5, p. 204, 2004.

MAMMÌ, Lorenzo. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *A invenção de uma pele*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2018.

PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

PENNA, João Camillo. *O tropo tropicalista*. Rio de Janeiro: Circuito/Azougue, 2017.

RAMOS, Nuno. "1". *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993.

RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

RAMOS, Nuno. *Nuno Ramos*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake / Fundação Carlos Chagas, 2006.

RAMOS, Nuno. *Sermões*. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 153.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Autêntica, 2016, p. 20.

TATIT, Luiz. *A canção, eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

VALAS, Patrick. *As dimensões do gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 35 e ss.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. Ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 184-185.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ZULAR, Roberto. O núcleo pivotante da voz. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 39, p. 372-402, dez. 2019.



DESCALÇANDO AS BOTAS: A MULTIFACETADA CONSTRUÇÃO DO IDEAL MODERNISTA BRASILEIRO

Jonatas Carvalho
UFF - INCT-InEAC

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo contribuir para o debate da formação do ideal modernista no Brasil. Situando-se, temporalmente, na primeira metade do século XX e avançando até os anos de 1960, rejeitando, inicialmente, a proposição simplista de que o modernismo teria se instalado no país a partir de uma via de mão única, a saber: a influência europeia. Aqui, busca-se demonstrar exatamente o contrário, que o pensamento modernista brasileiro teve em seu processo de construção múltiplas influências, internas e externas, resultado de uma densa rede de interações e subjetividades. O caráter multifacetado do nosso modernismo é apresentado neste artigo, nas relações entre o poeta Blaise Cendrars e os nossos modernos, em especial Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo; Mário de Andrade; Oswald de Andrade; Blaise Cendrars.

TAKING OFF THE BOOTS: THE MULTIFACETATE CONSTRUCTION OF THE BRAZILIAN MODERNIST IDEAL

ABSTRACT: This article aims to contribute to the debate on the formation of the modernist ideal in Brazil. Situating, temporarily, in the first half of the 20th century and advancing until the 1960s, initially rejecting the simplistic proposition that modernism would have installed itself in the country, from a one-way street, namely: European influence. Here, we seek to demonstrate exactly the opposite, that Brazilian modernist thought had in its construction process multiple influences, internal and external, the result of a dense network of interactions and subjectivities. The multifaceted character of our modernism is presented in this article, in the relations between the poet Blaise Cendrars and our moderns, in particular Oswald de Andrade and Mário de Andrade.

KEYWORDS: Modernism; Mário de Andrade; Oswald de Andrade; Blaise Cendrars..

Jonatas Carvalho doutorando no Programa de Pós-Graduação de Sociologia e Direito na Universidade Federal Fluminense.

DESCALÇANDO AS BOTAS: A MULTIFACETADA CONSTRUÇÃO DO IDEAL MODERNISTA BRASILEIRO

Jonatas Carvalho

A EMERGÊNCIA DO HÍBRIDO MODERNISMO BRASILEIRO

Tenho um ginásio imaginário na cabeça em que os alunos estudam filosofia em Nietzsche, latim em Petrônio, psicologia em Gerald e Bourget. As tragédias que adepto são de Bataille, Ibsen, Maeterlinck e Sudermann. Ali, se aprende o português em Guerra Junqueiro, em Silvio Romero e na Revista da Língua Portuguesa. Deste jeito, meus alunos se aborrecem de coisas pernósticas, de coisas inutilmente nebulosas e simbólicas, de maus versos, maus romances, e nunca mais quererão escrever mal o português. Mas é um ginásio apenas imaginário. Não tenho inclinação para diretor de consciências, como se vê. Pensas que isso me entristece? Ao contrário! Sou aluno. Inveterado aluno.¹

Saindo de Havre em 12 de janeiro de 1924, o navio *Formose* atravessou o Canal da Mancha em direção ao Brasil, mais precisamente ao Porto de Santos, onde atracou em 6 de fevereiro. Dentre seus passageiros, achava-se um poeta de origem franco-suíça, a quem Tarsila Amaral chamara de “o rapaz mais simples do mundo”², tratava-se do escritor e poeta Blaise Cendrars.

A visita de Cendrars ao Brasil suscitou uma ampla discussão entre os estudiosos da história do modernismo brasileiro e sua relação com as vanguardas europeias. A influência do poeta franco-suíço sobre os nossos modernistas, é ponto pacífico, reconhecido pelos próprios e notório em suas obras.³ No entanto, a ideia de que o modernismo deu-se por aqui por meio de um processo em que se passou a importar os estilos artísticos produzidos na Europa, pode incorrer na crença de uma via única entre brasileiros e europeus.⁴ Um

¹ ANDRADE, Mário. Crônicas de Malazarte II. *Revista América Brasileira* n. 23, p. 318, nov. 1923. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/158089/646>.

² Folha de São Paulo, *Caderno +mais*, 3 de agosto de 1997. Matéria de Carlos Augusto Calil. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/8/03/mais/9.html>.

³ Cf. BATISTA, Eduardo Luiz Araújo de Oliveira. *Blaise Cendrars – o terceiro elemento do elemento Pau-Brasil*. Itinerários, Araraquara, n. 33, p. 139-156, jul./dez. 2011; COELHO, Eduardo. Manuel Bandeira camufla Blaise Cendrars. *Soletras*, n. 25, jan.-jun. 2013; DIAS, Rosália de Almeida. Pau-brasil; a viagem modernista de descoberta do país. *Revista de Literatura, História e Memória, Dossiê 90 anos de arte moderna no Brasil*, v. 8, n. 11, p. 56-72, 2012.

⁴ Se a chamada “via de mão única” não constitui um problema entre os especialistas das artes e literatura, devido as evidências da reciprocidade entre brasileiros e europeus. A ideia da influência unidirecional encontra-se presente ainda em vários ambientes, sobretudo, no campo da educação básica. Veja: CALIXTO, Roberta. *As vanguardas europeias do século 20 e as influências da semana de arte moderna na ilustração de livros de literatura infantil brasileiros*.

exemplo desta questão foi a conferência pronunciada por Evando Nascimento em 13 de maio de 2012, por ocasião da homenagem aos 90 anos da Semana de Arte Moderna no Brasil, no *Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (CREPAL)*, na *Université Sorbonne Nouvelle, Paris*, posteriormente publicada aqui no Brasil na revista *Gragoatá* (2015), segundo o qual:

A história do Modernismo começa no ponto em que algumas de suas figuras passam a ter contato direto ou indireto com as novas informações artísticas do início do século na Europa e, importando-as para o Brasil, provocam as mais diversas reações no meio cultural.⁵

Todavia, a relação do poeta com os brasileiros mostrou que, ao contrário do que se convencionou por um bom tempo, a ideia de uma influência unidirecional não se confirma.⁶ O que dizer dos ritmos populares brasileiros como o maxixe, o samba, o choro, na obra de Darius Milhaud? O músico francês chegou ao Brasil em 1917, como secretário do Embaixador Paul Claudel, e produziu, dentre outras, a famosa *Le Boeuf sur le Toit*, inspirada no maxixe “Boi no Telhado”, de Zé do Boiadêro, mais precisamente em 1920, quando estreia como uma peça no *Théâtre des Champs Élysées*.⁷

A relação entre Cendrars e o Brasil foi ainda mais profunda que a de Milhaud. Em suas memórias, ao longo das três viagens ao país (em 1924, 1927 e 1928), Cendrars relata a importância de Paulo Prado na sua paixão pelas terras brasileiras, que se tornou frequentador assíduo da biblioteca do cafeicultor. “Foi Paulo Prado quem me iniciou na História do Brasil e me inculcou o amor do povo e de seu país, e foi tal a sua influência que, hoje, considero o Brasil como minha segunda pátria espiritual.”⁸ Nessas mesmas memórias, que tratou de criticar duramente os jovens modernistas da década de 1920, por sua jovialidade militante, Cendrars coloca *Retrato do Brasil* (1928) como uma

Departamento de Artes e Design. PUC-Rio. 2012; DALVI, Maria Amélia. O modernismo nos livros didáticos de ensino médio: os temas e textos tidos como fundadores e a formação do leitor escolarizado. *Educação: Teoria e Prática*, v. 21, n. 37, jul./set. -2011.

⁵ NASCIMENTO, Evando. A semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. *Gragoatá*, Niterói, n. 39, p. 376-391, p. 379, 2015.

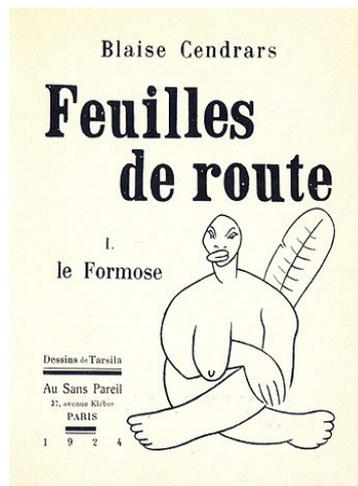
⁶ Veja: ASBURY, Michael. Parisienses no Brasil, brasileiros em Paris: relatos de viagem e modernismos nacionais. *Revista concinnitas* ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008.

⁷ NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil*. 2012. 163 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/104021>.

⁸ CENDRARS, 1976. Apud. GAIO, Henrique Pinheiro Costa. A voz do sangue: o diálogo de Paulo Prado e Blaise Cendrars em torno do *Retrato do Brasil*. *Revista Ars Histórica*, n. 12, p. 129, jan./jun. 2016.

obra madura, desbravadora e que, ao lado de *Casa Grande Senzala* (1934), de Gilberto Freyre, consolidava o pensamento social moderno na literatura brasileira.⁹

Blaise Cendrars atravessou o Atlântico a convite de Paulo Prado, mas foi Oswald de Andrade que articulou sua vinda junto ao mecenas, e Sérgio Milliet que fez o convite ao poeta. Sua relação com Oswald de Andrade e Tarsila iniciou-se na França e se estendeu por anos, deixando marcas indeléveis no poeta e no casal brasileiro. A presença da influência de Cendrars na poesia pau-brasil e a ampla cooperação entre o poeta e a pintora são notórias. Se Cendrars produziu poesias para uma exposição da pintora em Paris em 1926, Tarsila ilustrou vários de seus poemas¹⁰. Outro exemplo dessa interação é o *Feuilles de Route*,¹¹ publicação resultante das anotações de viagem de Cendrars ao Brasil. A publicação contou, em sua capa, com a arte da Tarsila, um estudo para “A negra”, pintada em Paris em 1923, quando era aluna de Fernand Léger.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural¹²

Nascido do encontro entre os campos de café e a Torre Eiffel, como afirmara Mário da Silva Brito,¹³ o modernismo no Brasil foi articulado em meio às relações diplomáticas e comerciais. Por intermédio de Paulo Prado, que Graça Aranha, então embaixador do Brasil, e Paul Claudel, embaixador francês, estabeleceram um acordo em que a França comprou dois milhões de sacas do café brasileiro. Graça Aranha seria, ao lado de Paulo Prado, figura central na organização da Semana de Arte Moderna em 1922.¹⁴

⁹ Idem.

¹³ BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

¹⁴ ASBURY, Michael. *Parisienses no Brasil, brasileiros em Paris*, op. cit.

As trocas entre os intelectuais, artistas e diplomatas ocorreram, inicialmente, pela via das classes privilegiadas de ambos os países, e tinham por características a perspectiva no progresso encampada pela estética futurista de Filippo Marinetti, que aqui nos chegou pelo próprio Oswald de Andrade, na ocasião de sua primeira viagem à Europa em 1912.¹⁵ Só mais tarde, irá se desvincular do futurismo e embarcar na busca de uma identidade nacional.¹⁶

A chegada de Blaise Cendrars ao Brasil, demarcou essa nova etapa do modernismo. Em sua estadia no país, estabeleceu mais que laços puramente literários, consolidou afetos por várias regiões. Ao desembarcar no Rio de Janeiro para conhecer o carnaval carioca, ele foi recepcionado ainda no porto por Paulo da Silveira, Américo Facó, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda, Graça Aranha, Prudente de Moraes e Guilherme de Almeida.

Mas seria fora do eixo Rio-São Paulo, que o modernismo brasileiro adquiriu seu lado mais nacionalista, a “redescoberta do Brasil” se deu na viagem às Minas Gerais, na Semana Santa de 1924. Acompanhado por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, René Thiollier, Dona Olívia Penteado, Godoffredo da Silva Telles, Paulo Prado e Mário de Andrade, Blaise Cendrars percorreu as cidades históricas de Sabará, Ouro Preto, Congonhas do Campo, São João Del Rei, Tiradentes, dentre outras. Os novos descobridores se impressionaram, sobretudo, a partir das observações de Blaise Cendrars, com as características extremamente singulares do Barroco brasileiro. Contudo, o impacto viria das obras de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. A combinação entre o barroco e o rococó, mineiro considerado distinto, quem sabe única, fez com que os viajantes modernistas percebessem que era possível produzir uma arte nacional livre, independente e acima de tudo, com características singulares. Nas palavras de Henrique Pinheiro Costa Gaio,

O que está em jogo aqui é o contraste entre a superfície paradisíaca e dadivosa do Brasil, mas que apresenta uma deformação constitutiva e interior, e o gênio espontâneo e criativo, que por baixo de uma imagem da decrepitude revela a grandiosidade da vontade. Em outras palavras, o artista é apresentado como o avesso do país. A natureza dobra-se ao artifício do artista, a vontade interior minimiza o efeito do que lhe é externo. Além disso, ao contrário da tradição bacharelesca, Aleijadinho surge como um gênio livre, destituído de referências e modelos que possam aprisionar sua imaginação espontânea e criadora.¹⁷

¹⁵ ANDRADE, Gênese. Oswald de Andrade em torno de 1922: descompassos entre teoria e expressão estética. *Revista Remate de Males*, v. 33, n. 1-2, p. 113-133, jan./dez. 2013.

¹⁶ DIAS, Rosália de Almeida. Pau-brasil; a viagem modernista de descoberta do país. *Revista de Literatura, História e Memória: Dossiê 90 anos de arte moderna no Brasil*. v. 8, n. 11, 2012 p. 56-72.

¹⁷ GAIO, Henrique Pinheiro Costa. *A voz do sangue*, op. cit., p.136.

Aleijadinho tornou-se um símbolo dessa nova estética de resistência de dimensão nacional potencializadora e criadora. O “gênio” será referenciado entre os modernistas das mais diversas formas e alusões. Em Cendrars, o desejo por escrever uma obra sobre “o leproso genial” perdurou por anos, e, embora o poeta não tenha realizado seu desejo, ele trouxe em um de seus romances, uma personagem inspirado na figura de Aleijadinho.¹⁸ Em Oswald de Andrade, no chamado “Roteiro de Minas”, da poesia pau-brasil, nos seguintes poemas:

Ouro Preto

Vamos visitar São Francisco de Assis
Igreja feita pela gente de Minas
O sacristão que é vizinho de Maria Cana-Verde
Abre e mostra o abandono
Os púlpitos do Aleijadinho
O teto do Ataíde
Mas a dramatização finalizou
Ladeiras do passado
Esquartejamentos e conjurações
Sob o Itacolomi
Nos poços mecânicos policiados
Da Passagem
E em alguns maus alexandrinos.¹⁹

Ocaso

No anfiteatro de montanhas
Os profetas do Aleijadinho
Monumentalizam a paisagem
As cúpulas brancas dos Passos
E os cocares revirados das palmeiras
São degraus da arte do meu país
Onde ninguém mais subiu.²⁰

Em Paulo Prado, Aleijadinho teria vencido a cobiça na “Potosi das Gerais”, o gênio inculto, sem conhecimento dos mestres acadêmicos, cuja obra “surgiu e viveu na espontaneidade da imaginação criadora.”²¹ Outros dois nomes merecem aqui a citação: Mário de Andrade e Manuel Bandeira. O primeiro, possivelmente, pioneiro entre os modernos a conhecer as obras dos mineiros havia

¹⁸ CALIL, Carlos Augusto. Sob o signo do Aleijadinho: Blaise Cendrars precursor do patrimônio histórico. *Revista Arquitextos*, n. 149. 05 patrimônio, ano 13, out. 2012.

¹⁹ ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003. p. 188.

²⁰ *Ibidem*, p.189.

²¹ PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, 2. ed. São Paulo: IBRASA: INL, 1981, p. 78. [Biblioteca estudos brasileiros, v. 3].

visitado Minas em 1919. No ano seguinte, publicou o ensaio “A arte religiosa no Brasil”²², um estudo onde localiza três pontos de erupção de uma arte originalmente nacional na Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Neste estudo, Antônio Francisco Lisboa já aparece como a união entre o gênio do escultor e o gênio do arquiteto. Em 1928, Mário de Andrade volta a escrever ensaios sobre Aleijadinho, agora reforçando sua imagem de ícone de uma produção artística nacional. O crítico chamava atenção para a ausência de confiança dos brasileiros em reconhecer talentos locais, criticava a dependência nos estrangeiros, para que nossa arte fosse aceita. Finalmente, também em 1928, Manuel Bandeira publicou na *Ilustração brasileira*²³, o soneto “Ouro Preto”, em cujo último terceto lê-se: “E avulta apenas, quando a noite de mansinho / Vem, na pedra-sabão lavrada como renda, / Sombra descomunal, a mão do Aleijadinho!”²⁴ Bandeira se tornará outro estudioso da obra do artista mineiro.

A nova identidade do Brasil moderno, muito embora construída, inicialmente, a partir de São Paulo, aos poucos, ganhou ares mais híbridos, escapando sorrateiramente das tendências europeias como fonte única da arte, mergulhando em um passado onde a colônia promoveu a deformação dos estilos metropolitanos. Nessa interiorização do nacional, Minas teve um papel fundamental, pois os novos ícones republicanos, como Tiradentes (ou os inconfidentes) e Aleijadinho, renegados no império, tornaram-se exemplo de resistência e iniciativa, inspiração para a produção moderna.

O VIAJANTE APRENDIZ: MÁRIO DE ANDRADE, A EXPANSÃO DO MODERNISMO E A INTEGRAÇÃO DO BRASIL

A expedição cultural realizada pelos modernistas ao interior de Minas Gerais deixou marcas indelévels nos viajantes. O impacto pode ser percebido tanto no poema Pau-Brasil, em 1924, quanto em *Feuilles de route*, de Cendrars. A obra Pau-Brasil, publicada no ano seguinte pela editora de Cendrars em Paris, trazia como um subtítulo “por ocasião da descoberta do Brasil”. Esse Brasil que se diferenciava daquele da “Semana Futurista” de 1922, como alguns jornais estamparam a Semana de Arte Moderna, enfatizando,

²² *Revista do Brasil*, v. 14, n. 54, 1920 apud NATAL, Caion Meneguello. Mário de Andrade em Minas Gerais: em busca das origens históricas e artísticas da nação. *Revista História Social*, n. 13, p.193-207. 2007.

²³ *Ilustração brasileira* (FRA), Ano 1928\Edição 00094 (1). Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=107468&pasta=ano%20192&pesq=Aleijadinho>.

²⁴ FRANCO, Márcia Arruda. Ouro Preto dos poetas modernistas. *Remate de Males*, v. 33, n. 1-2, p. 211-224, jan./dez. 2013.

assim, suas características de tipo importação.²⁵ Tratava-se de um país que havia se reencontrado com suas origens primitivas, nativistas, tão presentes na “Poesia Pau-Brasil” como nas “Crônicas de Malazarte VIII”, onde Mário de Andrade capta esse impacto em Tarsila:

Tarsila do Amaral é n’alma a simplicidade nativa, preciso repetir o adjetivo, nativa e encantadora do Brasil. Principalmente agora, abandonado o cubismo. Não sei, mas tudo o que faz quadros como esboços é a própria simplicidade azul destes céus tupiniquins.²⁶

Mário percebe um fogo sagrado em Tarsila, seus olhos brilhantes, disposta agora a retornar para Paris, mas, desta vez, para aprender a arte da restauração e depois retornar a Minas e conservar seus tesouros, “Toda a minha vida que se resumisse nisso... eu seria feliz!”²⁷ Por trás dessa felicidade, havia uma preocupação real com o estado de precariedade do patrimônio cultural. Esse sentimento de Tarsila manifestara-se nos demais modernistas: Oswald, Prado, Mário e Cendrars, todos relataram o estado de abandono e o esquecimento das cidades coloniais. A situação das Gerais provocou em Olívia Penteadó e Paulo Prado o desejo de fazer algo concreto. Assim criaram a “Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil”, cabendo a Cendrars escrever o estatuto, cuja finalidade seria:

A proteção e a conservação dos monumentos históricos do Brasil. Igrejas, palácios, mansões, casas particulares dignas de interesse (móveis, objetos e obras de arte, pinturas, estátuas, livros e arquivos, prataria etc.).²⁸

Nesse ponto, ao que parece, a excursão cultural de 1924 produziu efeitos ainda mais sensíveis em Mário de Andrade. O “viajante aprendiz” empreendeu, com o apoio (e companhia) de Olívia Penteadó, duas viagens ao norte e nordeste brasileiro entre os anos de 1927 e 1928. As experiências relatadas em suas anotações são verdadeiras etnografias desse “Brasil profundo”. As via-

²⁵ A exemplo de “A Gazeta” de São Paulo, que entre os dias 11 e 14 de fevereiro de 1922, publicou análises pró e contra do evento sob o título “A semana futurista”. Veja: <http://memoria.bn.br/DocReader/763900/15317>. Acesso em: 12 jul. 20.

²⁶ ANDRADE, Mário. Crônicas de Malazarte VIII. In: BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Alcina; LIMA, Yone Soares de (Pesquisa, seleção, planejamento). *Brasil: o tempo modernista – 1971/1929*. Documentação. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p. 109-115. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.1.0.156-160>.

²⁷ Idem, p. 157

²⁸ CALIL, Carlos Augusto. Sob o signo do Aleijadinho: Blaise Cendrars precursor do patrimônio histórico. *Revista Arquitextos*, n. 149, ano 13, out. 2012.

gens não foram marcadas aleatoriamente, Mário havia pensado nos seus objetivos; a primeira viagem (1927), entre maio e agosto, permitiria ao *Turista Aprendiz* a presenciar as festas juninas e de boi; já a viagem do ano seguinte, novembro e fevereiro (1929), período em que se poderia observar os reisados e os carnavais.²⁹

Utilizando-se dos “relatos de viagem” (ao modo como fizera o próprio Cendrars), Mário nos conduz a um mosaico de narrativas, onde o ficcional e o real se embrenham. O mergulho nas tradições folclóricas mais escondidas, e na cultura popular, como novos conhecimentos sobre nossa brasilidade, uniu o pesquisador de gabinete e o vanguardista metropolitano ao primitivo, ao rústico e ao arcaico.³⁰

Desse encontro, nasce uma obra profícua. O período das viagens foi, notadamente, de grande produção. Mário lança em 1927, o “Clã do Jabuti”, um livro de poesias; ainda nesse ano, publica “Amar, verbo intransitivo”, e em 1928, sua grande obra, “Macunaíma, o herói sem nenhum caráter” e não menos importante, o “Ensaio sobre a Música Brasileira.” Em cada um destes, é possível perceber os efeitos das viagens etnográficas.

Foi também em 1928 que Oswald de Andrade escreve o “Manifesto Antropófago”, anunciando que “já tínhamos comunismo e língua surrealista”, alçando Jaci e Guaraci ao mesmo patamar do Deus ocidental, afirmando que só a antropofagia nos une. O *tupi, or not tupi*, a questão em Oswald, também preenche as linhas de Macunaíma. Mário integrara vocabulários indígenas e africanos ao português escrito de forma inédita.³¹ Essa integração do nativo e do primitivo no nosso modernismo, encontra paralelos com aquele das vanguardas europeias? Boaventura de Souza Santos traz uma reflexão muito interessante sobre esses dois momentos.

O caso de Oswald de Andrade é, a este propósito, particularmente significativo. Ao apresentar os poemas reunidos na coletânea Pau-Brasil, publicada em 1924, como tendo sido escritos “por ocasião da descoberta do Brasil”, Andrade propõe-nos um começo radical que, em vez de excluir, devora canibalisticamente o tempo que o precede, seja ele o tempo falsamente primordial do nativismo, ou o tempo falsamente universal do eurocentrismo. Esta voracidade inicial e iniciática

²⁹ SANTOS, Marcelo Burgos Pimentel dos. *Viagens de Mário de Andrade: a construção cultural do Brasil*. 2012. 203 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

³⁰ LOPEZ, Telê Ancona. O estabelecimento do texto, introdução e notas. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte, 2002.

³¹ SILVA, Márcia da. *Análise da tradução de termos indígenas em Macunaíma de Mário de Andrade na tradução de Héctor Olea para o espanhol*. 2009. 130f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Letras. Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, p. 22.

funda um novo e mais amplo horizonte de reflexividade, de diversidade e de diálogo no qual é possível ver a diferença abissal entre a macumba para turistas e a tolerância racial. Acima de tudo, Oswald de Andrade sabe que a única verdadeira descoberta é a autodescoberta e que esta implica presentificar o outro e conhecer a posição de poder a partir do qual é possível a apropriação seletiva e transformadora dele (Andrade, 1990). O desenvolvimento da arte moderna europeia, de Gauguin ao fauvismo, ao cubismo, ao expressionismo e ao surrealismo, beneficiou-se, de modo significativo, da apropriação seletiva de culturas não-europeias, nomeadamente africanas; no entanto, tal apropriação teve lugar a partir de uma posição de poder totalmente distinta daquela que levou à decoração, em tempos recentes, dos escudos usados nas guerras intergrupais na Guiné-papua com os logotipos de cervejas ocidentais.³²

Se o “canibalismo” devora o tempo falsamente primordial do nativismo, ao mesmo tempo que devora o tempo falsamente universal do eurocentrismo, podemos falar de apropriação? O que dizer de *Macunaíma*, obra que, em 2018, completou 90 anos e que foi inspirada nas transcrições do naturalista Koch-Grünberg, em sua expedição à Amazônia entre 1911 e 1913? Tratada como o símbolo de um novo ciclo da literatura brasileira por uns e acusada de plágio por outros,³³ *Macunaíma* repercutiu de modos diversificados entre os críticos; a imprensa e o próprio Mário contribuíram para fazer dela dúbia, ora tratada como uma alegoria, ora como uma interpretação realista da sociedade brasileira. Sobre as acusações de plágio, Mário de Andrade escreveu a um de seus defensores, o folclorista amazônico Raimundo de Moraes, o seguinte:

Sim, eu copiei, meu querido defensor. O que me choca - e acho isso extremamente generoso - é que meus detratores esqueceram tudo o que sabem, restringindo minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todas elas. E até você, na cena de Boiúna. Confesso que copiei, e às vezes copiei literalmente. Você realmente quer saber? Não apenas copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas, além disso, na Carta pras Icamiabas, tomei frases inteiras de Rui Barbosa, Mário Barreto e os cronistas coloniais portugueses, e destruí a linguagem sempre tão preciosa e soene usada pelos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa.³⁴

A “confissão” é muito mais que a de um plagiador, ou de apropriador, Mário de Andrade levava a sério a produção nativa. Lúcia de Sá, em *Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture* (2004) demonstra como *Macunaíma* tornou-se uma peça das mais complexas de intertextuali-

³² SANTOS, Boaventura de Souza. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Tempo Social: Rev. Sociol. USP*, v. 5, n. 1-2, p. 31-52, 1993 (editado em nov. 1994).

³³ SÁ, Lúcia. *Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

³⁴ *Ibidem*, p. 40.

dade. A autora compara partes da história de Mário com as narrativas *Pemon*, escritas por Koch-Grünberg. Além disso, ela faz uma revisão sobre a literatura crítica de Macunaíma, recuperando sua correspondência com companheiros, como Drummond de Andrade, a quem teria revelado que “essas grandes lendas tradicionais dos povos tribais são as melhores histórias, contos e romances que existem.”³⁵ As histórias contadas na obra sofreram modificações, inversões, subversões a partir de ditados populares, canções, citações de diários e livros, personagens extraídos do folclore negro, indígena e europeu.³⁶

A preocupação de Mário de Andrade com a construção de uma arte nacional o levou a se aprofundar ainda mais na cultura popular; suas viagens ao interior do país não se limitaram a registros em cadernos de anotações e diários, mas o viajante aprendiz atuou como fotógrafo e deixou o registro imagético de um Brasil ainda pouco conhecido. Abaixo, um exemplo extraído da pesquisa de Telê Ancona Lopez (2005), em “O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem.”³⁷



Figura 18 – “Assacoio/ 17-VI-27/ O mais alto é enegrecido pintado de genipapo” (notação no verso). Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

³⁵ Ibidem, p. 40.

³⁶ Sobre a discussão do suposto plágio em Macunaíma, além da referência aqui trazida, há outros trabalhos dedicados a esse tema, cito apenas mais dois: MACHADO, M. (2014). “Posso roubar as suas frases?: Modernistas brasileiros debatem o tema da autoria. *Revista Criação & Crítica*, (12), 120-134. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i12p120-134>; SILVA, Márcia da. *Análise da tradução de termos indígenas em Macunaíma de Mário de Andrade na tradução de Héctor Olea para o espanhol*. 2009. 130f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Letras. Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina.

³⁷ LOPEZ, Telê Ancona. O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 135-164, dez. 2005. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142005000200005>. acesso em 29 set. 2019.

Outra preocupação de Mário era com os caminhos tomados por seus colegas. A “semana de 1922” produziu efeitos positivos no que dizia respeito a destronar o neoclassicismo e parnasianismo, mas o que se viu após a semana é que não havia um espírito moderno homogêneo no Brasil, mas possibilidades múltiplas de pensar o modernismo. Por sinal, esse espírito era imensamente incerto: “Não sabemos o que queremos, mas sabemos o que não queremos”, as palavras de Oswald de Andrade, na semana, resumem bem essa incerteza.

Mário julgava que ainda não havia, na ocasião, uma “consciência nacional”, em um “artigo-resenha” de 1924, sobre a obra *Memórias sentimentais de João Miramar* de “Oswaldo de Andrade”, como Mário costumava tratar o amigo. O autor de *Macunaíma* faz uma reflexão sobre os primeiros anos da década de 1920. Escreveu ele: “É muito sabido já que um grupo de moços brasileiros pretendeu tirar o Brasil da pasmaceira artística em que vivia, colocando a consciência nacional no presente do universo”, o resultado, continua o cronista, é que “Eu já disse que imaginávamos com os cocoricós adiantar o momento da aurora.”³⁸ A aurora só emergiria mediante a imersão no Brasil. Por vezes, exortava a seus amigos quanto à importância desta missão. A Tarsila, Mário escreveu:

“minha querida amiga/Cuidado! Fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e coisas vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem, temos briga, na certa. Desde já, desafio vocês todos juntos, Tarsila, Oswald e Sergio para uma discussão formidável. Vocês foram a Paris como burgueses. Estão épatés. E se fizeram futuristas! hi! hi! hi! choro de inveja Ui! Ui! Ui! Mas que viado! Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias de ardentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. [...] Um abraço muito amigo do Mário.”³⁹

O “viajante aprendiz” de outrora, agora transfigurado em um “matavirgista”, não conseguia entender por que ele estava explorando o Brasil sozinho? Por que alguns de seus amigos escolheram voltar para a Europa e outros a permanência na metrópole brasileira? Seu envolvimento com a construção de

³⁸ ANDRADE, Mário. *Revista do Brasil*, 105, São Paulo, set. 1924, p. 26-32. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/bitstream/handle/10/26330/revista-do-brasil-105.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

³⁹ AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 2003 [1975]. p. 369.

uma “consciência nacional” foi tamanha que, a partir do primeiro governo de Getúlio Vargas, enveredou na vida pública como diretor do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo. Em 1936, a pedido de Gustavo Capanema, então o Ministro da Educação e Saúde, Mário elaborou o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que mais tarde resultaria no IPHAN. O projeto foi aprovado no ano seguinte, ficando o novo órgão aos cuidados de Rodrigo Melo Franco de Andrade⁴⁰

Mário de Andrade era um homem político, suas crônicas, artigos e ensaios eram manifestações políticas. Nunca se escondera do debate, seja quando se tratava da estética brasileira, seja quando se discutia as instituições, seja como artista ou intelectual, ele contribuiu para a produção do pensamento social brasileiro, como homem público quis apresentar esse Brasil aos brasileiros. Quanto à emergência de construção e da consolidação do pensamento social, escreveu:

Os gênios [intelectuais] nacionais não são de geração espontânea. Eles nascem porque um amontoado de sacrifícios humanos anteriores lhes preparou a atitude necessária de onde podem descortinar e revelar uma nação.⁴¹

O ideal modernista foi, assim, fruto de sacrifícios:

dum Basílio da Gama, dum Gonçalves Dias, dum Alencar eram falhas, porque intelectuais em vez de sentidas, porque dogmáticas em vez de experimentais, idealistas em vez de críticas e práticas, divorciadas do seio popular, descaminhadas da tradição, ignorantes dos fatos e da realidade da terra.⁴²

Coube à geração de Mário de Andrade transitar pelo amontoado de sacrifícios humanos, acertando onde seus antecessores falharam, enveredando pelos caminhos que lhes foram descortinados. Os modernistas tiveram o caminho aberto pela geração anterior. Se eles se transformaram em outra coisa, se abandonaram a estrada aberta e construíram outra, ou se simplesmente seguiram o caminho, é uma questão ainda muito discutível. O que se pode dizer, a partir do próprio Mário, é que a geração modernista, esses moços tolos, edificaram aos poucos um pensamento autônomo, livre e moderno, descolado das tendências do passado e imbricados da nacionalidade brasileira.

⁴⁰ SANTOS, Cecília Rodrigues dos Santos. O patrimônio de Mário de Andrade: tirando o pedregulho da botina pra não manquejar. *Revista CPC*, v. 13, n. 25 especial, p. 11-47, jan./set. 2018.

⁴¹ ANDRADE, Mário. *Táxi e Crônicas do Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

⁴² Idem, *Revista do Brasil*, 105, São Paulo, set. 1924, p. 26-32. In: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/bitstream/handle/10/26330/revista-do-brasil-105.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Conhecem aquela história do caipira que ganhou umas botinas para votar no dr. Tal, deputado de profissão? Pois calçou-as e avançou na estrada. Os pés começaram a doer. O cabra não pode mais. Tirou as botas e acariciou com olhos paternos os dedos que se mexiam livres, reconhecendo a terra amiga. “Tá contente, canaia-da!” Estes modernistas brasileiros parecem-me que descalçaram as botas.⁴³

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurou-se aqui, mostrar que a construção do ideal modernista brasileiro foi resultado de um jogo complexo de relações entre os intelectuais brasileiros com o mundo, mas também, com a própria sociedade brasileira e entre eles próprios. As trocas entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, são alguns exemplos aqui trazidos.

Para Mário, a poesia de Cendrars o libertou da “incompreensão do passado, pelo qual eu não vivia na terra do meu país e do meu tempo.”⁴⁴ O passado redescoberto pelo “turista aprendiz”, que se encanta por Chico Antônio, “que vale uma dúzia de Carusos”.⁴⁵ O “matavirgista”, agora sem botas, produzirá poemas como “Carnaval carioca”, “Noturno de Belo Horizonte”, “Meditação sobre o Tietê” e os fez graças a sua condição de homem quanto as suas leituras elevadas, mas, acima de tudo, pela sua capacidade de ouvir o depoimento do povo, como termo essencial referente ao projeto que imagina.⁴⁶

Em Oswald, a antropofagia representaria a “quebra dos emblemas ou tabus culturais importados da Europa”. O *Abapuru* “nunca foi catequizado”. O “indianismo às avessas”, presentes no projeto modernista de Mário e Oswald, desconstruíram a imagem do indianismo romântico.⁴⁷ Mário, que afirmara em seu “Prefácio interessantíssimo” da *Paulicéia desvairada*, ter um copo grande demais, “ainda bebo no copo dos outros”, realiza em *Macunaíma*, o antropomorfismo oswaldiano. Rita de Cássia (2012) busca em Antônio Cândido uma definição dessa época, o modernismo brasileiro, que contribuiu para transformar ressentimentos do passado em conquista, e que resultariam um sentimento de orgulho por nossas tradições culturais.⁴⁸

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia*. São Paulo: Edições Quíron, 1978. p. 142.

⁴⁵ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz / Mário de Andrade*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Brasília, DF: Iphan, 2015. p. 376.

⁴⁶ JÚNIOR, Valdemar Valente. Em busca do Brasil profundo: as duas viagens de Mário de Andrade. *Revista Anthesis*, v. 6, n. 11, 2018.

⁴⁷ OLIVEIRA, Rita de Cássia Martins. Breve panorama do modernismo no Brasil – Revisitando Mário e Oswald de Andrade. *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 8, n. 11, 2012, p. 82-95.

⁴⁸ Ibidem, p. 93.

REFERÊNCIAS

ALEM, Branca Puntel Motta. As amigadas brasileiras de Blaise Cendrars: uma análise de Feuilles de Route. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*, São Paulo, 2003 [1975].

ANDRADE, Gênese. Oswald de Andrade em torno de 1922: descompassos entre teoria e expressão estética. *Revista Remate de Males*, v. 33, n. 1-2, p. 113-133, 2013.

ANDRADE, Mário de. O turista aprendiz / Mário de Andrade; edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. – Brasília, DF: Iphan, 2015.

ANDRADE, Mário. Crônicas de Malazarte II. In: *Revista América Brasileira* n. 23, p. 318. Rio de Janeiro, novembro de 1923.

ANDRADE, Mário. *Crônicas de Malazarte VIII*. In: BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto A1cina; LIMA, Yone Soares de (Pesquisa, seleção, planejamento). *BRASIL: o tempo modernista – 1971/1929*. Documentação. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

ANDRADE, Mário. *Táxi e Crônicas do Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

ASBURY, Michael. Parisienses no Brasil, brasileiros em Paris: relatos de viagem e modernismos nacionais. *Revista concinnitas* ano 9, v. 1, n. 12, julho 2008.

AVANCINI, José Augusto. Mário e o Barroco. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 36, p. 47-66.

BATISTA, Eduardo Luiz Araújo de Oliveira. *Blaise Cendrars – o terceiro elemento do elemento Pau-Brasil*. Itinerários, Araraquara, n. 33, p. 139-156, jul./dez. 2011.

CALIL, Carlos Augusto. Sob o signo do Aleijadinho: Blaise Cendrars precursor do patrimônio histórico. *Revista Arqutextos*, n. 149. 05 patrimônio, ano 13, out. 2012.

CALIXTO, Roberta. *As vanguardas europeias do século 20 e as influências da semana de arte moderna na ilustração de livros de literatura infantil brasileiros*. Departamento de Artes e Design. PUC-Rio. 2012.

COELHO, Eduardo. Manuel Bandeira camufla Blaise Cendrars. *Soletas*, n. 25 2013.

DALVI, Maria Amélia. O modernismo nos livros didáticos de ensino médio: os temas e textos tidos como fundadores e a formação do leitor escolarizado. *Educação: Teoria e Prática*, v. 21, n. 37, jul/set-2011.

DIAS, Rosália de Almeida. Pau-brasil; a viagem modernista de descoberta do país. *Revista de Literatura, História e Memória, Dossiê 90 anos de arte moderna no Brasil*. v. 8, n. 11, p. 56-72, 2012.

EULÁLIO, Alexandre. A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia. São Paulo: Edições Quíron, 1978.

FRANCO, Márcia Arruda. Ouro Preto dos poetas modernistas. *Remate de Males*, v. 33, n. 1-2, p. 211-224, 2013.

GAIO, Henrique Pinheiro Costa. A voz do sangue: o diálogo de Paulo Prado e Blaise Cendrars em torno do Retrato do Brasil. *Revista Ars Histórica*, n. 12, 2016.

JÚNIOR, Valdemar Valente. Em busca do Brasil profundo: as duas viagens de Mário de Andrade. *Revista Anthesis*, v. 6, n. 11, 2018.

LE Formose - Feuilles de Route. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35576/le-formose-feuilles-de-route>
Acesso em: 08 de set. 2019.

LOPEZ, Telê Ancona. O estabelecimento do texto, introdução e notas. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte, 2002.

LOPEZ, Telê Ancona. *O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem*. An. mus. paul., São Paulo, v.13, n. 2, p.135-164, 2005.

NASCIMENTO, Evando. A semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. *Gragoatá*, Niterói, n. 39, p. 376-391, 2015.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil*. 2012. 163 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Martins. Breve panorama do modernismo no Brasil – Revisitando Mário e Oswald de Andrade. *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 8, n. 11, 2012.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, 2. ed. São Paulo: IBRASA; [Brasília]: INL, 1981. [Biblioteca estudos brasileiros; v. 3].

RITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, 5.a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

SÁ, Lúcia. *Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota P, 2004. Notes. Bibliography. 325 pp.

SANTOS, Boaventura de Souza. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Tempo Social; Revista de Sociologia da USP*, v. 5, n. 1-2, p. 31-52, 1993. [Editado em nov. 1994].

SANTOS, Cecília Rodrigues dos Santos. O patrimônio de Mário de Andrade: tirando o pedregulho da botina pra não manquejar. *Rev. CPC*, v.13, n. 25 especial, p. 11-47, jan./set. 2018.

SANTOS, Marcelo Burgos Pimentel dos. *Viagens de Mário de Andrade: a construção cultural do Brasil*. 2012. 203 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

SILVA, Márcia da. *Análise da tradução de termos indígenas em Macunaíma de Mário de Andrade na tradução de Héctor Olea para o espanhol*. 2009. 130f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Letras. Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina.p.22.

SILVA, Márcia da. *Análise da tradução de termos indígenas em Macunaíma de Mário de Andrade na tradução de Héctor Olea para o espanhol*. 2009. 130f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Letras. Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina.



O COMUM E SEU FORA II

O EU VEGETAL E A COMUNIDADE DAS PLANTAS

Flávia Scóz
UFSC - CAPES

RESUMO: Diante da crise comunitária atual, outra crise, ainda mais profunda, se evidencia: a do *indivíduo*. À medida que a construção deste modelo de base humanista é posta em destaque, ele é também confrontado e suas falhas são expostas. O texto que segue é um ensaio de pensar o mundo a partir de outros parâmetros, mais abertos, incompletos, e que não pretendam ser perfeitos ou perfectíveis. A partir do modelo das plantas e da proposição do artista alemão Joseph Beuys evoca-se um mundo no qual a colaboração, a mistura e a cooperação ainda são possíveis.

PALAVRAS-CHAVE: Comunidade; Stefano Mancuso; Joseph Beuys.

THE VEGETAL SELF AND THE PLANT COMMUNITY

ABSTRACT: Faced with the current community crisis, another crisis, even more profound, is evident: that of the *individual*. As the construction of this humanist-based model is highlighted, it is also confronted and its flaws exposed. The text that follows is an essay on thinking the world from other parameters, more open, incomplete, and not intended to be perfect or perfectible. From the model of the plants, and the proposition of the German artist Joseph Beuys, a world in which collaboration, mixing, and cooperation are still possible is evoked.

KEYWORDS: Community; Stefano Mancuso; Joseph Beuys.

Flávia Scóz é doutoranda Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

O EU VEGETAL E A COMUNIDADE DAS PLANTAS

Flávia Scóz

Uma perspectiva vegetal, que descortina possibilidades de pensar o futuro a partir do presente, de forma simples e aparentemente eficaz, tem encantado pensadores humanistas e pós-humanistas. Quando consideramos que os vegetais constituem a maior parte da biosfera do planeta e ainda que por um lado, a vida das plantas, e o que conhecemos como natureza, sejam invenções culturais, por outro é também algo que nos é bastante desconhecido. Apesar de representar cerca de 85% da biomassa do planeta, a flora terrestre frequentemente ocupa papel coadjuvante ou mesmo cenográfico nas narrativas e pesquisas do mundo. Desta forma, a perspectiva que o biólogo italiano Stefano Mancuso propõe visa considerar os seres sésseis nas tomadas de decisão relativas às *epistemes* propostas. Ou mesmo tomar a convivência vegetal como inspiração e solução para fazer frente aos inúmeros problemas atuais, sejam eles econômicos, ecológicos ou comunitários.

Sustentar a hipótese de que plantas são capazes de comunicação e cooperação é um dos pontos de ancoragem do pensamento de Mancuso. Tal premissa fica clara nos três primeiros capítulos de *A planta do mundo*. Em “A árvore da liberdade”, ele narra sua paixão pelo papel, e sua conseqüente atração por livros, para introduzir o relato de seu encontro com um raro livreto, o *Essai historique et patriotique sur les arbres de la liberté*, publicado em 1794, pelo abade Gregoire¹, encontrado na famosa feira popular *Marché du Livre Ancien et d’Occasion George Brassens*, de Paris. No capítulo em questão, Mancuso comenta a disputa pela preciosidade que inicialmente travou com o também bibliófilo e professor de história francesa Henri Gerard, para enfim expor o acordo de cooperação entre os dois pesquisadores acerca dos mistérios em torno das mencionadas “árvores da liberdade”, árvores reais, com troncos e folhas que, durante a Revolução Francesa, foram transplantadas para diversas cidades e vilas no intuito de simbolizar os ideais libertários.

A ideia de uma árvore como ícone, ou monumento, pode soar estranha, pois no Ocidente é mais comum a opção por estátuas, edifícios, praças e outros símbolos sólidos e resistentes. Já as árvores são vivas e dotadas de livre-arbítrio: suas raízes se expandem, suas copas crescem, suas folhas mudam

¹ Henri Gregoire (1750-1831), bispo de Blois e membro do Senado francês, com importante atuação durante a Revolução Francesa.

de cor e caem. Podem ser atacadas por pragas e morrer, ser arrancadas por ventos ou atingidas por raios. O quão catastrófico seria se o Arco do Triunfo, construído em louvor às vitórias de Napoleão, em 1836, fosse devorado por cupins ou tombado por ventos?

Um monumento, tal como historicamente o concebemos, deve ser resistente às manifestações ditas divinas ou naturais, e mesmo às humanas. Segundo o padre Gregoire (1750-1931), também conhecido por cunhar o termo *vandalismo* em 1794, e contrariamente ao pressuposto de Walter Benjamin em suas ‘Teses sobre o conceito de história’, mesmo os monumentos que representam a barbárie devem ser preservados como documentos de memória.

O plantio de árvores destinadas a simbolizar a Revolução Francesa foi inspirado nas revoltas que antecederam a Revolução dos EUA. A expressão *The Liberty Tree* surgiu após uma árvore ter abrigado uma reunião de manifestantes norte-americanos, que, à época, se levantaram contra os impostos sobre o valor do papel exigidos pela coroa britânica, regulados pela Lei do Selo (*Stamp Act*), de 1765, criada para controlar a imprensa da colônia e arrecadar recursos para despesas militares. Segundo Mancuso,

... o mais extraordinário ocorreu em Boston, em 14 de agosto de 1765, quando uma multidão de colonos enfurecidos se viu sob um grande olmo e pendurou um fantoche representando Andrew Oliver, o comerciante local escolhido por Jorge III como oficial responsável pela aplicação da lei².

Tomado como a primeira árvore da liberdade, o olmo teve sua vida ceifada durante o cerco de Boston, em 1776, quando foi transformado em lenha pelos britânicos. Mancuso destaca a responsabilidade dos franceses na difusão do culto às árvores da liberdade, em particular após 1790, ano em que o pároco Norbert Pressac transplanta um carvalho selvagem para a praça da vila de Civray, região central da França: “Em seguida, o pároco exortou a multidão com esta frase: ‘Ao pé desta árvore, você se lembrará de que é francês e, na sua velhice, lembrará a seus filhos o momento memorável no qual a plantou’”³.

O transplante de árvores de grande porte não é tarefa simples. Mesmo nos dias atuais é um processo dispendioso e pleno de riscos. Caso arrancadas do solo das florestas e cravadas em terrenos urbanos, árvores frondosas, uma vez separadas de suas raízes, têm grandes chances de secarem. Aliás, foi no

² MANCUSO, Stefano. *A planta do mundo*. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2021, p. 23.

³ *Ibidem*, p. 23.

intuito de reverter a triste paisagem de troncos ressecados que a Convenção Nacional da França instituiu um decreto exigindo o plantio de uma nova muda para cada árvore que sucumbisse.

Com seus estudos, Stefano Mancuso e Henri Gerard buscam compreender, entre outras questões, como e porquê, em 1792, num contexto social em que as prioridades eram alimentação e segurança, o transplante de árvores portentosas foi praticado e incentivado. Na busca por vestígios, figuras, documentos ou relatos que pudessem fornecer dados sobre tais feitos, eles são surpreendidos quando encontram um antigo mapa no apartamento de Gerard:

Era um mapa da Europa e da América e, se não fosse pelas palavras no topo, “árvores da fraternidade”, e pela data de 1848, provavelmente eu não teria me detido. À primeira vista, não havia nada digno de nota, porém o título era claro. De alguma forma, aquele mapa dizia respeito ao tema em que estávamos interessados. Apesar de observar com atenção, não havia nada de excepcional. Tudo estava no devido lugar e nada parecia diferenciá-lo de um mapa geográfico comum. Como explicar o título “árvores da fraternidade?”⁴.

Após análise daquilo que parecia ser uma densa rede de vilas, estradas e cidades, e depois de comparar com outros mapas da mesma época, os pesquisadores perceberam que estavam diante de uma representação topográfica de uma imensa rede rizomática, tal como aquela que integra múltiplas vidas vegetais, uma vez que:

[...] as árvores que fazem parte de uma floresta ou de um bosque não estão separadas uma das outras; elas formam, por meio das raízes, uma rede subterrânea que as une em uma enorme rede difusa. Em outras palavras, uma floresta deve ser vista como um superorganismo nascido da interação entre árvores que fazem parte dela. Um pouco como acontece em uma colônia de formigas, que forma uma colônia, mas a colônia inteira se comporta como se fosse um único indivíduo. O mesmo vale para as árvores⁵.

O conceito de rizoma, proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs*⁶, é frequentemente evocado para pensar redes colaborativas, como a *internet*, por exemplo. Mas é importante ressaltar o caráter emaranhado

⁴ Idem, p. 31.

⁵ Idem, p. 34.

⁶ “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’ Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser”. In: DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Vol. 1*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 4.

dos “nós” de estruturas como tais. Na medida em que cada nó constitui uma interseção, um elo em comum, ele incorpora a pluralidade implícita no pronome “nós”, que exprime a conjugação entre o eu e os outros. Compreender a dinâmica de uma rede rizomática exige que nos desvencilhemos, portanto, da falsa ideia do caráter unitário e indivisível dos seres vivos e imaginemos uma existência gigantesca, arborescente como uma floresta. Cada árvore, nas palavras de Mancuso, é um membro singular desse grande conglomerado florestal, cuja existência é função da cooperação das raízes dos vegetais que dele fazem parte, e que atuam de modo comunitário. Essa existência comum só é possível porque cada planta se abre às outras.

As ações da vida em comunidade estão em queda. Isso se deve, notadamente, à concepção de que indivíduos, por serem únicos, não podem ser divididos, o que dificulta a cooperação, quando não a impede. A comunidade é fundada, ou afundada, por indivíduos que operam e produzem imagens, geografias, idiomas. Para que a cooperação comunitária seja possível não basta, porém, socializar apenas ícones e economias: imperativo é o compartilhamento do si mesmo.

Uma das premissas do humano ocidental é a de que seus corpos individuais são autossuficientes, ao modo de um *Homo autotelus* que se produz, se reproduz e se auto-sustenta. Daí a tendência a comparar seu funcionamento ao de máquinas complexas, capazes de desempenhar distintas funções: da alimentação à secreção, do movimento ao repouso. Mas é justamente essa existência circunscrita do uno que impossibilita a vida em comunidade, dado que a existência comunitária só se tornaria possível, como se verá adiante, quando o eu, o *ego*, o *self* é imunizado.

Por um lado, estamos habituados com a imagem do corpo fragmentado, segundo o padrão das divisões anatômicas, de raiz sobretudo funcional – os chamados aparelhos, cada um voltado para sua especialidade, por outro sustentamos a imagem do “homem vitruviano”, antiga herança renascentista na qual o corpo aparece sólido, inteiro, proporcional e isolado.

Esse processo de desmembramento corporal teve como marco a primeira demonstração pública de uma cirurgia feita sob os auspícios de uma anestesia geral, em 1846. Susan Buck-Morss acentua o fato de que o emprego de anestésicos possibilitou às intervenções médicas se tornarem menos traumáticas para práticos e pacientes, o que permitiu uma aproximação com distancia-

mento e a penetração em tecidos musculares sem maiores sofrimentos ou pruridos. Graças à anestesia – aqui também pensada como supressão estética e conseqüentemente política – performances como tais puderam ser transformadas em lições espetaculares nas quais, em contraste com *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt, a vida se mantém presente.

Susan Buck-Morss desenvolve o tema da autogeração a partir de Walter Benjamin, tomando-o como sintoma da crença do homem moderno em sua capacidade de auto-geração. Auto-suficiente é o homem encerrado no desenho hermético do quadrado ou da cidade. Encerrado na tela. O *Homo autotelus*, termo cunhado pela autora com base na experiência estética proposta por Kant, é aquele que tem a si próprio como finalidade, que despreza a sensibilidade do outro na medida em que se confina. *Telus*, para jogar com a etimologia, ressoa em “tela”, e nesse sentido *autotelus* poderia referir ao ser que gera e assiste à própria imagem, que a planeja e captura para projetá-la, ou, ainda, que se satisfaz com a fantasmagoria de si mesmo – *self*, logo existo.

O ser verdadeiramente autogerado é inteiramente autônomo. Se é que tem corpo, este deve ser impermeável aos sentidos e, por conseguinte, protegido do controle externo. Sua potência encontra-se na sua falta de resposta corporal. Ao abandonar os sentidos, ele abre mão do sexo, é claro. Coisa curiosa: é precisamente nessa forma castrada que o ser é gerado como masculino – como se não tendo nada tão embaraçosamente previsível ou racionalmente incontrolável quanto um pênis sensorialmente sensível, ele pudesse afirmar com confiança que é o falo. É essa protuberância não sensorial e anestésica que constitui este artefato: o homem moderno.⁷

Vale lembrar que seres vivos capazes de gerar a si mesmos são aqueles que se reproduzem de modo assexuado, sem troca com os outros e tampouco abertura a eles, já que se multiplicam a partir da fragmentação de seus corpos, caso dos protozoários, planárias e amebas.

“O que parece fascinar o ‘homem’ moderno nesse mito é a ilusão narcisista do controle total”⁸: ele não mais se detém diante da natureza como um *Caminhante sobre o mar de névoa*, de Caspar David Friedrich (1818), mas avança e constrói cidades sobre a paisagem e imagina-se superior à natureza, além de criar e personificar deuses para ampliar as formas de controle e culpa. “Não seria o capital um novo deus, que nos torna novamente devedores?

⁷ BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de “A obra de arte” de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 160.

⁸ Idem, p. 159.

Walter Benjamin concebe o capitalismo como uma religião. É o primeiro caso de culto não expiatório, mas culpabilizador”.⁹

O protótipo kantiano do ser capaz de se auto-preservar é o guerreiro, impermeável sob sua armadura ou uniforme, capaz de controlar o medo e por conseguinte o desejo. Para Kant, o general e o estadista são, como as imagens, capazes de moldarem a realidade, possuindo por isso uma alta estima “estética”. Com o corpo social anestesiado é assim possível, como aponta Buck-Morss, submetê-lo a operações sem maiores inquietações:

A especialização do trabalho, a racionalização e a integração das funções sociais criaram um corpo técnico da sociedade, e ele foi imaginado como tão insensível à dor quanto o corpo do indivíduo sob anestesia geral, de modo que era possível praticar um sem-número de operações (ou reformas) no corpo social sem necessidade de nos preocuparmos, com medo de que o paciente – a sociedade em si – “soltasse deploráveis gritos e gemidos”.¹⁰

Acontece que o “corpo dócil” é também espectador, e, nesse sentido, Walter Benjamin é preciso quando observa que o homem moderno assiste com prazer a sua própria destruição. Atuamos, de maneira geral, segundo o roteiro de narrativas seriadas que, menos que subestimar o pensamento, o suprimem. A evolução do *homo autotelus* seria o humano que não apenas cria a si mesmo, mas que culpa a si mesmo, uma espécie de “*homo autommunos*” muito próximo da figura do empreendedor, fruto do neoliberalismo pensado por Byung-Chul Han:

O neoliberalismo, como mutação do capitalismo, torna o trabalhador um *empreendedor*. Não é a revolução comunista, e sim o neoliberalismo que elimina exploração alheia da classe trabalhadora. Hoje, cada um é um *trabalhador que explora a si mesmo para a sua própria empresa*. Cada um é senhor e servo em uma única pessoa. A luta de classes também se transforma em uma *luta interior consigo mesmo*.¹¹

Como construir uma subjetividade, um *self* aberto e disponível para a fruição estética e conseqüentemente política? Como inventar existências capazes de moldar a realidade como um escultor molda um bloco de barro, de madeira ou de pedra? Seria possível uma plástica social sem anestesia, ativa e criativa, que não se desse através de regimes autoritários, mas através da

⁹ Idem, p.167.

¹⁰ Idem, p. 180.

¹¹ HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica – Os neoliberalismos e as novas técnicas de poder*. Trad. Maurício Liesen. Âyiné, Belo Horizonte, 2018.

arte? Ou, como questiona Emanuele Coccia, como estabelecer uma existência desapropriada, estranha a si mesma, que possibilite uma abertura ao outro?

A “metafísica da mistura”, subtítulo de *A vida das plantas*, é composta pela permeabilidade dos corpos, do “tudo está em tudo” no qual a planta torna-se modelo, numa espécie de elogio aos seres sésseis que, embora fixados ao solo, são os mais abertos e vulneráveis dos seres:

Os estoicos imaginavam que, imediatamente após o nascimento, todo ser vivo percebe a si mesmo e, com base nessa percepção, se apropria de si. Chamavam de processo de apropriação e familiarização de si: *oikosis* – *um devir próprio, seu, do ser vivo*.¹² “Deve-se saber”, escrevia Hieróclis, “que um animal, desde que nasce, percebe a si mesmo” e “uma vez que recebe a primeira percepção de si, torna-se imediatamente familiar a si mesmo e a sua própria estrutura”. A flor mostra com grande frequência um mecanismo inverso: o da desapropriação de si, do devir estranho a si mesmo. É o que acontece com a fertilização: a maioria das flores hermafroditas desenvolve um sistema de autoimunização para evitar a autofertilização, uma defesa contra si mesmo que lhes permite se abrir ao mundo.¹³

Chama a atenção que Coccia use a palavra *autoimunização* para pensar um modelo de vida em que um ser se abre aos outros. Uma imunização de si mesmo, para si mesmo, uma imunização sem *cum*, de si para si mesmo e em consequência, em prol do outro.¹⁴ A partir do momento em que a planta, e mais especificamente a flor, auto-imuniza-se contra si mesma, ela está em dívida de forma – garante o desforme próprio das flores e assim possibilita o contato e a criação com e de formas outras. É a maneira encontrada pela flor de garantir uma coincidência, e não apenas uma incidência no mundo. A coincidência da flor é o seu, ainda que breve, levante. A falta de si mesmo não pode ser preenchida e, portanto, a dívida (*munus*) deve estar em constante manutenção.

¹² Vale ressaltar, como assinala Maria-José Mondzain em *Imagem, ícone e economia*, que o radical *oiko* está presente nos significantes *economia* e *ícone*.

¹³ COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas* (Uma metafísica da mistura). Trad. Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018, p. 101.

¹⁴ O significante *cum* é usado aqui em referência ao livro de Roberto Esposito, *Communitas*, e à interpretação de Jean-Luc Nancy no Prefácio que o acompanha. O *cum* é equivalente ao *com*, ao entre que nos permite ser-juntos, ser singular plural, título de um dos livros de Nancy. O *cum* é o que nos deixa sucetíveis, arriscados ao *munus* e aos outros. Nas palavras de Nancy: “El *cum* es algo que nos expone: nos pone los unos frente a los otros, nos entrega los unos a los otros, nos arriesga los unos contra los otros y todos juntos nos entrega a lo que Esposito (el bien llamado expuesto) llama para concluir ‘la experiencia’: la cual no es otra sino la de ser con...”. NANCY, Jean-Luc. “Coloquium” (Prefácio). In: ESPOSITO, Roberto. *Communitas* (Origem y destino de la comunidad). Trad. Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p. 16.

Ao pensar a comunidade, Roberto Esposito ressalta que o *munus* é o que temos em comum. E esse *munus*, presente no *Communitas*, deriva de sua raiz etimológica: dívida e falta. Pressupõe que o comum na comunidade é a falta, é a ausência. Seguindo essa premissa, uma auto-imunização seria a tentativa de se propor ao aberto, ao contato, ao contágio – dos outros, para os outros e com os outros.

Esposito propõe um conceito de comunidade que não está atravessado por algo que possamos ter de próprio – um território, uma língua ou um hábito, mas por algo que nos falta em comum. O que reforça a noção de comunidade é o vazio que perpassa a existência, o princípio da incompletude. Se a ideia de comunidade parece estar abalada, é provavelmente devido à imunização. A tentativa de preencher esse vazio que temos em comum resulta na sensação de falta de identidade e solidão, tão usual nas sociedades contemporâneas. Compartilhamos com frequência refeições, localizações, roupas, compras, viagens, caretas, animais de estimação, olhares, subjetividades, leituras, produções, conquistas, mas em raras ocasiões a falta, a carência, o silêncio. A manutenção de uma falsa abertura ao outro nada mais faz que nos ensimesmar, anestesiados, e nos privar da possibilidade de queda, coincidência, acaso, de levante e criatividade.

O abuso das redes sociais presentes nos tantos dispositivos de que usufruímos – *smartphones*, *tablets*, relógios, robôs de cozinha, etc –, ao contrário de aproximar as pessoas, faz com que elas se afastem umas das outras, de si mesmas e de seus corpos. Provavelmente tais dispositivos são mais manipulados que os próprios corpos que os manipulam. Mesmo a noção de toque tende a se restringir à ponta dos dedos do que às solas dos pés e às palmas das mãos – *homo autotelus*. Articular o espaço tridimensionalmente, como propôs Vilém Flusser em *Natural:mente*, parece ser estranho aos hábitos contemporâneos do homem bípede.¹⁵

Para Georges Bataille, conforme Roberto Esposito, o *cum* é uma zona-limite que não pode ser experimentada sem que implique a perda de si. O riso, o gozo, o sangue e o choro são experiências de desbordamentos, que nos permitiriam acessar esse *cum* e nos oferecer aos demais. Ao invés de buscar uma origem perdida, seria preciso a abertura de uma fenda em si e nos outros, como aquela proposta por Marcel Duchamp em *Étant Donnés*, como a *auto-imunização* da flor, ou, ainda, como a vulva traçada por Gustave Courbet, *A origem do mundo*.

¹⁵ FLUSSER, Vilém. *Natural:mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Annblume, 2011.

No nos acomuna un lleno, sino un vacío, una carencia, una caída. Desde este punto de vista, la comunidad debe asumirse literalmente como «coincidencia», caer *juntos*: pero con la advertencia de que esa caída – el «ser eyectado» – no debe entenderse como el caer desde una condición de previa plenitud, sino como la única y originaria condición de nuestra existencia. El *Dasein* no es ni el resultado ni el sujeto de la caída, sino la caída misma, el «ahí» del ser eyectado ahí. Todas las expresiones «deuda», «culpa», «fracaso» que en la jerga heideggeriana muestran esta condición carencial, se refieren a la incompletud insuperable de un ente caracterizado por la nulidad de su fundamento. También nuestra acción – o mejor, la acción que somos – reviste ese carácter, puesto que se expresa en un constitutivo «dar sentido» que es el lado proyectivo de una insensatez de fondo¹⁶.

Somos fragmentos em queda. Somos compostos dos outros. No Prefácio de *Communitas* Jean-Luc Nancy ressalta que para dizer 'eu' é necessário dizer o *outro*, e se em parte somos constituídos nessa diferença há também um *entre* que compartilhamos. O outro não é um limite em que nosso corpo esbarra, mas, abertura e chance.

*

Estamos em queda coletiva. O chão é solo, cujo étimo aponta para um fundo achatado, solidão e luz, esta inclusive divina. Tais solos deveriam ser abandonados, pois estar seguro é assustador (BEING SAFE IS SCARY¹⁷), é estar só, encerrado, paralisado. Por isso a segurança é quase sempre territorial, dificilmente nômade. Edificar, fundar e demarcar são práticas sedentárias. Quanto à queda, não é incidência, mas co-incidência. Não se cai sozinho. Mesmo Adão e Eva caíram juntos na expulsão do Éden. Cairmos juntos é difícil, os corpos se embolam, se chocam, porém é no limite do outro corpo, ou no vazio entre um corpo e outro, que a existência acontece.

Se para a vida em comunidade é imprescindível a abertura do indivíduo, como dividir o que não raras vezes é tido como indivisível? Como recuperar o “princípio de incompletude” proposto por Maurice Blanchot e George Bataille? O ser insuficiente, que não produz, culpa ou controla a si mesmo, se-

¹⁶ ESPOSITO, Roberto. *Communitas* (Origem y Destino de la comunidad). Trad. Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrotu, 2003, p. 160-161.

¹⁷ BEING SAFE IS SCARY é o nome da instalação da artista visual Banu Cennetoglu realizada em Kassel, durante a *Documenta 14*, de 2017. A obra consiste em dez letras de alumínio empastadas do frontão do prédio Fridericianum que, somadas a outras seis fundidas em latão, compõem a frase supracitada. A sentença existia anteriormente num grafite escrito nos muros da Universidade Técnica de Atenas.

gundo Blanchot, fundamenta o pensamento de Bataille sobre a comunidade: “[na] base de cada ser existe um princípio de insuficiência”.¹⁸ Este princípio não espera ser restaurado. Exige, ao contrário, a consciência da incompletude, dado que o incompleto não se associaria ao outro na tentativa de uma totalização, mas no desejo de se ver contestado.

O ser busca, não ser reconhecido, mas ser contestado: ele vai, para existir, em direção ao outro que o contesta e por vezes o nega, a fim de que ele não comece a ser senão nessa privação que o torna consciente (está aí origem de consciência) da impossibilidade de ser ele mesmo, de insistir como *ipse*, ou caso se queira, como indivíduo separado: assim talvez, ele ex-istir-á, provando-se como exterioridade sempre prévia, ou como existência de parte à parte estilhaçada, não se compondo senão ao se decompor constante, violenta e silenciosamente.¹⁹

Ou, para retomar postulações de Esposito, de compartilhar, ainda que momentaneamente, a falta, o *munus*, o *cum*. Essa insuficiência, vale frisar, não é uma oposição a um estado de completude. Tampouco pretende ser preenchida na comunhão com os demais, já que o princípio da incompletude é o começo, o meio e o fim do ser humano. Portanto, propor o modelo de um indivíduo renascentista, completo e perfeito, é suprimir a capacidade de partilhar, de imaginar e criar. Blanchot aproxima tal princípio ao “êxtase”, que seria

... ele mesmo comunicação, negação do ser isolado que, ao mesmo tempo que desaparece nessa violenta ruptura, pretende se exaltar ou se se “enriquecer” com aquilo que quebra seu isolamento até abri-lo ao ilimitado – sendo todas afirmações que, na verdade, parecem enunciadas apenas para serem contestadas: o ser isolado é o indivíduo, e o indivíduo é apenas uma abstração; a existência tal como a concepção débil do liberalismo ordinário a representa para si.²⁰

Tal abstração do indivíduo, pela qual a ideia de comunidade é literalmente a-fundada, parece solidificar-se com a crescente insistência neoliberal. A equação é simples: a potência da comunidade é inversamente proporcional à potência do indivíduo. Neste quadro o “êxtase” se apresenta como forma de comunicação e possibilidade de negação do indivíduo surge como uma tentativa de lançar a experiência para fora de si, de fissurar-se e se deixar contaminar, desapropriar-se – imagem da flor. E talvez seja na arte, através da arte, que essa abertura, esse lançamento, seja ainda possível.

¹⁸ BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Trad. Eclair Antônio Almeida Filho. p. 16. Trad. Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: editora UNB, 2015.

¹⁹ Idem, p. 17.

²⁰ Idem, p. 32.

A ideia de “isolar o si mesmo”²¹, ainda que em tempos pandêmicos, pode parecer absurda, mas é preciso esclarecer que esse isolamento, se refere a um *self* ou mesmo um *ego* que, uma vez afastado, permitiria uma abertura de si mesmo ao outro – uma escuta. Tal procedimento de fissura e consequente mistura é para os seres sésseis algo comum e catalogado. Em 1960, os biólogos Barry Graham e Frederick Herbert publicaram, em *The botanical Review*, uma lista com mais de 150 espécies, entre angiospermas e coníferas, que apresentavam casos de auto-enxertia entre suas raízes. Ou seja, árvores que mesclam raízes, seivas, compartilham nutrientes e informações sobre o solo. Que, como narra Mancuso, sustentam outros troncos, aparentemente mortos e incapazes de se alimentar sozinhos, para garantir a saúde comum e trocar informações.

Mesmo com todas as especificidades de cada caso, as árvores sempre foram consideradas indivíduos isolados. Não no sentido animal de “não divisível”, mas, indiscutivelmente, organismos vivos, únicos, com necessidades e comportamentos distintos daqueles de sua própria espécie. E, portanto, não diferentes dos animais. Será verdade? O que centenas de pesquisas vêm revelando nos últimos vinte anos parece mostrar uma realidade completamente diferente. Não se trata de árvores isoladas, e sim de enormes comunidades conectadas que, por meio de suas raízes, trocam nutrientes, água e informações. Comunidades extensas que, não raro, podem até incluir plantas de diferentes espécies e que baseiam sua possibilidade de sobrevivência mais na cooperação do que na concorrência. Uma verdadeira revolução cujas consequências não são fáceis de prever.²²

²¹ Referência à pesquisa poética em andamento: “S I S M I C O – *como isolar o si mesmo*’ pretende evidenciar o questionamento sobre as relações em comunidade, o fazer técnico e os efeitos do isolamento social. O pressuposto é de que esse isolamento se estende para além do contexto da pandemia, embora seja inegável que a crise sanitária tenha exposto a fragilidade de vidas supostamente ancoradas na virtualidade quando da restrição da circulação física dos corpos. Neste sentido, o projeto intenta estabelecer um diálogo com o contemporâneo, no qual as pessoas parecem viver cada vez mais dentro de suas bolhas eletrônicas e em que as esferas pública e privada confundem-se até o limite – a casa se converte em local de trabalho e comércio. Em nome de uma ‘segurança’, somos submetidos, e nos submetemos, a pequenas, mas complexas, formas de encerramento. No entanto, o estranho pode habitar o mais familiar, como postulou a psicanálise de Sigmund Freud, e ‘estar seguro é assustador’, como estampou às suas portas a última edição da Documenta de Kassel, em 2017. ‘S I S M I C O – *como isolar o si mesmo*’ é um elogio à abertura ao outro. Visa pensar formas de viver o isolamento social pandêmico e ainda assim estabelecer novas maneiras de vida em comunidade, novas possibilidades de criação. Postula o fazer artístico como agenciador dessa vida em comunidade. A proposta é ampliar a ideia, presente nos imperativos e decretos governamentais, do isolar ‘a si mesmo’, o que fazemos, ou tentamos fazer, a fim de nos manter vivos e vivos mantermos os outros, de modo a ensaiar formas de pensar sobre ‘o si mesmo’, muito mais difícil de isolar, mas que recorre a múltiplas estratégias na criação de zonas de imunidade e estabilidade. ‘S I S M I C O – *como isolar o si mesmo*’ opera na chave do medo do outro e sobre como é no limite do corpo do outro que descobrimos nosso próprio corpo. A bolha é uma forma de proteção do mundo, mas também pode funcionar como uma forma de projeção ao mundo.” Disponível em: <https://www.flaviascoz.com.br/s-i-s-m-i-c-o-performance-2020>

²² MANCUSO, Stefano. *A planta do mundo*. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2021, p. 77.

O mapa das “árvores da fraternidade” de 1848, citado no início deste ensaio, parece propor uma possível rede colaborativa de árvores ou seres que colaboram mutuamente. “Liberdade, igualdade e fraternidade” foi o lema da Revolução de 1789, mas ao passo que liberdade e igualdade foram consideradas pelas esferas oficiais nos anos seguintes, embora sobretudo no âmbito das ideias e documentos, a ideia de fraternidade foi posta em segundo plano ou mantida próxima ao discurso cristão. A fraternidade como categoria política tornou-se um princípio desprezado. O homem livre e igual ao próximo se tornou o indivíduo que não colabora e confraterniza com seus pares.

A árvore como monumento também foi adotada pelo regime nazista. Na tentativa de associar o nazismo aos ideais de Martin Lutero, centenas de carvalhos, escolhidos pela sua resistência ao frio, suas dimensões e sua longevidade foram plantados em toda Alemanha, sendo chamados de *Hitler-Eiche*. Nas olimpíadas de 1936, em Berlim, os atletas campeões recebiam, junto com suas medalhas, uma muda de carvalho.

Mas os nazistas também utilizaram árvores de espécies e florações diferentes para “desenhar” suásticas que, em determinados períodos, podiam ser distinguidas quando vistas desde uma altura elevada. Uma suástica gigantesca, formada por centenas de árvores, foi em 2000 descoberta ao norte de Berlim, durante o outono, e posteriormente derrubada. Em algum momento da história futura talvez venha a ser mais difícil arrancar árvores do que destruir monumentos de cultura ou barbárie.

Foi a partir desse símbolo, um carvalho, que Joseph Beuys (1921-1986) em 1981 apresentou à *Documenta 7*, em Kassel, o projeto de uma escultura viva intitulada *7000 eichen* (7000 carvalhos). Ele propôs o plantio de 7000 carvalhos na cidade que a cada cinco anos abriga uma das maiores exposições de arte mundiais e que, durante a Segunda Guerra, foi consideravelmente destruída e desflorestada. Beuys na época afirmou que a “árvore é um elemento regenerador e carrega o conceito de tempo. O carvalho, em particular, porque cresce lentamente e tem cerne sólido. Sempre foi uma espécie de escultura, um símbolo desse planeta”.²³

Para compreendermos melhor o que está implicado neste projeto, cabe apresentar algumas informações sobre o artista. Após fazer parte do exército

²³ Catálogo da exposição “Joseph Beuys - A revolução somos nós”. Direção e curadoria Geral: Solange Oliveira Farkas. Realização: Associação Cultural VIDEOBRASIL/SESC, 2010. Na ocasião da abertura da exposição foram plantadas, em frente ao SESC Pompéia, em São Paulo, 7 árvores, em homenagem a *7000 eichen*.

nazista, ter o avião atingido por armas inglesas, cair no meio das montanhas congeladas no norte da Itália, ser resgatado, à beira da morte, por habitantes tártaros que o salvaram cobrindo seu corpo com gordura e feltro, Beuys escreveu uma carta a seus pais declarando que se tornaria artista. Ao final da guerra retornou à Alemanha e ingressou na Academia de Artes de Düsseldorf, estudando principalmente escultura. Durante a década de 1960 realizou uma série de trabalhos em parceria com o grupo *Fluxus* e seus fundadores, Nan Jam Paik e George Maciunas. Foi a partir da escultura que ele desenvolveu suas teorias conhecidas como plástica social, ou escultura social, com as quais imaginava ser possível remodelar os seres e as sociedades humanas. Herdeiro das vanguardas, Beuys acreditava que todo ser humano é um artista, e que apenas através da arte uma revolução seria possível. Trabalhou incessantemente para que a arte, a educação e a política fossem considerados como um único agente transformador. Seus esforços incluem a colaboração para a fundação do Partido Verde alemão, uma associação para a promoção de uma escola superior livre internacional para a criatividade e a pesquisa interdisciplinar, a F.I.U. (Free International University), a apresentação de palestras e a participação em atos, performances e exposições.

7000 eichen, concluído após sua morte, foi um dos últimos trabalhos de Beuys. É uma obra de grandes proporções, que envolveu inclusive boa parte da população de Kassel. Não apenas porque as 7000 mudas de árvores foram plantadas com a auxílio de estudantes e alunos de escolas básicas da cidade, mas também porque a ação gerou uma série de debates sobre o espaço público e o reflorestamento urbano. Parte da população foi contra o plantio de árvores, sob o argumento de que os moradores perderiam espaços para estacionar seus carros.

O impacto foi ainda maior quando Beuys decidiu colocar ao lado de cada árvore uma pedra de basalto, de aproximadamente 100x20x20cm. A pedra fornece um contraponto entre o mineral e o vegetal, entre entes fadados à imobilidade e os seres dinâmicos. Em junho de 1982, 7000 blocos basálticos foram enfim depositados na praça principal de Kassel e um primeiro conjunto de mudas começou a ser plantado, cada uma delas tendo sempre uma pedra ladeando-a, como uma espécie de lápide que, ao invés de solenizar a morte, celebra a vida.

Nos cinco anos seguintes, mais árvores (não apenas carvalhos, apesar do nome da obra), foram plantadas na cidade, sob orientação da F.I.U., por escolas, associações e moradores locais. Beuys escolheu o nome carvalho para

mostrar que símbolos podem e devem ser restaurados, desapropriados, no caso da memória nazista, uma vez que as sociedades estão em constante transformação, e com elas seus ícones. A “plástica social”, desta forma, torna-se possível através da criatividade, das criações e gestos artísticos. Para ele, apenas quando todo ser humano se tornar um ser estético, livrar-se da condição anestesiada do *homo autotelus e automunus*, é que uma vida em comunidade, ainda que finita, viria a ser possível.

7000 eichen é, juntamente com os *Parangolés* de Helio Oiticica, possivelmente, um dos primeiros trabalhos de arte relacional, que ademais contesta as noções de autoria e autoridade e a mercantilização da arte. Afinal, se o comércio de performances e happenings já desafiava curadores e galeristas, como operar com uma obra florestal?

A economia é assim confrontada com a questão ecológica. Para Beuys, as árvores eram órgãos de percepção que questionavam o ensimesmamento. Contestadoras, como disse Blanchot, seres sensíveis, como postula Mancuso. Quiçá as árvores de Kassel, que até hoje podem ser visitadas e desfrutadas, pudessem constar do mapa das *árvores da fraternidade*, caso fosse ele atualizado. Infelizmente, essa atualização precisaria considerar que, no ano do centenário do nascimento do artista que com arte reflorestou uma cidade, no congresso de certo país latino-americano tramita um projeto de lei (PL 490) cujo objetivo principal é extinguir a maior comunidade do planeta, a Amazônia, num claro sinal de que a economia permanece avessa à ecologia.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Capitalismo como religião*. Trad. Nélcio Shneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Trad. Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: editora UNB, 2015.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de “A obra de arte” de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 155-204.

CALVINO, Italo. *O Barão nas árvores*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas* (Uma metafísica da mistura). Trad. Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Vol. 1*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1996.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas* (Origem y destino de la comunidad). Trad. Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

FLUSSER, Vilém. *Natural:mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Annblume, 2011.

HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica: Os neoliberalismos e as novas técnicas de poder*. Trad. Maurício Liesen. Âyiné, Belo Horizonte, 2018.

FARKAS, Solange Oliveira (curadoria geral). *Joseph Beuys: A revolução somos nós*. São Paulo: Associação Cultural VIDEOBRASIL/SESC, 2010.

MANCUSO, Stefano. *A planta do mundo*. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2021.

NANCY, Jean-Luc. “Coloquium” (Prefácio). In: ESPOSITO, Roberto. *Communitas* (Origem y Destino de la comunidad). Trad. Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p. 9-19.



COMUNIDADE EM MOVIMENTO, OU A REVOLTA DESTITUINTE DE TOLSTÓI

Julio Aied Passos
UFSC - CAPES

RESUMO: A narrativa de *Guerra e paz*, de Liev Tolstói, expõe um pensamento fortemente contrário às instituições de poder, já que se opõe às abordagens historicistas dos acontecimentos. Tal posicionamento nasce da constatação de que a historiografia tradicional se baseia em ordens de comando, pelas quais são eleitos heróis soberanos tidos como responsáveis por moldar o destino dos povos. O enfoque sobretudo em experiências singulares dos personagens no caos das batalhas, porém partilhadas, permite ao narrador rebater o método histórico, gesto que, posto colocar em questão as relações de poder que instituem a História e a sociedade, de um lado, e a suficiência do ser, de outro, tem o poder de desativar ideias e ideais absolutistas.

PALAVRAS-CHAVE: Tolstói; Comunidade; História.

MOVING COMMUNITY OR TOLSTOY'S REVOLT

ABSTRACT: The narrative of *War and Peace*, by Leo Tolstoy, exposes a thought that is strongly opposed to the institutions of power, as it opposes historicist approaches to events. This position stems from the observation that traditional historiography is based on orders of command, by which sovereign heroes are elected who are considered responsible for shaping the destiny of peoples. The focus above all on the characters' unique experiences in the chaos of battles, however shared, allows the narrator to refute the historical method, a gesture that, given the questioning of the power relations that establish History and society, on the one hand, and the sufficiency of being, on the other, has the power to deactivate absolutist ideas and ideals.

KEYWORDS: Tolstoy; Community; History.

Julio Aied Passos é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

COMUNIDADE EM MOVIMENTO, OU A REVOLTA DESTITUINTE DE TOLSTÓI

Julio Aied Passos

Há em *Guerra e paz*, de Liev Tolstói, dois aspectos que caminham juntos e merecem ser ressaltados: o recurso a diferentes modalidades narrativas, empregadas no intuito de fazer jus à complexidade de acontecimentos ou experiências enfocadas, e a crítica ao historicismo, que atribui as causas dos eventos realçados aos desígnios de uma gama reduzida de personagens, eleitos assim como heróis. Este segundo aspecto indica o caráter insurgente do romance com relação à absolutização de determinadas pessoas, à instituição de autoridades e ao exercício do poder.

Dada a pretensão do narrador de abordar os “movimentos dos povos”, para ele se torna impossível levar em conta somente poucas personalidades. Sua tese, fundamentada no desconhecimento da “relação entre essas pessoas e os povos”, é a de que a vida das populações não pode ser expressa com base na vida de um punhado de indivíduos. Um dos argumentos que justificam a opção por privilegiar cadeias de eventos e personagens, ao invés de centrar-se em grandes vultos, é o de que a “teoria de que tal relação está baseada na transferência da totalidade das vontades para um personagem histórico é uma hipótese não confirmada pela experiência da história.”¹

Uma personalização extremada oblitera a diversidade das experiências, como aquelas, por exemplo, pelas quais passaram pessoas que estiveram, em posições e com atribuições distintas, envolvidas em conflitos armados. No enredo tal assimetria fica clara ao longo do relato da batalha de Austerlitz (1805), no qual os militares de alto escalão, que observam de longe os rumos da luta, permanecem em segurança enquanto soldados e baixo oficialato enfrentam os perigos da luta: “Entre os canhões, no alto e à frente, estava o general comandante da retaguarda, com um oficial da comitiva do tzar, observando a região com uma luneta. Um pouco atrás, sentado na beirada da carreta de um canhão, estava Nesvítski.”²

Na sequência da cena, ao passo que os oficiais observam o desempenho de seus comandados os franceses avançam em direção às posições de russos

¹ TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*. Tradução revista, apresentação e notas de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 1413.

² Idem, p. 171.

e aliados. Quando aqueles percebem esta aproximação, e a necessidade de reagir ao ataque, o príncipe Nesvítski se apresenta como voluntário para levar aos hussardos a ordem para que incendiassem uma ponte, o que impediria o movimento dos franceses.³ O foco da narração retorna então para os oficiais que, seguros no alto da montanha, decidem bombardear o campo de batalha. Tal decisão possibilita a introdução de uma visão, panorâmica, que acompanha o percurso de um projétil: “a bala voou, assoviando, por cima da cabeça dos nossos, ao pé da montanha, caiu longe dos inimigos e estourou, indicando o local da queda com uma nuvem de fumaça.”⁴

Ato contínuo os leitores são informados de que os comandantes e seus assistentes se alegraram com a explosão, a despeito do evidente erro no ajuste das miras.⁵ Dinâmico e contrapontístico, o relato deixa implícito, com admirável sutileza, que os canhões, cujos disparos não produzem efeitos práticos, acabam por se assemelhar, ao menos em termos funcionais, à luneta: esta aproxima dos olhos o espetáculo bélico no qual se destacam as explosões de obuses que, como ela, nesse caso não alteram em nada os rumos do combate. Retomarei adiante esta passagem.

O realce da atuação dos militares de alta patente, cujo teor é irônico, contrasta com passagens do romance centradas em personagens tais como Pierre Bezukhov – (Piotr Kirílovitch), filho bastardo do conde Bezukhov, de quem herda as propriedades, o que lhe permite fazer parte da aristocracia russa – e o aristocrata Andrei Bolkónski, que participa diretamente das batalhas de Austerlitz e, posteriormente, de Borodínó (1812). Há conflitos decorrentes da integração de ambos em grupos ou setores sociais específicos, e momentos em que eles vivem situações que colocam em xeque seus supostos direitos de pertencerem a tais grupos.

Quanto à posição assumida pelo narrador com respeito à historiografia tradicional, vale a pena, nesse momento, chamar a atenção para o alerta de Isaiah Berlin, que em *O porco-espinho e a raposa* observa que a filosofia da História de Tolstói não recebeu a merecida atenção, “seja como visão intrinsecamente interessante ou como episódio na história das ideias, ou mesmo

³ Mesmo assim em tom de zombaria: “— Sério, vou lá ver as freirinhas – disse para os oficiais, que olharam para ele com um sorriso, e seguiu montanha abaixo por uma trilha sinuosa.” Idem, p. 172.

⁴ Idem, p. 172-173.

⁵ “Os rostos dos soldados e oficiais alegraram-se com aquele barulho; todos se levantaram e se ocuparam em observar com toda a nitidez, como na palma da mão, os movimentos das nossas tropas logo abaixo e, mais à frente, os movimentos do inimigo”. Idem, p. 173.

como um dado no desenvolvimento do próprio Tolstói.”⁶ É importante lembrar que esse pensamento e posicionamento de Tolstói encontram ecos em outros de seus escritos, inclusive naqueles considerados “não literários”.

Após o lançamento de *Guerra e paz* Tolstói rechaça as classificações literárias nas quais o livro poderia ser encaixado, assim o caracterizando: “não é um romance, muito menos uma epopeia, menos ainda uma crônica histórica. *Guerra e paz* é aquilo que o autor quis e conseguiu expressar, na forma em que a obra foi expressa.”⁷ Essa oscilação da expressão entre um plano autoral e um plano narrativo perpassa o livro, pondo de parte sobretudo sua parte final, quando a voz autoral reflete sobre fatos históricos e sobre a escrita da História. Há uma nítida tentativa de dissolver fronteiras estabelecidas pelas definições, o que atesta a disposição de Tolstói de praticar a narrativa consciente de que ela provém de um conflito entre a vontade e a capacidade, ou possibilidade, de dizer, inclusive de si mesmo. Enfim, que o relato põe em jogo desejo e potência de relatar.

Isso explica, ao menos em parte, o emprego de diversas modalidades narrativas para tratar de fatos corriqueiros, sejam elas científicas, leigas ou populares, algo recorrente em *Guerra e paz*. Sirva de exemplo a passagem em que o narrador, atento à pluralidade de motivos subjacentes a algum evento, toma como base a simples queda de uma maçã para assinalar a vanidade de discutir as razões que teriam levado à invasão napoleônica da Rússia: “Porque a gravidade a atrai para a terra, ou porque sua haste está murcha, ou porque ela secou no sol, ficou muito pesada, o vento a derrubou, ou porque um menino que está embaixo da árvore quer comer a maçã?”⁸ O questionamento se ancora em fatos científicos, naturais e mesmo na sugestão de que uma criança faminta possa fazer com que uma fruta magicamente caia.

A resposta dada à questão vai de encontro ao senso comum que elege a relação de causalidade como a única atuante, introduzindo nessa equação inclusive o mero acaso. “Nada é a causa. Tudo isso é apenas a coincidência das condições sob as quais ocorre qualquer acontecimento vivo, orgânico, elementar.”⁹ Sem incorrer no negacionismo, a interrogação alerta para a ne-

⁷ TOLSTÓI, Liev. Algumas palavras sobre o livro *Guerra e paz*. In: *Guerra e paz*, op. cit., p. 1457.

⁸ TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*, op. cit., p. 742.

⁹ *Ibidem*.

cessidade de considerar fatores usualmente obliterados, mesmo se alheios à razão, e enfatiza a equivalência das diversas interpretações que podem resultar de um único acontecimento: “o botânico que acha que a maçã cai porque a celulose se decompõe, e coisas semelhantes, terá tanta razão, e tanta falta de razão, quanto o menino que está embaixo da árvore e diz que a maçã caiu porque ele queria comê-la e rezou para ela cair.”¹⁰

É a partir dessa premissa que o narrador apreende os fatos históricos, em particular quando indaga os motivos que levaram o exército de Napoleão a avançar sobre Moscou, assim como aqueles que culminaram na retirada das tropas francesas e sua posterior derrota para as forças russas. Esses momentos patenteiam a crítica aos historiadores que unicamente põem em relevo o papel dos “grandes homens” na marcha dos eventos.

Vale observar que o narrador apresenta, na segunda parte do epílogo do livro, duas matrizes que sustentam o fazer historiográfico, separadas cronologicamente mas não totalmente contrapostas, posto ambas terem como objeto a vida dos povos: a história dos povos antigos e a história nova. Na primeira os historiadores descreviam a atividade de pessoas individuais que guiavam um povo através do “reconhecimento da vontade de uma divindade, que submete os povos à vontade de uma pessoa escolhida [...] [e] com o reconhecimento da mesma divindade, que guia a vontade dessa pessoa escolhida para um objetivo determinado.”¹¹ Ou seja, a explicação para os eventos históricos era resolvida de acordo com um viés religioso, cujo pressuposto era uma efetiva intervenção divina.

A história nova, por sua vez, apesar de refutar tal ideia, concentra as causas dos acontecimentos em poucas personalidades, sublinhando que sua autoridade se deve a propriedades especiais: “a história nova colocou ou heróis dotados de faculdades extraordinárias, não humanas, ou simplesmente pessoas de atributos os mais diversos, desde monarcas até jornalistas, que conduzem as massas.”¹² A conclusão é a de que a mudança de perspectiva em nada, ou muito pouco, alterou quanto ao método interpretativo e a seus resultados práticos:

A história nova rejeitou as crenças dos antigos, sem pôr em seu lugar um novo conceito, e a lógica da situação forçou os historiadores, que supostamente teriam rejeitado o poder divino dos reis e o *fatum* dos antigos, a chegar por outro cami-

¹⁰ Ibidem.

¹¹ TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*, op. cit., p. 1398.

¹² Ibidem.

nho ao mesmo destino: o reconhecimento de que: 1) os povos são guiados por pessoas individuais; e 2) existe um objetivo conhecido rumo ao qual os povos e a humanidade se movimentam.¹³

O narrador explicita sua discordância com relação a tais postulados. Se de um lado as duas tendências buscam abarcar a vida dos povos e da humanidade, de outro, porém, esbarram na mesma impossibilidade, uma vez que “captar e explicar, por meio de palavras – descrever a vida não só da humanidade como também de um único povo é tido como algo impossível.”¹⁴ Daí a falência da historiografia proposta por historiadores que privilegiam hierarquias e relações de poder, cujos esforços se sustentam numa tautologia:

Qual é a causa dos acontecimentos históricos? – O poder. O que é o poder? – O poder é a totalidade de vontades transferidas para uma pessoa. Em que condições as vontades das massas são transmitidas para uma pessoa? – Na condição de que uma pessoa exprima a vontade de todos. Ou seja, o poder é o poder. Ou seja, o poder é uma palavra cujo significado não compreendemos¹⁵.

Após tomar como ilustração a organização militar, representada por um cone em cuja base estão os soldados rasos e no vértice o comandante-geral, numa escala ascendente das patentes, o narrador sustenta que não é o indivíduo ocupante da mais alta posição hierárquica quem atua diretamente num combate, mas sim os batalhões de soldados.¹⁶ Aqueles que ordenam, ademais, não participam diretamente dos acontecimentos, posto que, como indicado pelas passagens acerca da batalha de Austerlitz, há pouco citadas, assistem de longe e em segurança, cabendo tal tarefa aos subalternos.

Como assinala Isaiah Berlin, Tolstói descarta esta teoria heroica da História, assim como ataca a sociologia científica “que pretende ter descoberto as leis da história, mas que na verdade não encontrou nenhuma, pois o número de causas em torno das quais giram os acontecimentos é grande demais para o conhecimento ou cálculo humano.”¹⁷ Berlin ainda põe em relevo a existência de uma tese central em *Guerra e paz*: a de que há uma lei natural que determina seja a vida dos seres humanos, seja a vida natural. O autor também ressalta que, “os homens, incapazes de enfrentar esse processo inexorável, procuram representá-lo como uma sucessão de escolhas livres, atribuindo a responsabi-

¹³ TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*, op. cit., p. 1399 (itálicos do original).

¹⁴ Idem, p. 1398.

¹⁵ Idem, p. 1414-1415.

¹⁶ Idem, p. 1418.

¹⁷ BERLIN, Isaiah. O porco-espinho e a raposa. In: *Guerra e paz*, op. cit., p. 1485.

lidade pelo que acontece a pessoas por eles revestidas de virtudes ou vícios heroicos.”¹⁸ Diversos argumentos apresentados em *Guerra e paz* refutam essa seleção dos heróis a partir de sua posição pregressa, que os dotaria de uma força extraordinária. Por exemplo este:

A história parece supor que essa força explica a si mesma e é conhecida de todos. Mas, apesar de todo o desejo de admitir que essa força é conhecida, quem ler muitas obras de história não poderá deixar de duvidar de que essa nova força, entendida de formas diversas pelos próprios historiadores, seja perfeitamente conhecida de todos¹⁹.

Para o narrador, tentativas de identificar forças como tais só são satisfatórias à condição de que um único historiador analise e descreva algum evento específico, pois caso um outro dotado de um distinto ponto de vista o faça as diferenças serão relevantes: um “historiador afirma que um acontecimento foi produzido pelo poder de Napoleão; outro afirma que foi produzido pelo poder de Alexandre; um terceiro, que foi pelo poder de algum terceiro personagem.”²⁰

Levando a discussão adiante, ele questiona a possibilidade de afirmar de modo positivo que a vontade das massas possa ser expressão de propósitos dos vultos da História descritas pelos historiadores.²¹ Tal interrogação coloca em jogo a necessidade de um conhecimento prévio da vida dos povos, e é a partir dela que os historiadores são também criticados, nesse caso por criarem abstrações tais como ideais de liberdade e igualdade, crenças na instrução, progresso, civilização, etc. O papel de destaque atribuído a uma pressuposta vontade das massas ganha destaque:

Porém, como não está provado de forma alguma que o objetivo da humanidade consiste na liberdade, na igualdade, na instrução ou na civilização, e como a ligação das massas com os governantes e com os propagadores da instrução da humanidade se baseia apenas na suposição arbitrária de que a totalidade das vontades das massas é sempre transferida para pessoas notáveis para nós, assim a atividade de milhões de pessoas que migram, incendiam casas, abandonam a lavoura, aniquilam-se umas às outras nunca se expressa na descrição da atividade de uma dezena de pessoas que não incendiaram casas, não trabalharam na lavoura, não assassinaram seus semelhantes.²²

¹⁸ Idem, p. 1486.

¹⁹ TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*, op. cit., p. 1402.

²⁰ Ibidem.

²¹ “Se toda a atividade dos personagens históricos serve como expressão da vontade das massas, como pensam alguns, então as biografias dos Napoleões, das Catarina, com todos os pormenores e mexericos da corte, servem como expressão da vida dos povos, o que é um evidente absurdo.” TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*, op. cit., p. 1412.

²² Ibidem.

Além de redundar na redução da diversidade dos agentes, a eleição de alguns “heróis” faz com que os cidadãos comuns surjam como simples figurantes cuja atuação é regida por aqueles, em nome de algum interesse geral que resta indeterminado. Nesse quadro, em que termos como “liberdade” se referem justamente a algo desconhecido, o narrador empresta de Jacob Berzelius a expressão “força vital”, que seria “apenas a expressão de um resíduo desconhecido daquilo que sabemos sobre a lei da vida do ser humano”²³, para enfatizar a presença recorrente de zonas cinzentas, impenetráveis pelo pensamento, mas mesmo assim nomeadas. Modelos explicativos remetem uns a outros, desdobram-se, mas como os planetas orbitam num imenso vazio:

A história examina as manifestações da liberdade do ser humano em relação com o mundo exterior, no tempo e na dependência das causas, ou seja, define essa liberdade por meio das leis da razão, e por isso a história só é uma ciência na medida em que a liberdade é determinada por tais leis.

Para a história, a admissão da liberdade das pessoas como uma força capaz de influenciar os acontecimentos históricos, ou seja, que não está sujeita às leis – é o mesmo que, para a astronomia, a admissão de uma força livre que move os corpos celestes.²⁴

O tópico da liberdade faculta argumentar que tanto os eventos quanto as “pessoas comuns” são vassalos do poder, relação de subordinação bastante reiterada em *Guerra e paz*. Ser livre, de todo modo, é não se submeter ao necessário, ou, como anota o narrador, “à lei da necessidade”, o que faz com que os homens, ao mesmo tempo que representados, sejam expulsos da própria representação histórica que os contempla: “a fim de representar o homem como totalmente livre, não sujeito à lei da necessidade, temos de representá-lo sozinho, *fora do espaço, fora do tempo e fora da dependência das causas.*”²⁵ Esse paradoxo subverte a prática histórica contra a qual Tolstói se insurge, o que lhe permite abrir mãos de ideias abstratas como as de herói ou sujeito absoluto e, ao mesmo tempo, pressupor uma partilha comum dos acontecimentos entre todos que deles participam.

²³ TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*, op. cit., p. 1435.

²⁴ Ibidem.

²⁵ TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*, op. cit., p. 1433 (itálicos do original).

No relato da batalha de Austerlitz destaca-se uma façanha singular realizada por Andrei Bolkónski. Apesar de Napoleão ser inimigo do exército russo Andrei o admira, posto considerá-lo um dos grandes homens da época. No calor da luta ele tem uma visão e decide correr diretamente para onde está o maior número de soldados inimigos, a fim de roubar-lhes uma bandeira, ato heroico por excelência. Na ação é seriamente ferido e entra em um estado de transe, durante o qual percebe a vanidade das ações humanas: “como é que antes eu não via esse céu alto? E como estou feliz, eu, que afinal descobri esse céu. Sim! Tudo é vazio, tudo é ilusão, exceto o céu infinito. Nada existe, nada, exceto ele. Mas nem isso existe, nada existe, exceto o silêncio, a tranquilidade.”²⁶ O estado de quase morte leva-o a exaltar a incompreensibilidade: “Nada, não há nada certo, a não ser a insignificância de tudo o que me é compreensível e a grandeza de algo incompreensível, porém mais importante”²⁷.

Após o ferimento o personagem foi resgatado e tratado pelo corpo médico do exército francês. No momento em que era atendido Napoleão se encontrava entre os enfermos e, a ele se dirigindo, pergunta como se sentia. Andrei se mantém calado, mas o narrador revela que os pensamentos despertados pelo êxtase permanecem:

[...] todo o mais lhe pareceu inútil e insignificante, em comparação com o pensamento austero e grandioso que o esgotamento das forças, a perda de sangue, o sofrimento e a expectativa da morte próxima haviam despertado nele. Fitando Napoleão nos olhos, o príncipe Andrei pensou na insignificância da grandeza, na insignificância da vida, cujo significado ninguém conseguia entender, e na insignificância ainda maior da morte, cujo sentido ninguém entre os vivos conseguia entender.²⁸

Andrei questiona suas certezas anteriores e refuta a supervalorização dos supostos heróis. Para ele Napoleão passa a ser um “qualquer”, atributo dado a alguém que, segundo indicado por Giorgio Agamben, em *A comunidade que vem*, não possui propriedade distintiva²⁹ e tampouco uma essência: “o indivíduo de uma existência singular não é um fato pontual, mas uma *linea generationis substantiae* que varia, em todo sentido, segundo uma gradação

²⁶ Idem, p. 337.

²⁷ Idem, p. 350.

²⁸ Idem, p. 350-351.

²⁹ “Qualquer é uma coisa *com todas as propriedades*, nenhuma das quais constitui, porém, diferença”. AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução e notas de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 27 (itálicos do original).

contínua de crescimento e de remissão, de apropriação e de impropriedade.”³⁰ Ou seja, um ser que em definitivo não se constitui, estando sempre em relação com suas atividades ininterruptas.

Também Georges Bataille, em *O culpado*, ajuda a pensar o homem em termos análogos, dado que o considera como aquele que se coloca em jogo, em questão. O homem, para Bataille, deveria pensar o estar, jamais o ser, que é insuficiente, incompleto e se coloca à mercê da chance (acaso). É o calhar:

Cada calhar (cada ser) é o grito do questionamento, é a afirmação do aleatório, do *eventual*. Mas o homem é mais: o questionamento não é nele apenas [...], o homem conjuga todos os modos do questionamento nas formas de sua consciência, acabando por se questionar a si próprio – reduzir-se a uma pergunta sem resposta.³¹

Não levando a uma única definição para si, a questão em que o homem se coloca continua em aberto. Em *A experiência interior* o autor afirma que “buscar a suficiência é o mesmo erro que encerrar o ser num ponto qualquer: não podemos encerrar nada, só encontramos insuficiência.”³² Na experiência de quase morte Andrei divisa essa insuficiência. A suficiência da sociedade também é colocada em dúvida, pois ao reconhecer a insignificância de Napoleão o personagem desativa as relações de poder que instituem uma sociedade, com seus líderes, regras e definições. Assim como o êxtase, ações e relações são produtos fugazes, casuais.

Após recuperado Andrei volta para a casa de seu pai. Em seguida sua esposa falece após dar à luz a seu filho, o que o leva a decidir abandonar o convívio social e modificar seu modo de vida, deixando de se preocupar com títulos e propriedades.

A narrativa também se concentra em Pierre Bezukhov que, sob a influência de um grande mestre da franco-maçonaria, resolve participar desta sociedade.³³ A submissão aos dogmas maçons faz que planeje mudar sua relação

³⁰ Ibidem (itálicos do original).

³¹ BATAILLE, Georges. *O culpado: seguido de Aleluia*. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 121 (itálicos do original).

³² BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguido de método de meditação e postscriptum* 1953. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 124.

³³ TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*, op. cit., p. 429.

com os camponeses – que não deviam mais ser sobrecarregados de trabalho e tampouco sofrerem castigos físicos – e que proponha a instalação de hospitais, asilos e escolas em suas propriedades.³⁴ Não sabendo administrar seus negócios, ele encarrega o administrador-geral de providenciar essas mudanças. Este porém o engana, fingindo considerar “aquelas tarefas de grande proveito para a propriedade e trabalhosas para ele”³⁵. O projeto de Bezukhov fracassa pela falta de empenho do empregado.

A entrada na maçonaria não traz mudanças significativas na vida do personagem. Embora o desejo de revolucionar o funcionamento de suas propriedades o console e o redima de seu passado, ele mantém seus vícios de aristocrata. Há assim uma clara oposição entre Andrei Bolkónski e Pierre Bezukhov: enquanto o primeiro esvazia, a partir de uma epifania, noções que regem a sociedade, o segundo tenciona modificar o *status quo* seguindo regras e dogmas de uma outra sociedade, mas não tem sucesso.

Em certo momento do relato, Pierre visita Andrei e tenta convencê-lo a se unir à irmandade maçônica.³⁶ Andrei não se convence e, mudando de assunto, ambos conversam sobre os planos de cada um. Para Andrei os intentos de Pierre são inúteis, pois visam possibilitar aos camponeses uma vida mais humana, pois eram considerados inferiores pela alta sociedade russa. Para ele a vida humana não é superior à dos animais, e inclusive inveja a vida animal por ver nela a ausência de objetivos maiores que a mera sobrevivência. Ao invés de encontrar um lugar social para si, Andrei procura se entregar à vida. Quando Pierre tenta persuadi-lo da eternidade da vida humana, que seria a única verdade, e como a maçonaria o ajudaria em sua busca,³⁷ Andrei mantém sua posição:

[...] não são argumentos o que nos convence da necessidade de uma vida após a morte, e sim seguirmos pela vida de mãos dadas com uma pessoa e, de repente, essa pessoa desaparece lá, em *lugar nenhum*, e nós mesmos ficamos parados diante desse abismo e olhamos para ele. E eu olhei bem...³⁸

³⁴ Idem, p. 447-448.

³⁵ Idem, p. 449.

³⁶ Pierre afirma ao amigo que a “maçonaria não é uma seita religiosa, ritualística, como eu pensava, a maçonaria é a melhor, a única expressão dos aspectos melhores e eternos da humanidade.” TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*, op. cit., p. 460.

³⁷ “—Se Deus existe e existe vida após a morte, então existe a verdade, existe a virtude; e a felicidade suprema do homem consiste em lutar para alcançá-la. É preciso viver, é preciso amar, é preciso acreditar – disse Pierre – que vivemos não só hoje e neste pedaço de terra, mas já vivemos e vamos viver eternamente, lá, no todo (apontou para o céu)”. Idem, p. 462.

³⁸ Idem, p. 461 (itálicos do original).

De um lado se encontra Andrei, entregue ao agora e ao comum, à experiência, e de outro Pierre, que continua sua vida aristocrática, crendo que na eternidade da vida após a morte obteria a salvação. Ele só teria uma visão similar à de Andrei anos mais tarde, quando se decepciona com sua tentativa de revolucionar o modo de produção em suas terras.

Em dada passagem Pierre Bezukhov decide assassinar Napoleão, acreditando, por influência da numerologia, que o imperador francês seria o anticristo.³⁹ Tendo obtido o fatídico 666 no caso do general francês, ele em seguida converte vários nomes e títulos de pessoas de destaque, inclusive o seu, “*le Russe Besuhof*”, que a princípio resulta em 671. Quando retira, como fizera no caso de Napoleão, a “letra ‘e’”, apesar da incorreção evidente em *l’Russe Besuhof*, ele chega ao resultado ambicionado, “exatamente 666.”⁴⁰ A coincidência o leva a crer na existência de uma ligação íntima sua com Napoleão, o que justifica a resolução de eliminá-lo. Para cumprir o objetivo vai a Moscou, invadida pelo exército francês, onde ele pensa estar Napoleão. Seu plano no entanto falha e é capturado pelos franceses.

Uma vez no cárcere conhece Platon Karatáiev, com quem estabelece amizade, um simples servo, afeição que o leva a refletir sobre seus valores e modos de vida. Durante a retirada de Moscou, ambos, ao lado de outros prisioneiros, são forçados a acompanhar o exército francês. Certo dia Karatáiev, com a saúde debilitada, fica para trás do comboio, e quando Pierre o ultrapassa ele lhe lança um olhar solicitando seu auxílio, mas é ignorado. Pierre, que teme por seu destino, vê naquele olhar o fim próximo de sua vida, algo que não quer assistir. Mas a morte de Karatáiev é compartilhada por todos:

Atrás, no local onde estava Karatáiev, soou um tiro. Pierre ouviu nitidamente aquele tiro [...]. Dois soldados franceses, um deles com o fuzil fumegante nas mãos, passaram por Pierre. Os dois estavam pálidos, e a expressão em seus rostos – um deles olhou timidamente para Pierre – era semelhante à que ele tinha visto naquele soldado jovem na hora da execução. [...]

O cachorro começou a uivar lá atrás, no lugar onde estava Karatáiev. “Que tolo, para que está uivando?”, pensou Pierre.

Os camaradas soldados que andavam ao lado de Pierre, assim como ele, não olha-

³⁹ Após transpor o epíteto “*l’empereur Napoléon*” para uma representação numérica Pierre chega ao número 666, a cifra demoníaca. Tolstói indica em nota na p. 810 que “a elisão do ‘e’ no artigo ‘le’ não foi considerada no cálculo” (itálicos do original).

⁴⁰ TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*, op. cit., p. 810 (itálicos do original).

ram para trás, para o lugar de onde tinham ouvido o tiro e depois o uivo do cachorro; mas havia uma fisionomia severa em todos os rostos.⁴¹

Como os demais, Pierre é afetado pela morte de um outro. Ao ouvir o uivo do cão compreende o que Andrei havia lhe dito acerca do abismo e do nada. Conclui que não há razões para uivar, ou olhar para trás. O amigo morrerá, e não lhe importava a vida após a morte, e sim a vida no agora.

Tais acontecimentos são fugazes, assim como parte das ações realizadas por Andrei Bolkónski, que após dar as costas à aristocracia russa irá novamente a ela se aliar. Durante o processo de reaproximação ele propõe casamento a Natacha Rostóva. A cerimônia é postergada pelas viagens que o personagem faz a outros países, e durante sua ausência a noiva é seduzida por Anatole Kuráguin, cunhado de Pierre Bezukhov, que a convence a dissolver o noivado para juntos fugirem. Também esse plano fracassa mas mesmo assim Andrei, ressentido pelos acontecimentos, promete se vingar de Anatole, promessa do mesmo modo ao final frustrada.

Com a invasão napoleônica à Rússia, em 1812, Andrei voltou a servir às tropas russas, sendo outra vez ferido gravemente e submetido a cuidados médicos.⁴² Na ocasião ele irá testemunhar a amputação da perna de um homem, que reconhece ser Anatole Kuráguin. A dor compartilhada faz que todas as desavenças e dissabores causados por aquele sejam esquecidas, pois ele, esclarece o narrador, não conseguiu “mais se conter e começou a chorar com lágrimas ternas e amorosas, pelas pessoas, por si mesmo, pelas ilusões delas e por suas próprias.”⁴³ O sofrimento comum esvazia de sentido convenções sociais e relações de poder, restando a Andrei um sentimento de “compaixão, o amor por nossos irmãos, pelas pessoas que nos amam, o amor por aqueles que nos odeiam, o amor pelos inimigos.”⁴⁴

A cena evidencia o quanto o “colocar em questão” é volátil. Andrei se depara com o desconhecido em duas oportunidades, e em ambas reage de maneira semelhante. Na primeira ele retoma a vida de antes, e na segunda só não volta a viver em sociedade porque pouco depois morreria por conta dos ferimentos. A experiência do desconhecido não se institui, extingue-se tão logo vislumbrada. Jean-Luc Nancy, em *A comunidade inoperada*, ajuda a pensar nessa colocação em questão da sociedade e do indivíduo, introduzindo uma ideia de comunidade que:

⁴¹ Idem, p. 1267.

⁴² Idem, p. 977.

⁴³ Idem, p. 982.

⁴⁴ Ibidem.

[...] distinta da sociedade (que é uma simples associação e repartição de forças e de necessidades) bem como que em oposição ao controle (que dissolve a comunidade ao submeter seus povos às suas armas e à sua glória), [...] não é apenas a comunicação íntima de seus membros entre si, mas também a comunhão orgânica dela mesma com sua própria essência. Ela não se constitui somente de uma distribuição justa de tarefas e bens, nem de um equilíbrio feliz de forças e autoridades, mas antes de tudo da partilha e da difusão ou da impregnação de uma identidade numa pluralidade onde cada membro [...] se identifica tão somente pela mediação suplementar de sua identificação com o corpo vivo da comunidade. [...] é a fraternidade que designa a comunidade [...].⁴⁵

Esta comunidade surgida da experiência comum tem relação intrínseca com o êxtase, que responde à impossibilidade do absoluto, indicando a inviabilidade “de uma imanência absoluta (ou: o absoluto, portanto, da imanência) e, por consequência, de uma individualidade no sentido exato, assim como de uma pura totalidade coletiva.”⁴⁶ É importante ter em mente que a comunidade proposta por Nancy não se funda em um fundamento, e nem visa a alcançar algum fundamento. Ela “nos é dada – ou nós somos dados e abandonados segundo a comunidade: é um dom a se renovar, a comunicar, não é uma obra a se fazer.”⁴⁷ Assim como o ser em questão, a comunidade que surge de uma experiência, mesmo se partilhada, é fugaz.

Nestes termos, a experiência que aproxima Andrei Bolkónski e Anatole Kuráguin, através da dor e da iminência da morte, e Pierre Bezukhov e Platon Karatáiev, nesse caso mortal, produz uma comunidade que os coloca em questão, e também à sociedade de que fazem parte. Mas a comunidade não é infinita, ela se extingue tão logo deixa de ser compartilhada: “Ou seja, não uma comunidade limitada pela relação a uma comunidade infinita ou absoluta, mas comunidade *da* finitude, porque a finitude ‘é’ comunitária; e é nada a não ser comunitária.”⁴⁸ A finitude da comunidade é explícita no retorno de Andrei à sociedade, como já citado, e na vida após a guerra levada por Pierre, que se casa com Natacha Rostóva e constitui família.

⁴⁵ NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 37.

⁴⁶ Idem, p. 33.

⁴⁷ Idem, p. 69.

⁴⁸ Idem, p. 58 (itálicos do original).

Ao destacar experiências finitas de personagens o relato desativa aquelas definições abstratas, e escorregadias, com as quais os historiadores explicam os acontecimentos. No entanto não é estipulada resposta alguma que resolva o problema de como escrever sobre os acontecimentos, ao contrário dos historiadores racionalistas que formulam leis e teorias para explicar o desconhecido, isto é, transformar em saber o não-saber. O que interessa à narrativa não é o que institui a História, a guerra e os países, mas sim o que os coloca em xeque. Observa-se uma não inclinação às relações de poder, que como bem aponta Berlin são destituídas de importância pelo narrador, avesso que é à escolha, feitas pelos historiadores, de uma pequena fração de causas, e “tudo atribuem a esse minúsculo segmento arbitrariamente escolhido.”⁴⁹ O autor observa que este fato é o que mais desagrada Tolstói. Daí sua opção por valorizar eventos efêmeros, banais ou quase, para com eles buscar se aproximar dos viventes:

A história, tal como é normalmente escrita, costuma representar os acontecimentos públicos – “políticos” – como os mais importantes, enquanto os acontecimentos espirituais – “íntimos” – são largamente esquecidos. No entanto, *prima facie*, eles, acontecimentos “íntimos”, são a experiência mais real e imediata dos seres humanos; eles e somente eles são aquilo de que, em última análise, é feita a vida. Portanto, os historiadores políticos usuais estão dizendo tolices vazias.⁵⁰

Na medida em que suprimem experiências como as do campo de batalha, esses historiadores eliminam a maior variável que coloca em risco o racionalismo no qual sua escrita está enraizada. E assim obliteram o que há de vida nos acontecimentos, petrificando-os. Este é um movimento que a narrativa de *Guerra e paz* reverte, como fica explícito nas descrições de batalhas, ou mesmo nas reações das pessoas frente a confrontos por vir. Ao escrever sobre a invasão do exército francês a Moscou o narrador ataca os escritos históricos que se limitam a discorrer sobre sacrifícios e heroísmos dos russos, em nome do nacionalismo, de um lado, e também do desprezo pelas paixões e vontades pessoais de cada indivíduo, de outro. Por isso sua postura em defesa da atenção aos pequenos eventos do cotidiano: “a maior parte das pessoas daquele tempo não prestava a menor atenção no curso geral dos acontecimentos e guiava-se apenas pelos interesses pessoais do momento. E eram essas as pessoas cujas ações eram as mais úteis naquele tempo.”⁵¹

⁴⁹ BERLIN, Isaiah. O porco-espinho e a raposa. In: *Guerra e paz*, op. cit., p. 1489.

⁵⁰ Idem, p. 1477-1478 (itálicos do original).

⁵¹ TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*, op. cit., p. 1127.

O narrador ainda afirma que quanto mais próxima a participação das pessoas nos acontecimentos históricos menos elas os compreendiam, uma vez que “só a ação inconsciente dá frutos, e a pessoa que desempenha um papel nos acontecimentos históricos nunca entende seu significado. Se tenta compreendê-lo, dá-se conta de que isso é infrutífero.”⁵² Daí o autor, ao discorrer sobre *Guerra e paz*, propor uma diferenciação radical entre o historiador e o artista:

O historiador tem em vista os resultados do evento; o artista, o próprio fato em si. Ao descrever uma batalha, o historiador diz: “o flanco esquerdo de tal tropa foi deslocado contra tal aldeia, expulsou o inimigo, mas foi obrigado a recuar; então a cavalaria, que se lançou ao ataque, derrotou...” etc. [...] Para o artista, tais palavras não têm nenhum sentido, nem mesmo chegam a tocar no que aconteceu. A partir de sua própria experiência ou de cartas, memórias e relatos, o artista deduz sua representação de como se deu o evento e, com muita frequência (para ficarmos com o exemplo da batalha), a dedução que o historiador se permite fazer sobre a ação de tais e tais tropas se revela exatamente o contrário da dedução do artista.⁵³

Enquanto o historiador, concentrado no desfecho, consulta relatórios oficiais, geralmente escritos por aqueles que comandam os exércitos, ou seja, cuja experiência da batalha se dá a distância, o artista evidencia os aspectos esquecidos pela História, ao escrever a partir da experiência, sua ou de outros, importando-se com a dinâmica dos eventos. Novamente a posição de Tolstói é estabelecida: distancia-se do racionalismo exacerbado, que se importa mais com os fatos lidos e vistos à distância, e se aproxima da experiência caótica daqueles que participaram dos acontecimentos. Como já mencionado, as cenas de batalha confirmam essa opção na narrativa.

Retomo a narração da batalha de Austerlitz, tratada no princípio deste ensaio, quando Nesvítski se junta às tropas. A narrativa, com um corte seco, joga o leitor no meio da confusão:

⁵² Idem, p. 1127-1128. Tal posição é reiterada no livro, por exemplo nessa passagem em que “O significado dos acontecimentos na Rússia era tanto menos percebido quanto mais próxima fosse a participação da pessoa. Em Petersburgo e nas cidades de província distantes de Moscou, as damas e os homens em uniforme de milícia pranteavam a Rússia, a capital, e falavam em autossacrifício etc.; mas no exército, que havia se retirado de Moscou, quase não falavam ou pensavam em Moscou e, ao ver o incêndio da cidade, ninguém jurava vingança contra os franceses, mas sim pensava no próximo terço do soldo que ia ser pago, na próxima parada para descanso, na quitandeira Matriochka e coisas do tipo”.

⁵³ TOLSTÓI, Liev. Algumas palavras sobre o livro *Guerra e paz*. In: *Guerra e paz*, op. cit., p. 1460.

Duas balas de canhão inimigas já haviam passado por cima da ponte e, sobre a ponte, havia uma aglomeração. No meio, estava o príncipe Nesvítski, que descera do cavalo e tinha o corpo volumoso apertado contra o parapeito. [...] Toda vez que o príncipe tentava mover-se para a frente, os soldados e as carroças o empurravam de novo e o apertavam outra vez contra o parapeito.⁵⁴

Como visto, o narrador opõe a tranquilidade com que os comandantes observam a batalha ao bulício da refrega. É esse choque de experiências que Nesvítski sente na ponte sobre o rio Enns. A passagem acentua ainda a diferença dos relatos históricos, nos quais a batalha é descrita de modo ordenado, o que pressupõe que os soldados seguem fielmente as ordens dos superiores. O prosseguimento da cena mostra o contrário disso:

— Ei, olhe aí, meu irmão! — disse o cossaco para um soldado do comboio que fazia pressão, com uma carroça, contra os homens da infantaria aglomerados junto às rodas e aos cavalos. — Ei, você aí! Não, espere um pouco: olhe, o general quer passar.

Mas o soldado do comboio, sem dar nenhuma atenção à palavra “general”, gritou para os soldados que barravam o seu caminho:

— Ei! Compatriotas! Fiquem do lado esquerdo, esperem!

Mas os compatriotas, espremidos ombro a ombro, com as baionetas enganchando-se, e sem parar, deslocavam-se sobre a ponte como uma massa compacta. O príncipe Nesvítski olhou para baixo, sobre o parapeito, e viu as ondas rápidas, ruidosas e baixas do rio Enns, que, fundindo-se, encrespavam-se e dobravam-se em torno dos pilares da ponte, e corriam umas sobre as outras. Olhou de novo para a parte de cima da ponte e viu ondas vivas, uniformes como aquelas, de barretinas, penachos, ornatos, mochilas, capas, baionetas, fuzis compridos e, sob as barretinas, maçãs do rosto salientes, bochechas cavadas, fisionomias cansadas e desatentas, e pés que se moviam sobre a lama pegajosa que fora arrastada para as tábuas da ponte. Às vezes, entre as ondas contínuas de soldados, como um borrião de espuma branca nas ondas do Enns, metia-se à força, no meio dos soldados, um oficial de capa, com fisionomia bem distinta daquela dos soldados; às vezes, como uma lasca de madeira que balança sobre a água do rio, um hussardo a pé, um ordenança ou um civil eram arrastados pelas ondas da infantaria sobre a ponte; às vezes, como um tronco que flutua no rio, uma carroça de oficiais ou do comando de uma companhia, fechado de todos os lados, abarrotada de carga até em cima e coberta por peças de couro, navegava pela ponte.⁵⁵

A água turbulenta do rio espelha o movimento dos soldados e de outras pessoas e objetos que a eles se misturam, atestando o caráter caótico do campo de batalha. O mergulho no turbilhão guerreiro permite que a narrativa

⁵⁴ TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*, op. cit., p. 173.

⁵⁵ Idem, p. 173-174.

apreenda percepções oriundas de diversos indivíduos, militares ou civis. Como aponta Victor Chklóvski, em *A arte como procedimento*, a própria forma de narrar utilizada por Tolstói patenteia sua opção por se concentrar na expressão de experiências. Isso em sintonia com a posição do teórico, para quem “na arte, o processo de libertação do objeto do automatismo perceptivo estabelece-se por meios diferentes”⁵⁶. Na medida em que processos de tal natureza abundam em Tolstói, que procura descrever cenas, pessoas e objetos distanciando-se dos lugares comuns, fragmentos de obras do autor são tomados como exemplo para a exposição do “procedimento de singularização”, que “em L. Tolstói consiste em não chamar o objeto pelo nome, mas descrevê-lo como se o visse pela primeira vez, e tratar cada incidente como se acontecesse pela primeira vez.”⁵⁷

Um dos relatos de Tolstói citados por Chklóvski é *Khostomér*, conto organizado a partir da perspectiva de um cavalo que reflete sobre a noção de propriedade. Intriga o animal o fato de que nem sempre aquele que o chamava de “meu cavalo” nele montava ou o alimentava, o que o leva a chegar a duas conclusões acerca de sua interpretação de um termo que até então desconhecia: que “o conceito de ‘meu’ não tem nenhum outro fundamento senão o do instinto vil e animalesco dos homens, que eles chamam de sentimento ou direito de propriedade”⁵⁸ e que “as pessoas não aspiram a fazer na vida o que consideram bom, mas a chamar de ‘minhas’ o maior número de coisas”.⁵⁹

Exercício interpretativo similar perpassa *Guerra e paz*, narrativa que tende a equilibrar a relação entre os atos e as palavras, entre a vida e a expressão, colocando em questão, como visto, desde os gêneros literários até a constituição do poder e dos sujeitos absolutos, bem como a recusa historicista em considerar experiências que abalam suas próprias premissas. Esse posicionamento rebelde pode ser encontrado em outros escritos de Tolstói, como nas suas correspondências trocadas com Mahatma Gandhi, que lhe pede ajuda para combater o colonialismo britânico na Índia. Tolstói responde que para isso seria preciso desativar o poder britânico através da não-violência. Isso

⁵⁶ CHKLÓVSKI, Victor. *A arte como procedimento*. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 92.

⁵⁷ *Ibidem*, Tal procedimento é utilizado para descrever as cenas de batalhas, em *Guerra e paz*, como aponta Chklóvski. Apesar disso, autor prefere, como exemplo, uma passagem em que o narrador do livro descreve uma peça de teatro. *Idem*, p. 96-97.

⁵⁸ TOLSTÓI, Liev. *Khostomér. O diabo e outras histórias*. Tradução de Beatriz Morabito e Maira Pinto. Seleção e apresentação de Paulo Bezerra. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. p. 75.

⁵⁹ *Idem*, p. 76.

está particularmente explícito na carta em que o escritor descreve a cena de um diálogo sobre os mandamentos cristãos entre um bispo e um professor de catecismo de um colégio feminino:

Depois das respostas corretas sobre esse mesmo assunto, o bispo costumava perguntar se o assassinato era sempre proibido pela lei de Deus, não importando as circunstâncias. E, corrompidas por seus mestres, as infelizes moças deviam responder – e respondiam – que nem sempre, que o assassinato era permitido na guerra e para castigar os criminosos. No entanto, após responder, a uma daquelas infelizes moças (e o que relato aqui não é mentira, mas um fato que me foi transmitido por uma testemunha), foi feita a habitual pergunta: o assassinato é sempre um pecado? Emocionada e ruborizada, ela respondeu com firme convicção que “sempre”. E, a todos os costumeiros sofismas do bispo, ela respondia com convicção firme que o assassinato é sempre proibido, e que ele havia sido proibido já no Velho Testamento, e também por Cristo, e que, não somente o assassinato, mas todo tipo de mal contra o próximo. E, apesar de toda a sua grandeza e eloquência, o bispo calou-se, e a moça saiu vitoriosa.⁶⁰

A moça interrogada, opondo-se ao bispo, controverte fundamentos religiosos caros para ele. Além de defender a não-violência de forma não-violenta ela opta também pelo não-poder e, assim, destitui ambos, bispo e Igreja, sem que incorra numa inversão de valores ou numa tomada de poder.⁶¹ Em *Motim e destituição* o Comitê invisível pensa a destituição a partir de sua vocação de “quebrar o círculo que faz de sua contestação o alimento daquele que domina, marcar a ruptura na fatalidade que condena as revoluções a reproduzir aquilo que elas perseguem.”⁶² Segundo o coletivo que assina o livro, destituir permite repensar o que se entende por programa revolucionário, que tem por objetivo a tomada do poder, ou seja, uma nova instituição. Na destituição, “o gesto revolucionário, portanto, não consiste mais em uma simples apropriação violenta deste mundo, ele se desdobra.”⁶³ Assim como a comunidade, o mundo destituído não se fixa, do contrário seria instituição, e é essa a forma de fugir daqueles, do Estado por exemplo, que perseguem a revolução.

⁶⁰ RABELO, B. J. Correspondência entre L.N. Tolstói e M.K. Gandhi. In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 9, p. 112, agosto, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49448>. Acesso em: 27 out. 2021.

⁶¹ Como escreve Benjamin, em *Sobre a crítica do poder como violência*, “todo poder, enquanto meio, tem por função instituir o Direito ou mantê-lo”. BENJAMIN, Walter. *Sobre a crítica do poder como violência. O anjo da história*. Tradução de João Barrento. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 69. João Barrento observa que o termo “Gewalt”, utilizado por Benjamin, designa tanto “poder” como “violência” ou “força”, ou seja, a violência que institui e mantém o Direito.

⁶² COMITÊ INVISÍVEL. *Motim e destituição agora*. Tradução de Vinicius Honesko – São Paulo: n-1 edições, 2017, p. 91.

⁶³ Idem, p. 104.

O movimento presente na anedota da moça interrogada coloca em questão princípios caros às instituições de poder, a exemplo da Igreja, bem como à própria História, que institui leis que reproduzem estruturas de dominação. O narrador evidencia aquilo que coloca a certeza histórica em dúvida: a experiência comum e, assim, as imprevisibilidades dos acontecimentos. Ao passo que afirma que a narrativa trata dos movimentos dos povos, o narrador ao mesmo tempo privilegia movimentos de comunidades efêmeras, isso com base no êxtase partilhado na presença ou proximidade da morte e da dor, e no caos das batalhas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução e notas de Cláudio Oliveira. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de método de meditação e postscriptum 1953*. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BATAILLE, Georges. *O culpado: seguido de Aleluia*. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. Sobre a crítica do poder como violência. *In: O anjo da história*. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 57-82.

BERLIN, Isaiah. O porco-espinho e a raposa. *In: TOLSTÓI, Liev. Guerra e Paz*. Tradução revista, apresentação e notas de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 1466-1526.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. *In: TODOROV, Tzvetan. Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 83-108.

COMITÊ INVISÍVEL. *Motim e destituição agora*. Tradução de Vinicius Honesko – São Paulo: n-1 edições, 2017.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

RABELO, B. J. Correspondência entre L.N. Tolstói e M.K. Gandhi. In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 9, p. 85-113, agosto, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49448>. Acesso em: 27 out. 2021.

TOLSTÓI, Liev. Algumas palavras sobre o livro Guerra e Paz. In: *Guerra e Paz*. Tradução revista, apresentação e notas de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 1457-1465.

TOLSTÓI, Liev. *Guerra e Paz*. Tradução revista, apresentação e notas de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TOLSTÓI, Liev. Khostomér. In: *O diabo e outras histórias*. Tradução de Beatriz Morabito e Maira Pinto. Seleção e apresentação de Paulo Bezerra. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. p. 49-100.



INFERNINHO: REVOLTA E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO ESTÉTICO-POLÍTICOS EM COMUNIDADE

Rafael Giovanni Venuto
UFSC - UNIEDU/FUMDES

RESUMO: Ao considerarmos aspectos, personagens e cenas específicos do longa-metragem brasileiro *Inferninho*, de 2018, procuramos refletir sobre a *revolta* e sua relação com o surgimento de diferentes *subjetivações estético-políticas* em *comunidade*. Sobretudo com o auxílio de Furio Jesi, Jean-Luc Nancy e Jacques Rancière, tangenciamos algumas das dinâmicas que perpassam o bar homônimo em que a trama se dá, isto com o objetivo de contribuir para o adensamento das discussões sobre as dimensões estético-políticas que transcendem o universo diegético do filme em questão. Com seu tempo heterogêneo, disruptivo, subjetivo e dissensual, próprio do regime estético da arte, *Inferninho* fornece importantes pistas para se pensar o fazimento sem obra que nos constitui desconstituindo e a permanência que nos liga desligando.

PALAVRAS-CHAVE: Comunidade; Wong Kar-Wai; Boca Juniors ; Buenos Aires.

INFERNINHO: REVOLT AND AESTHETIC-POLITICAL PROCESSES OF SUBJECTIVATION IN COMMUNITY

ABSTRACT: By considering specific aspects, characters, and scenes of the 2018 Brazilian feature film *Inferninho*, we seek to reflect on revolt and its relation to the emergence of different aesthetic-political subjectivations in community. Mainly with the help of Furio Jesi, Jean-Luc Nancy, and Jacques Rancière, we tangent some of the dynamics that pervade the homonymous bar in which the plot takes place, this with the aim of contributing to the thickening of discussions about the aesthetic-political dimensions that transcend the diegetic universe of the film in question. With its heterogeneous, disruptive, subjective, and dissensual time, proper of the aesthetic regime of art, *Inferninho* provides important clues to think about the making without work that constitutes us by deconstituting and the impermanence that binds us by disconnecting.

KEYWORDS: Community ; Wong Kar-Wai ; Boca Juniors; Buenos Aires.

Rafael Giovanni Venuto é doutorando no Programa de Pós-graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina.

INFERNINHO: REVOLTA E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO ESTÉTICO-POLÍTICOS EM COMUNIDADE

Rafael Giovani Venuto

Dirigido por Guto Parente em parceria com Pedro Diógenes, o longa-metragem *Inferninho* tem recebido uma série de prêmios desde seu lançamento, em 2018¹. Situado em um espectro considerado fora do eixo “mais feroz”, por assim dizer, da produção cinematográfica brasileira, sua reverberação, no entanto, não cessa de aumentar. Independentemente disso, fato é que são múltiplas as interpretações possíveis acerca do referido filme, o que não surpreende quando consideramos que o espectador é tão produtor da obra quanto aquele que a “concebeu”, não havendo portanto um *continuum* óbvio entre a intenção do artista, a obra em si e os sentidos e afetos mobilizados pelos espectadores², os quais muitas vezes vão na contramão dos projetos de leitura almeçados pelos próprios autores.

De nossa parte, e até mesmo para que possamos tornar mais claras as intersecções que apresentaremos a seguir, convém salientar que *Inferninho* não será tomado em seu conjunto, ou seja, não analisaremos o filme como um todo, mas tão somente aspectos específicos de sua trama e personagens, aspectos estes que servirão como dispositivos para reflexões em torno 1) do pensamento da *revolta*, sobretudo a partir de Furio Jesi; 2) dos *processos de subjetivação estético-políticos na partilha do sensível*, em especial com Jacques Rancière; e 3) da questão da *comunidade*, neste caso com o auxílio das contribuições de Jean-Luc Nancy e sua *comunidade inoperada*, entre outros.

Trata-se, portanto, de um sobrevoo que visa articular nuances de *Inferninho* e as referidas abordagens teórico-conceituais, naturalmente sem a pretensão de encerrar a questão sobre as dimensões estético-políticas do filme, as quais, assim como os conceitos e ideias aqui empregados, felizmente não são consensuais.

Deste modo, começamos por apresentar uma breve contextualização sobre *Inferninho*, que se passa *quase que*³ exclusivamente no interior do bar

¹ Disponível em: <https://embaubafilmes.com.br/locadora/inferninho/>. No site também é possível conferir mais detalhes, tais como elenco, participações em festivais, premiações etc.

² RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

³ As duas únicas partes do filme que “se dão” fora do bar são produzidas via *chroma key* e mostram a protagonista como que em sonho. Neste sentido, para Deleuze, o que está “fora do quadro” – o que não aparece ao espectador, portanto – diz respeito ao aspecto relativo do extracampo, enquanto seu aspecto absoluto seria “uma

homônimo em que vive a protagonista da trama, a transexual Deusimar. Este bar, cuja clientela diariamente se veste e se comporta de modo bastante peculiar, com fantasias e adereços que remetem a ícones da cultura pop, certo dia recebe a visita de um marinho, chamado Jarbas, por quem a proprietária do local acaba se apaixonando. Ambos começam uma relação que, de certo modo, passa a ser ameaçada por Luiziane, a cantora “oficial” da casa, que além de tentar seduzir Jarbas, passa a cobrar a protagonista por conta de rendimentos atrasados. Em certa ocasião, as duas acabam se desentendendo. Jarbas, por sua vez, é repreendido por Deusimar quando ele decide interferir em seus negócios, praticamente forçando sua parceira a pagar a artista, que não é a única a ser explorada pela patroa.

Já em outro momento, Deusimar é surpreendida por uma oferta de compra de seu estabelecimento, a qual ela não pode aceitar em um primeiro momento, pois Jarbas atuou de modo a impedir a negociação entre ela e o agente incumbido de realizar a transação, ao que cria-se um grande mal-estar entre o casal. Deusimar mergulha, então, em um profundo estado de tristeza, mas os dois acabam se reconciliando em seguida.

Entrementes, a cantora reaparece no local bastante machucada, como quem tivesse sido espancada. Socorrida por todos, inclusive Deusimar, que havia despedido a moça no dia em que Jarbas lhe obrigou a pagar as dívidas, aos poucos Luiziane retoma a consciência, porém passa a falar em outras línguas, supostamente como resultado de alguma pancada que levou na cabeça. Uma vez recuperada e já desculpada pela protagonista, a artista volta ao palco de *Inferninho*, momento em que dois homens, também marinheiros, entram no bar à procura de Jarbas, que aparentemente lhes deve algo. Como não chegam a um acordo, os rapazes ficam de retornar ao local todas as noites para beber e se divertir “por conta da casa”. Em uma destas noites, há uma briga generalizada e os dois são expulsos do local. Preocupada com a situação, Deusimar sugere a Jarbas que o ideal seria vender o bar, como já era de sua vontade desde o início, e saldar a dívida com os homens, porém o marinho dá de ombros, e, na manhã que segue, a mulher já se encontra abandonada pelo rapaz, que lhe deixa uma carta de despedida.

Após um breve período de reflexão e introspecção, Deusimar retoma contato com o possível comprador de seu imóvel, que agora lhe apresenta uma proposta abaixo do valor que havia oferecido na primeira ocasião. Ela então se

presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe mas antes que ‘insiste’ ou ‘subsiste’, um Alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos” DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983, p. 26.

indigna com a oferta indecorosa e injusta, porém surpreende o próprio agente ao afirmar que deseja apenas a metade do valor, desde que este lhe seja pago em dinheiro vivo, e ainda compromete-se a assinar um recibo declarando que recebeu a quantia integral constante no contrato. Ao perceber a oportunidade de lucrar com aquela espécie de “caixa dois”, o intermediador concorda e vai embora providenciar a soma. Os funcionários de Deusimar, por sua vez, que observavam tudo de perto, se aproximam dela e a abraçam com extrema comoção, pois a venda do imóvel também representava a extinção de *Inferninho*, local do qual, aparentemente, a vida de todos dependia, com exceção da própria dona do bar, que há muito se mostrava descontente com a própria existência naquele ambiente, sempre com aquelas pessoas, com a mesma rotina, e agora, para completar, sem seu grande amor, Jarbas.

Em que pese a aparente irrelevância dos detalhes trazidos até aqui, eles colaboram no sentido de situar a reflexão que pretendemos operar neste ensaio. De todo modo, na perspectiva aqui proposta, é a partir dos momentos seguintes de *Inferninho* que podemos começar a pensar em termos de *revolta, processos de subjetivação estético-políticos e comunidade*.⁴

A cena que ocorre após o acordo estabelecido entre Deusimar e o negociador mostra o bar em mais um dia aparentemente normal, com os clientes se divertindo ao som de Luiziane e Richard, o tecladista que sempre acompanha a cantora em suas apresentações. Deusimar e Coelho, uma espécie de garçom e recepcionista do local, estão atrás do balcão onde ficam as bebidas quando os dois marinheiros que foram expulsos reaparecem à procura de Jarbas, mas agora escoltados por alguns capangas. Um clima de tensão se instala no ambiente e a música é interrompida. Deusimar, então, é questionada sobre o paradeiro do ex-parceiro, ao que ela responde a verdade: que ele foi embora. Diante do exposto, os rapazes duvidam da versão apresentada e passam a ameaçá-la, ao que ela lhes mostra a carta de despedida. Ainda não convencidos, os homens afirmam que vão permanecer no local até que Jarbas reapareça. E é neste exato momento que Deusimar explode em fúria. Ela começa por ordenar que eles saiam do local, insulta-os, chamando-os de porcos imundos, de lixo, além de questionar se eles só pensam em dinheiro. Sem esperar qualquer tipo de resposta, e diante dos homens surpresos com sua reação extremada, Deusimar pergunta ainda se algum deles se preocupa com sua vida ou com qualquer outra vida, para em seguida começar a arremessar

⁴ Ao que alertamos desde já sobre a possibilidade (muito grande) do surgimento de mais alguns *spoilers*.

contra eles todo o dinheiro do caixa, literalmente possuída por um profundo sentimento de ódio misturado com repulsa. As cédulas então se tornam sua “arma”, não apenas no sentido simbólico que o desapego pelo monetário implica, mas como gesto declaradamente bélico, físico, material.

Pois bem. Será que, ao considerarmos o rompante de Deusimar, podemos afirmar que estamos diante de uma *revolta* no sentido em que Jesi a “elabora” em algumas de suas obras, sobretudo em *Spartakus*, escrito originalmente em 1969⁵? É possível que se faça tal conexão? Acreditamos que sim, ao menos em certa medida. Quer dizer, há aspectos da revolta em Jesi que vão ao encontro do que podemos ver na referida cena, em especial no que concerne ao fato de que, ao surpreender seus potenciais algozes – recusando-se a não mais permitir e perpetuar o ciclo de dominação ao qual estava e continuaria sujeita caso simplesmente se submetesse às ameaças de violação de seu espaço e de seu próprio corpo –, Deusimar cria a possibilidade do surgimento de um outro tempo para si e para os demais frequentadores de *Inferninho*, ainda que um tempo circunscrito a seu próprio ambiente, um ambiente em que o próprio tempo parece não seguir uma lógica “normal”, por assim dizer, ponto este que abordaremos mais adiante.

Mas, retornando à questão da revolta, que é o que nos interessa pensar neste momento, lembramos com Jesi⁶ que, por ser intempestiva, ela “[...] suspende o tempo histórico e instaura repentinamente um tempo em que tudo isso que se realiza vale por si só, independentemente de suas consequências e de suas relações com o complexo de transitoriedade ou de perenidade no qual consiste a história”. Ora, em um gesto de resultados absolutamente inesperados e não planejados, afinal Deusimar poderia ter sido violentada ou mesmo assassinada quando do primeiro rompante de fúria contra os marinheiros, xingando-os das mais variadas formas, algo absolutamente indomado atuou através de sua postura, o que acabou por gerar uma ruptura na série de violações prometidas por seus “inimigos”.

A maior parte daqueles que participam de uma revolta escolhem empenhar a própria individualidade numa ação de que não sabem nem podem prever as consequências. No momento do confronto, apenas uma pequena minoria está consciente do desenho estratégico completo em que o confronto se coloca (se é que esse desenho existe), como de uma precisa, ainda que hipotética, concatenação de causas e efeitos. No confronto da revolta decantam-se as componentes sim-

⁵ JESI, Furio. *Spartakus* (Simbologia da revolta). Trad. Vinícius Nicastro Honesko, SP: n-1, 2018.

⁶ *Ibidem*, p. 63.

bólicas da ideologia que pôs a estratégia em movimento, e apenas aquelas são de fato percebidas pelos combatentes. O adversário do momento se torna verdadeiramente *o inimigo*, o fuzil ou o bastão verdadeiramente *a arma*, a vitória do momento se torna verdadeiramente *um ato justo e bom* para a defesa da liberdade e a hegemonia da própria classe. Toda revolta é batalha, mas uma batalha de que se escolheu deliberadamente participar. O instante da revolta determina a fulminante autorrealização e objetivação de si como parte de uma coletividade. A batalha entre bem e mal, entre sobrevivência e morte, entre sucesso e fracasso, entre adultos e *diversos*, em que cada um está a cada dia empenhado de modo individual, identifica-se com a batalha de toda a coletividade: todos têm as mesmíssimas armas, todos enfrentam os mesmíssimos obstáculos, o mesmíssimo inimigo, *o inimigo de sempre*.⁷

Sem aqueles sujeitos a importunar e ameaçar a coletividade de que a própria protagonista fazia parte, os quais poderíamos dizer que representam os valores que sustentam o *status quo* burguês que permeia nosso modelo de *sociedade* (não de *comunidade*, que é “algo” totalmente diferente e que abordaremos mais adiante), que coage e de certo modo dita nossos modos de experimentar o mundo, um novo tempo se instaurou, ainda que provisoriamente, ainda que apenas diegeticamente.

Em que pese ao fato de, como já aludido, o tempo de *Inferninho* ser outro, pertencendo a um sistema absolutamente singular, uma vez que, como veremos, há uma espécie de ciclo que acaba por embaralhar as dinâmicas do próprio lugar e das personagens que ali transitam, o que a referida cena sugere é que Deusimar deu vazão a um tipo de instinto que, acreditamos, se aproxima daquilo que Jesi⁸ evoca quando pensa a revolta, que é a loucura da própria impensabilidade da revolta. Ou seja, houve uma exasperação e uma comoção que se ligaram à ideia de um *ir além*, a um profundo desprezo pelo conjunto de valores que ali se instalavam – tudo isso sob a perspectiva de um futuro absolutamente imponderável.

Por outro lado – e aqui cabe um parêntese –, talvez alguém venha a objetar que o que Deusimar promoveu se aproxima mais da noção de *revolução*, quer dizer, de “[...] um complexo estratégico de movimentos insurrecionais coordenados e orientados relativamente a longo prazo em direção a objetivos finais”⁹, logo de um projeto que prevê planejamento, organização, com tudo absolutamente definido, inclusive quanto aos resultados almejados. Talvez

⁷ JESI, Furio. Leitura do “Bateau ivre” de Rimbaud. *Outra travessia*, n. 19, p. 61-76, 2015, p. 68-69 – grifos do autor.

⁸ JESI, Furio. *Spartakus* (Simbologia da revolta), op. cit.

⁹ *Ibidem*, p. 63.

prevendo o retorno de seus inimigos e ciente de que ganharia muito dinheiro por ocasião da venda de seu bar, Deusimar já estaria preparada e disposta a enfrentar os rapazes, esfregando-lhes na cara a própria ganância e pequenez de suas almas, como uma espécie de vingança intimamente planejada, projetada.

É possível que se pense assim, afinal o filme não deixa claro, pelo menos até aquele momento, o sentimento mais profundo da protagonista. No entanto, quando consideramos os atos que precedem a explosão de Deusimar, percebemos que ela procura conversar calmamente com os marinheiros, inclusive não escondendo sua tristeza quanto à partida de Jarbas, chegando mesmo a mostrar a carta de despedida deixada pelo rapaz, que guardava junto ao peito, como quem não tem o que esconder, desarmada, apesar de sua expressão nada amistosa. Tais elementos, analisados em seu conjunto, ao nosso ver, vão ao encontro do que pondera Georges Bataille¹⁰ quando afirma que “a revolta tem muitas vezes começos humildes, mas uma vez iniciada não se detém”, o que parece corroborar a hipótese que defendemos desde o início, quer dizer, a de que a referida cena retrata, em alguma medida, a revolta em seu estado mais elementar, que é o próprio levante que desequilibra ou mesmo rompe com a duvidosa placidez e ordinaryidade das dominações, sejam elas quais forem.¹¹

“Mas quando a revolta acaba, independentemente de seu êxito, cada um torna a ser indivíduo numa sociedade melhor, pior ou igual à de antes. Quando acaba o confronto [...], recomeçam as individuais batalhas cotidianas”¹², que é justamente o que acontece com Deusimar. Ato contínuo à cena que protagonizou, ocorre a concretização da venda do empreendimento, ao que passamos a introduzir mais alguns aspectos do filme a fim de abordar nuances que envolvem os chamados *processos de subjetivação estético-políticos*, sendo importante frisar que não tomamos *Inferninho*, o filme, como uma obra de conteúdo político, declaradamente engajado em torno de uma causa, isso porque

a arte não é política em primeiro lugar pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Ela também não é política pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. Ela é política pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa

esse espaço.¹³

Tão logo Deusimar recebe a quantia que lhe fora prometida na negociação, seu primeiro gesto é o de dividir o valor total entre seus quatro funcionários, não se incluindo em tal partilha. Ao ser interpelada, principalmente pelo Coelho, que insiste que ela fique com o dinheiro da venda, Deusimar afirma que não precisa dele. Como a insistência por parte dos funcionários continua, a agora já ex-proprietária de *Inferninho* passa a “revelar” a exploração que sempre exerceu sobre eles, chamando-os inclusive de burros por aceitarem receber uma miséria por tanto tempo. Claramente irritada, a mulher então ordena que eles peguem o dinheiro e desapareçam, o que acaba acontecendo. Em seguida, acorrenta a porta do bar e escreve uma carta cujo conteúdo não fica claro ao espectador. Já com uma corda envolta em seu pescoço e prestes a pular da cadeira que a sustenta tremulamente, Deusimar escuta pancadas na porta que acabara de trancar. É o Coelho.

Coelho: *Eu preciso conversar contigo, Deusimar. A gente juntou a tua parte.*

Deusimar: *Eu já disse que não preciso.*

Coelho: *Vai precisar, sim! (gritando) A gente não vai deixar tu morrer, Deusimar! A gente não vai deixar tu morrer! Tá ouvindo? Tu tem que fazer alguma coisa. Tu tem que tomar alguma atitude. Passou a vida inteira esperando, esperando... esperando... Tu tava esperando que alguém te levasse embora daqui, mas foi tu, tu, tu que nunca teve coragem de sair daqui. Tu nunca deu um passo pra fora daqui. Era só tu abrir o portão e... Mas não. Tu fica aqui, se maldizendo da vida, se maldizendo... colocando a culpa em tudo e em todo mundo. “A culpa é da vida. A culpa é...” A vida é tua, Deusimar! Então trata bem da vida. Vai... faz assim, ó. Vai sair na vida. Não maltrata a vida, não. O bar tu vende, agora a vida é tua... A vida é tua! Até o fim. A vida é tua até o fim! Tu vai pegar, assim... Tu vai pegar este, este dinheiro aqui, tá? Aí tu vai atrás... tu vai atrás do teu sonho. Vai atrás assim do... teu amor. Entendeu? Enquanto tu tiver... Ainda tem que viver bem feliz, aí tu lembra de mim... Por favor, (incompreensível) como se eu fosse gente. Lembra de mim. Por favor... Tá? Vai por ti e por mim! A vida... a vida... a vida tá correndo, Deusimar! Vai embora daqui! Por favor... Antes que... Vai embora daqui.¹⁴*

Muito embora a cena em si remeta a questões de ordem talvez mais poéticas e inspiracionais, que sem dúvida renderiam considerações e associações igualmente instigantes para se pensar, chama-nos a atenção alguns aspectos do discurso do Coelho¹⁵, em especial o que está contido em sua tentativa de

¹³ RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. *Devires*, BH, v. 7, nº 2, jul/dez 2010, p. 20.

¹⁴ *Inferninho*. [Filme]. Direção de Guto Parente e Pedro Diógenes. BRA, 2018. 82 min.

¹⁵ Aqui é possível que se pense o Coelho agindo como “seu primo” Rabbit, de *Alice no país das*

insuflar Deusimar a sair do lugar em que sempre esteve, a buscar novos horizontes e a experimentar, quem sabe, uma outra colocação diante de si mesma e da vida, desidentificando-se, rompendo tanto os limites físicos do bar em que sempre viveu quanto os de sua própria existência, “coisas” nas quais sem dúvida há uma política envolvida. Tal política, como é de se supor, não é aquela das legendas, dos partidos, das assembleias e convenções “[...] pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos pobres e a gestão das populações, a distribuição dos lugares e das funções dos sistemas de legitimação dessa distribuição”¹⁶, mas aquilo que promove “[...] um conflito sobre a configuração do mundo sensível na qual podem aparecer atores e objetos desses conflitos”¹⁷. Tais conflitos, por sua vez, podem ser entendidos a partir da sucessiva criação de cenas de dissenso, o qual não é “[...] um conflito de pontos de vista nem mesmo um conflito pelo reconhecimento, mas um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve [...]”¹⁸, razão pela qual o mesmo autor situa o consenso e a estagnação como pertencentes e constituintes daquilo que denomina *regime policial*, sendo importante frisar que tal regime não se refere ao aparato estatal responsável pela repressão e pelo controle dos indivíduos em sociedade, da força institucionalizada, mas ao próprio sistema que engendra a estabilidade e a rigidez dos corpos e seus possíveis. Em outras palavras, enquanto a *política* prevê e promove rupturas nos modos como o sensível é partilhado, fissurando os pilares que sustentam cenários tidos como dados e inalteráveis, através da encenação de um *dano* e a permanente verificação da *igualdade*, a *polícia* trabalha no sentido de concretar tanto as posições quanto as capacidades de cada um, colaborando tanto para o desperdício de experiências¹⁹ quanto para a reiteração de cânones. Por consequência, a polícia acaba por obliterar quaisquer tipos de mudanças na distribuição dos lugares, seja em contextos mais amplos de relações, seja nas dinâmicas menos publicizadas de um mero bar em decadência.

Mas o tom incisivo utilizado pelo Coelho para dizer a Deusimar que “*era só tu abrir o portão e...*”; que ela sempre “*esperou, esperou e esperou...*”, ou ainda

maravilhas, de Lewis Carroll. A exemplo dele, também o Coelho de *Inferninho* fala sobre a emergência do tempo, sobre *a vida estar correndo* etc.

¹⁶ RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: *A crise da razão*. Aduato Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996a, p. 372.

¹⁷ *Ibidem*, p. 374.

¹⁸ *Ibidem*, p. 374.

¹⁹ SANTOS, Boaventura de Souza. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. Porto: Afrontamento, 2000.

quando lembra que “a vida é tua...” e que o “tempo está correndo...” – o que isso tem a ver com processos de subjetivação estético-políticos? Levando-se em conta as considerações do filósofo franco-argelino em torno dos diferentes regimes (político e policial) na *partilha do sensível*, a qual se refere ao “[...] sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”²⁰, podemos levantar algumas hipóteses.

Antes disso, porém, é preciso deixar claro que “por subjetivação vamos entender a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência [...]”²¹, ou seja, da própria partilha (política) do sensível.

Que Deusimar apareça na sequência da cena com o Coelho como que imersa em um sonho, com sua imagem projetada via *chroma key* em várias partes do mundo, em evidente estado de êxtase, plena, praticamente em gozo, descolada da espacialidade específica de *Inferninho* – isso pertence à própria dinâmica da arte no *regime estético*, onde “a potência da obra passa a se identificar a uma identidade dos contrários: a identidade do ativo e do passivo, do intencional e do não-intencional.”²² Dito de outro modo, tal momento remete à potência da arte no sentido de criar zonas de indeterminação que implodem

[...] a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma.²³

Embora não seja o caso, aqui, aprofundar tais aspectos, que concernem a um tipo de discussão mais ampla em torno da própria relação, mais que um-

²⁰ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível* (Estética e política). Trad. Mônica Costa Netto, SP: Exo/ed. 34, 2005, p. 15. [Grifo meu].

²¹ RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996b, p. 47-48.

²² Idem, *De uma imagem à outra?* Deleuze e as eras do cinema. Trad. Luiz Felipe G. Soares. Texto original em francês publicado em RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Le Seuil, 2001. In: *Revista Intermédias*, ed. n.8, 2009. Espírito Santo, 2009a, p. 16. O *regime estético* de certo modo subverte as duas outras “formas” de identificação e produção da arte na tradição ocidental – a saber, o *regime ético*, que, grosso modo, tinha nas imagens da arte uma espécie de serviçal da pedagogia do sujeito, e o *regime representativo/mimético ou poético*, em cujo interior as hierarquizações de temas e formatos definiam os próprios limites da arte, seus públicos, objetivos e a autorização (ou não) à fruição daquela.

²³ Idem, *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009b, p. 33-34.

bilical, entre política e estética no âmbito da arte, que sem dúvida encontra em Rancière um de seus principais pensadores, eles nos são bastante caros na medida em que colaboram para a compreensão da potência que os gestos propostos pelo Coelho denotam, afinal “é político tudo o que diz respeito ao encontro, ao atrito ou ao conflito entre formas de vida, entre regimes de percepção, entre sensibilidades, entre mundos [...]”²⁴. Romper os limites de *Inferninho*, sair dali, levantar-se, dispor-se a uma nova disposição, agir, colocar a própria forma de existência em xeque, entregar-se ao novo, ao desconhecido, ao imponderável, desidentificando-se – tudo isso anda a par com um *colocar-se em risco*, pois se funda em um *experimental* que excede a si mesmo, como “[...] uma viagem ao extremo do possível do homem. Cada qual pode não fazer esta viagem, mas, se a faz, isso supõe que foram negadas as autoridades, os valores existentes, que limitam o possível.”²⁵

Ao mesmo tempo, tais gestos sugerem o aparecimento sempre renovado de imagens e linguagens dissidentes, disruptivas ou dissensuais, as quais, como vimos, também conformam os próprios processos de subjetivação estético-políticos, que por sua vez se associam à experiências interiores epifânicas, excessivas e paradoxais, de certo modo inaugurando (não como obra, mas como projeto) outras instâncias e reentrâncias a se explorar, ainda que de modo míope, quase como o bêbado que tateia os próprios bolsos sem as chaves encontrar – o que não chega a ser um problema se considerarmos que o ver cristalino, com zero grau de tremor e embaçamento, é sempre um ver reduzido²⁶, que para tudo tem chaves, códigos e senhas, e que se pretende autossuficiente ao afirmar ingenuamente (porém sem fornecer margem à dú-

²⁴ COMITÊ INVISÍVEL. *Motim e destituição*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko, 2ª ed., n-1 ed., SP: 2018, p. 74.

²⁵ BATAILLE, Georges. *A experiência interior* (Seguida de método de meditação), op. cit., n.p. Ainda neste sentido, convém lembrarmos que a palavra experiência deriva da expressão latina “experientia”, a qual é formada pelas partículas “ex” (fora), “peri” (perímetro, limite) e “entia” (ação de conhecer, aprender ou conhecer), o que pode ser entendido como um arriscar-se conhecer para além de seus limites ordinários e consensuais, portanto colocando-se em perigo. “Ex perire: colocados em perigo”. HONESKO, Vinícius Nicastro. Notas de uma vida inesquecível: variações. *Boletim de pesquisa Nelic*, p. 5-18, 2014

²⁶ JESI, Furio. *Spartakus* (Simbologia da revolta), op. cit.

É neste sentido que se situa a afirmação de Jesi sobre não termos mais acesso aos mitos, do mesmo modo que não temos mais acesso às festas “tradicionais”, apenas às suas derivações, às suas narrações, isso porque tal relação desapareceu ao longo do tempo. O que há é um impulso, uma potência mítica, mas não o mito em si. O que há é uma máquina (mitológica) que permite reatualizações do mito, colocando-o em jogo, prosseguindo o mito a partir de tensões, silêncios e cortes, como um exercício artístico. Mas o mito é sempre abstrato, daí que ele fomente apenas narrativas, as quais são a “substância”. Nós nunca temos acesso a ele, mas tão somente às leituras do mito, às interpretações do mito. Em outras palavras, o “sistema” do mito foi perdido.

vida) que *o que se vê é o que é* e o que vale, *porque assim é como visto*, o que não passa de uma tautologia, afinal

[...] a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos ir-refletidamente das imagens. A mais simples imagem [...] não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto, e mesmo no que diria o que é visto. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível. [...] Por mais minimal que seja, é uma imagem dialética: portadora de uma latência e de uma energética. Sob esse aspecto, ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente – de um pano –, nos olhar nela. Ou seja, exige que pensemos o que agarramos dela face ao que nela nos “agarra”²⁷

Neste ponto, e a fim de encaminharmos outras digressões consideradas importantes para os propósitos aqui almejados, gostaríamos de tomar *Inferninho* em diálogo com o pensamento em torno da *comunidade*, muito embora reconheçamos com Nancy²⁸ que, para tentar compreendê-la, é necessário despir-se de quaisquer ideias fixantes em torno dela mesma, uma vez que a comunidade desenrola-se segundo sua própria lógica, que é a própria comunidade. Ela não se dá em decorrência ou como consequência de uma ideia que pretenda fixá-la enquanto tal, daí que a comunidade, para o filósofo, seja *inoperante*, uma vez que não faz e não se “constitui” enquanto obra. Em outras palavras, inoperante quer dizer que seu “funcionamento” se dá de modo desmobilizado para um fim, para um objetivo qualquer, que ela se “constitui” se constituindo e se desconstituindo a si mesma sem qualquer razão ou motivo, não sendo portanto uma substância ou algo que se possa encerrar a partir de supostas imanências, daí a importância de pensá-la mais em termos do que ela *não é* do que seu contrário.

Por outro lado, apesar de a comunidade não ter uma essência e sequer “caber” em seu próprio nome, ela pressupõe a *experiência* de uns com os outros na vida-em-comum, livre, portanto, de amarras promovidas por classificações normativas, como acontece no que costumamos chamar de *sociedade*, a qual prevê uma série de regramentos, inclusive, como vimos com Rancière, para a própria arte. Quer dizer, a única “lógica” da comunidade não é aquela que advém de conceituações, leis e abstrações retiradas de gavetas previamente etiquetadas com os nomes de seus conteúdos, mas, ao contrário, é o próprio experimentar juntos, é o expor-se uns aos outros e uns com os outros,

²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 95.

²⁸ NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner, RJ: 7 Letras, 2016.

sendo importante também frisar que o *sujeito*, a exemplo da comunidade, não é um fato apriorístico, daí que também não possua uma interioridade (o centro está vazio), “sendo” *singular-e-plural* a um só tempo. Além disso, tal *sujeito*, ainda segundo Nancy²⁹, é “aquele que é capaz de manter em si mesmo sua própria contradição”, o que ele próprio admite considerar a partir de Hegel, bem como Rancière³⁰, para quem o sujeito é

[...] a arte, para cada um de nós, de acertar as contas com a confusão dos tempos e a paixão das expectativas e arrependimentos que emergem dela, uma arte do presente cada vez mais necessária já que perdemos a garantia de uma presença claramente delineada de um sujeito capaz de preceder a si mesmo.

Tal sujeito seria, portanto, uma espécie de *chegada sempre em partida*, “ele [it] é o que vem indefinidamente para si mesmo, nunca para de vir, de chegar: o ‘sujeito’ que nunca é o sujeito de si mesmo”³¹. Assim, sua “presença” nos ligaria através da “liberdade como a própria experiência de vir à presença [coming into presence]”, ou seja, na dinâmica da própria comunidade inoperada, daí que sua ontologia pode ser caracterizada como uma *ontologia do ser-com*, da *relação* entre corpos que se dão a ver sem qualquer princípio ou fundamento que não seja o da própria experiência de se relacionar em lugares, eles mesmos, só “existentes” na medida da intensidade daquela relação, o que em muito nos lembra *Inferninho*, o bar.

Nele, há uma espécie de “aura” que paira sobre as personagens, em especial aquelas que compõem a clientela mais assídua do lugar. São “sujeitos”, por assim dizer, que simplesmente estão ali, cada qual a seu modo, singulares e plurais, cada qual na sua contradição, independente de qualquer razão ou lógica senão o simples *ser-em-comum*, *ser-com*, *ser-uns-com-os-outros*, tudo isso em um “lugar”, como vimos, que também se configura e reconfigura incessantemente através das *experiências* e das *relações* ali “estabelecidas”, ao que nos perguntamos se não é o mesmo que acontece “aqui fora”. Acreditamos que sim, afinal não nos mostramos e todos se mostram a nós a todo instante, em uma espécie de *comparição* da qual não podemos escapar, para falarmos novamente com Nancy³², sendo esta justamente a “[...] aparição do *entre* como tal: tu e eu (entre nós), fórmula na qual o *e* não tem valor de justaposição, mas

²⁹ Idem, Introduction. In: CADAVA, E; CONNOR, P; NANCY, J [orgs.]. *Who comes after the subject?* Nova Iorque: Routledge, 1991, p. 6 – tradução nossa.

³⁰ RANCIÈRE, Jacques. After what. In: Ibidem, p. 249 – tradução nossa.

³¹ NANCY, Jean-Luc. Introduction. In: Ibidem, p. 7 – tradução nossa.

³² Idem, *A comunidade inoperada*, op. cit., p. 61 – grifos do autor.

de exposição”, como *presenças-para os outros, em nome de nada?*³³

Seja lá o que for que motive os clientes a irem até o bar de Deusimar, suas experiências pregressas ou futuras, suas alegrias e frustrações, o que há, em última instância, é uma espécie de *chegança* nos termos cantados por Elis Regina³⁴. Embora possamos identificá-los a partir dos modos como se apresentam uns aos outros e a nós mesmos enquanto espectadores (Mulher Maravilha, Batman, Wolverine, Beethoven, Mickey etc), eles permanecem *seres quaisquer*, seres que vivem a contingência da própria vida, que se comunicam e que, através da potência de sua própria linguagem, criam mundos para si e para os outros. Neste sentido, a exemplo de Nancy, também Giorgio Agamben³⁵ “concebe” a *comunidade* como que desprovida de uma essência ou característica fundantes, o que naturalmente se estende aos indivíduos desta comunidade “que vem”, expressão que não remete a um futuro, mas a um já *estar vindo*, pois que “o ser que vem é o ser qualquer”³⁶, é o ser pensado a partir de uma desidentificação que o desobriga da necessidade de ser tal ou qual coisa além daquilo que *deseja*. Isto é, ele é o que escapa às classificações e categorizações, pertencendo apenas à lógica de seu próprio pertencimento, travestindo-se a seu bel-prazer, o que acaba por colocar em questão 1) a própria possibilidade de uma ontologia no sentido metafísico-teológico do termo, com *entes* dotados desde já (e sempre) de uma Essência primeva; e, por conseguinte, 2) o próprio estatuto da soberania do Estado como o conhecemos. Para o filósofo italiano³⁷, “a singularidade qualquer, que quer apropriar-se da própria pertença, do seu próprio ser-na-linguagem, e declina, por isso, toda a identidade e toda a condição de pertença, é o principal inimigo do Estado”.³⁸

³³ Aqui convém lembrar que também Roberto Esposito parece “entender” a comunidade como que desprovida de uma essencialidade, daí que o autor a tome como algo (que não é algo substancial, obviamente) que só se dá se dando, através da experiência de cada um de nós, não sendo possível, portanto, representá-la senão no limite de sua própria irrepresentabilidade, que é a própria morte. Nesta perspectiva, que tem em Bataille sua “origem”, a lógica da comunidade seria a lógica do próprio limite do irrepresentável, uma vez que não podemos viver a própria morte, apenas a do outro, muito embora aquele que morre tampouco possa experimentar sua própria morte, daí que ela seja o que nos une, como uma impropriedade partilhada por todos – a comunidade da própria impropriedade diante da morte, como uma “deficiência originária” que liga desligando. ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Trad. Carlos R. Molinar Marotto, Bs As: Amorrortu, 2003.

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ndory59a8fA>

³⁵ AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira, BH: Autêntica, 2013.

³⁶ Ibidem, p. 11.

³⁷ Ibidem, p. 68.

³⁸ Neste sentido, há vários estudos que buscam relacionar seu pensamento em torno do “*homo sacer*”, que é o homem da “vida nua”, a movimentos de rua como os que marcaram o ano de 2013 no Brasil, a chamada Primavera Árabe, no Oriente Médio, entre outros.

Quer dizer, sem um *inimigo* identificável e apreensível em sua totalidade, sem conhecer-lhe as armas, seus líderes, reivindicações, objetivos e pressupostos, o Estado fica como que perdido na guerra que *precisa* travar caso não queira enfraquecer-se ou mesmo sucumbir enquanto garantidor de sua própria *soberania*, questão que por si só demandaria um artigo ou ensaio à parte.

Em que pese a isso, parece-nos possível considerá-la (a soberania) como o oposto preciso da desidentificação de que falávamos há pouco em relação aos processos de subjetivação estético-políticos, os quais se articulam desde gestos e dramatizações que evidenciam um *dano* por parte dos *sem-parte*³⁹, que por sua vez podem vir a romper com a lógica policial nos termos vistos anteriormente e escancarar as contas, geralmente discrepantes, apresentadas pelos *soberanos*, estes entendidos não como as figuras muitas vezes grotescas, pérfidas e intragáveis que nos governam (prefeitos, governadores, *presidentes* etc), mas como as próprias sistematizações e configurações que pretendem que tudo se mantenha exatamente como se encontra, sem pôr nem tirar, com cada um no seu *devido lugar*, ao que vale lembrar que

a subjetivação em Rancière procura problematizar o processo de construção de um sujeito plural, coletivo, não identitário e não associado a comunidades ligadas por classe, raça, sexo ou profissão. Essa subjetivação desidentificatória é um processo de produção de relações e articulações. Tal como em Laclau e Mouffe, a potência deslocadora da política não está na afirmação de si, mas na rearticulação entre elementos, que gera desidentificações e dá margem ao surgimento de algo efetivamente contestador.⁴⁰

Mas, voltando ao filme, gostaríamos de finalizar este ensaio tocando brevemente a questão do próprio “tempo” de *Inferninho*. Neste sentido, resgatamos uma pequena parte da fala do Coelho a Deusimar: “[você] *ainda tem que viver bem feliz, aí tu lembra de mim...*”⁴¹ Em que pese sua aparente singeleza e desimportância, tal fala abre margem a uma série de interpretações, sobretudo quando se considera o modo como o filme “termina”, por assim dizer, com Deusimar retornando ao bar após supostamente ter viajado o mundo inteiro e realizado seu sonho mais íntimo.

Em uma espécie de reprise do que acontece no começo do filme, quando o marinheiro chega ao bar pela primeira vez, o Coelho recepciona a agora

³⁹ RANCIÈRE, Jacques. Does democracy means something? In: *Dissensus: on politics and aesthetics*. Edited and translated by Steven Corcoran. London: Continuum, p. 45-61, 2010b.

⁴⁰ FJELD, Anders; TASSIN, Étienne. Subjectivation et désidentification politiques: dialogue à partir d’Arendt et de Rancière. *Ciência Política*, v. 10, n. 19, p. 193-223, 2015, p. 210.

⁴¹ *Inferninho*. [Filme]. Direção de Guto Parente e Pedro Diógenes. BRA, 2018. 82 min.

“forasteira” Deusimar, que estranha o “esquecimento” do mesmo em relação a ela, assim como a presença de Jarbas, que acredita ter retornado de seu “exílio” forçado, mas que, segundo lhe informa o Coelho, “[...] nunca tirou os pés” daquele lugar. A perplexidade da protagonista só parece terminar durante o diálogo que se estabelece entre ela e o marinheiro, o qual, a exemplo dela mesma no começo da trama, lhe oferece um quarto para ficar, ao que ela prontamente aceita.

Tal inversão de papéis, aliada ao aparente *eterno retorno* que ocorre no interior de *Inferninho*, confere ao filme um certo ar de mistério, como se tudo se passasse oniricamente, de modo que seu encerramento, longe de explicar os acontecimentos que ali se deram – aliás, será que eles se deram mesmo? –, sugere um embaralhamento que impossibilita leituras unívocas e definitivas a seu respeito. De todo modo, e considerando o recorte da fala do Coelho que apontamos há pouco, que remete a um “viver feliz”, lembramos com Nietzsche⁴² que

nas menores como nas maiores felicidades é sempre o mesmo aquilo que faz a felicidade felicidade: o poder esquecer ou, dito mais eruditamente, a faculdade de, enquanto dura a felicidade, sentir *a-historicamente*. Quem não se instala no limiar do instante, esquecendo todos os passados, quem não é capaz de manter-se sobre um ponto como uma deusa de vitória, sem vertigem e medo, nunca saberá o que é felicidade e, pior ainda, nunca fará algo que torne os outros felizes. [...] Todo agir requer esquecimento: assim como a vida de tudo o que é orgânico requer não somente luz, mas também escuro. Um homem que quisesse sempre sentir apenas historicamente seria semelhante àquele que se forçasse a abster-se de dormir, ou ao animal que tivesse de sobreviver apenas da ruminação e ruminação sempre repetida. Portanto: é possível viver quase sem lembrança, e mesmo viver feliz, como mostra o animal; mas é inteiramente impossível, sem esquecimento, simplesmente viver.⁴³

O “retorno” de Deusimar pode ser compreendido, portanto, como resultante da criação de um *tempo subjetivo* que permeia o espaço do próprio cenário onde tudo parece ocorrer, tempo este que, por via do esquecimento

⁴² É importante lembrarmos, no entanto, que o conceito de memória, em Nietzsche, se refere menos ao indivíduo que aos fenômenos sociais que engendram valores e morais que se estabelecem ao longo do tempo. O esquecimento, por sua vez, seria um dos meios através dos quais poderiam se intensificar, não apenas a potência criadora do homem, mas os rompimentos com aqueles valores e morais, abrindo espaço para o surgimento de algo “novo”, como afirmação da própria vida.

⁴³ NIETZSCHE, Friedrich. Considerações extemporâneas II. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. In: *Obras incompletas*. Trad. Rubens R. T. Freire. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 58.

(não por parte dela, mas das demais personagens), cria as condições necessárias para sua própria (suposta) felicidade, que é aquela de poder metamorfosear-se em *devir-criança*, jogando, brincando com o novo em novos mundos de possíveis. Tal *ucronia*, como um *não-tempo*, aliada à memória – ou à falta dela, neste caso –, pode mesmo ter sido a saída encontrada pelos diretores de *Inferninho* para não encerrar o filme dentro de uma lógica causal-temporal limitada à contação de uma história com começo, meio e fim óbvios, lineares, o que não apenas inviabilizaria sua “eficácia” enquanto arte no regime estético, cuja temporalidade “é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas”⁴⁴, senão que impossibilitaria pensar “[...] novas relações entre as palavras e as coisas, as percepções e os atos, as repetições do passado e as projeções no futuro, o sentido do real e do possível, do necessário e do verossímil do qual se tecem as formas da experiência social e da subjetivação política”⁴⁵. Além disso, observamos que tal *não-tempo* seria “o próprio tempo da narrativa, o tempo que não está fora do tempo, mas que se experimenta como um exterior, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos”⁴⁶.

Do mesmo modo, tal “saída” também não paralisa a fantasia⁴⁷ que permeia toda a trama, remetendo ao lado de certo modo *sem sentido, sem fim, sem objetivo* que conforma as relações em comunidade, o que absolutamente não quer dizer que esta tenha sido representada nas cenas que tomamos como dispositivo, simplesmente porque, como vimos, não se cristaliza a comunidade – vive-se ela, experimenta-se. Trata-se, isto sim, de aproximações, tangenciamentos e *maquinações* em torno dela, fora dela, com ela e para ela (enquanto abstração), como um campo de experimentação em vistas de ideias e pensamentos que possam, por sua vez, gerar outras ideias e outros pensamentos, ao que lembramos novamente com Rancière⁴⁸ que a vida “não conhece ações orientadas para fins, mas somente situações abertas em todas as direções. Ela não conhece progressões dramáticas, mas um movimento longo, contínuo, feito de uma infinidade de micromovimentos”.

⁴⁴ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível* (Estética e política), op. cit., p. 37.

⁴⁵ Idem, *O fio perdido*. Trad. Marcelo Mori, SP: Martins Fontes, 2017, p. 14.

⁴⁶ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, SP: Martins Fontes, 2005, p. 17.

⁴⁷ Sigmund Freud, ao comentar sobre a ambiguidade inerente às obras ditas “fantásticas”, sugere que “um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade”. FREUD, Sigmund. “O Estranho”. 1919. In: Idem, *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1990 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XVII.), p. 304.

⁴⁸ RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2013, p. 8.

Assim, ao procurarmos articular aspectos de *Inferninho* com aqueles conceitos e ideias, nem de longe quisemos dizer que ele seja assim como pensamos e que alguma mudança (concreta) possa surgir a partir da experiência estética de cada um diante do longa-metragem, isto porque

cinema, fotografia, vídeo, instalações e todas as formas de performance do corpo, da voz e dos sons contribuem para reconstruir o âmbito de nossas percepções e o dinamismo de nossos afetos. Com isso, abrem passagens possíveis para novas formas de subjetivação política. Mas nenhum deles pode evitar a ruptura estética que separa os efeitos das intenções e veda qualquer via larga para uma realidade que estaria do outro lado das palavras e das imagens. Não há outro lado.⁴⁹

A arte – assim como a experiência em comunidade e, em certa medida, a própria revolta – não tem um fim em si mesma e pode não servir para nada (geralmente não serve, aliás). Por outro lado, a experiência interior, assim como a experiência estética, é algo passional, não se resume pelo intelecto. É corpo, sensação, sonho, desejo... Daí que cada espectador vai fruir *Inferninho* de um modo muito peculiar, possivelmente deixando-se tocar por outras questões, como o suicídio, a melancolia, a especulação imobiliária resultante do capitalismo, as angústias vividas por pessoas trans, a impermanência do próprio ser em *devenir*, a desafinação de Luiziane como desafinação da própria vida, e por aí afora – ou nada disso, e está tudo bem assim também.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira, BH: Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior* (Seguida de método de meditação). Tradução de de Fernando Scheibe, BH: Autêntica, 2016.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COMITÊ INVISÍVEL. *Motim e destituição*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko, 2. ed. São Paulo: n-1, 2018.

⁴⁹ Idem, *O espectador emancipado*, op. cit., p. 81.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense. 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 95.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidade*. Tradução de Carlos R. Molinar Marotto, Bs As: Amorrortu, 2003.

FJELD, Anders; TASSIN, Étienne. Subjectivation et désidentification politiques: dialogue à partir d'Arendt et de Rancière. *Ciência Política*, v. 10, n. 19, p. 193-223, 2015, p. 210.

FREUD, Sigmund. "O Estranho". 1919. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1990 [Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XVII].

GROS, Frédéric. *Desobedecer*. Tradução de Céli Euvaldo, São Paulo: Ubu, 2018.

GROYS, Boris. *Política de la inmortalidad* (Cuatro conversaciones con Thomas Knoefel). Tradução de Graciela Calderón, Bs As: Katz, 2008.

HONESKO, Vinícius Nicastro. Notas de uma vida inesquecível: variações. *Boletim de pesquisa Nelic*, v. 14, n. 22, p. 5-18, 2014.

Inferninho. [Filme]. Direção de Guto Parente e Pedro Diógenes. BRA, 2018. 82 min.

JESI, Furio. Leitura do "Bateau ivre" de Rimbaud. *Outra travessia*, Tradução de Fernando Scheibe e Vinícius Honesko, n. 19, p. 61-76, 2015, p. 68-69 – grifos do autor.

JESI, Furio. *Spartakus* (Simbologia da revolta). Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. São Paulo: n-1, 2018.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. Considerações extemporâneas II. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. *In: Obras incompletas*. Tradução de Rubens R. T. Freire. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. *Devires*, Traduzido por Augustin de Tugny, v. 7, n. 2, jul/dez 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. São Paulo: Papyrus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível* (Estética e política). Tradução de Mônica Costa Netto, SP: Exo/ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. Does democracy means something? *In: Dissensus: on politics and aesthetics*. Edited and translated by Steven Corcoran. London: Continuum, p. 45-61, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. *In: A crise da razão*. Organização de Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. Porto: Afrontamento, 2000.



A FEBRE DA MATÉRIA

Carolina da Nova Cruz
UFSC - CNPq

RESUMO: Este ensaio debruça-se sobre dois conceitos: suplemento e instante, no contexto do pensamento sobre a possibilidade de uma comunidade que, de dentro da linguagem, encontre espaços vazios do aperto ou da apropriação. Para isso, parte do território do drama e da noção de comunidade como resto capaz de transbordar ou suspender a sociedade. Em seguida, aproxima fragmentos teóricos a duas cenas da literatura do começo do século XX (a febre de Hans Castorp, em *A Montanha Mágica* e a febre de Lúcio em *A confissão de Lúcio*) que respondem, anacronicamente, a algumas das urgências do pensamento atual.

PALAVRAS-CHAVE: Comunidade; Suplemento; Instante; Thomas Mann; Mário de Sá-Carneiro.

THE FEVER OF MATTER

ABSTRACT: This essay focuses on two concepts: supplement and instant, in the context of thinking about the possibility of a community that, within language, finds spaces that are empty of tightness or appropriation. Initially, it starts from the territory of drama and the notion of community as a remnant capable of overflowing or suspending society. Then, it approximates theoretical fragments to two scenes of literature from the beginning of the 20th century (Hans Castorp's fever, in *The Magic Mountain* and the Lucius' fever in *The Confession of Lucius*) that anachronically answer some of the urgencies of current thought.

KEYWORDS: Community; Supplement; Instant; Thomas Mann; Mário de Sá-Carneiro.

Carolina da Nova Cruz é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

INTRODUÇÃO

Quando alguém está apertado, procura logo as frestas da cela que o asfixia. Um espaço qualquer - qualquer manifestação do vazio - onde possa respirar: fazer do interior um abrigo para o fora: trocar, comunicar.

Se é de linguagem a cela que prende, é preciso dramatizar, no sentido que George Bataille dá ao termo, do interior do próprio aperto: “é a vontade, que se acrescenta ao discurso, de não se manter no enunciado, de se obrigar a sentir o gelado do vento, a estar nu”¹. O drama se faz sentir por imitação e contágio. É através da ruptura que ele promove que um indivíduo sente em si algo que concerne à humanidade: no drama esqueço de mim, na mesma medida em que comunico.

A experiência da comunidade - e a possibilidade mesma da comunicação - está apertada por todos os lados, percurso que remonta às origens da filosofia. Bataille, lendo Nietzsche, alerta: é preciso interromper a apropriação operada pela humanidade de todo recurso: seja vegetal, animal ou espiritual, até o ponto em que nada subsiste que não seja útil².

Nessa busca, o primeiro passo é pensar *com febre*: não basta criticar o dogma a partir da fria e ressecada inteligência, estranha à experiência. Bataille se recusa a escolher entre a fidelidade aos dogmas e à vida ardente, em que há comunicação ou comunidade. Para que se torne possível não escolher entre os dois espaços, só resta manter-se em movimento.

Jean-Luc Nancy, escrevendo na década de 1980 a partir de um contexto em que os significantes *comum*, *comunidade* e *comunismo* encontram-se deslocados, dissolvidos ou condenados à traição da história, procura uma comunidade para além daquela devorada pelo humanismo imanente, para além de qualquer apropriação.

É preciso, para o autor, produzir um rasgo entre o ser e qualquer totalidade ou absoluto, de maneira que ser - não mais substância, mas verbo - possa se definir como relação, e não mais como produtor de sua própria essência ou obra. Neste movimento, Nancy aponta que as perdas características da experiência moderna - morte de Deus, ausência de comunidade - são elas próprias constituintes da comunidade. Se a imanência tivesse sucesso em sua pretensão, a comunidade estaria dissolvida: “O homem realizado do humanismo - comunista ou individualista - é o homem morto”³.

A comunidade passa a ser definida, portanto, de maneira evasiva, em torno da impossibilidade de imanência. A morte, interdição primordial, é onde a

¹ BATAILLE, Georges. *A experiência interior (Seguida de método de meditação)*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 45.

² *Ibidem*, p. 174.

³ NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 41.

comunidade se revela, na condução de um triplo luto: a descoberta da morte do outro, do próprio nascimento e da morte futura. Nesta elaboração da morte, a comunidade não se faz substituir pela finitude, mas resiste no trabalho constante de sua exposição, produzindo uma “tarefa infinita no seio da finitude”.⁴ Se a comunidade não se esgota em obra, para defini-la é preciso observar o *resíduo* desta alquimia fracassada.

Se Nancy esvaziou a comunidade de qualquer obra a ser realizada - seja povo, estado ou nação - Maurice Blanchot, em sua contribuição para a discussão⁵, chama atenção para a impossibilidade de desobramento sem obra. Em outras palavras, afirma que é preciso ir além da inoperância e perceber o segredo inconfessável presente no comum: onde a intimidade se aproxima da exposição.

A obra a que Blanchot se refere, ou os *dramas* aos quais se refere, são estratégias que, de dentro da linguagem, criam vazios, aliviam o aperto da apropriação. Está em jogo algo da natureza do resto: ou algo que transborda (*suplementa*) qualquer unidade fechada em si ou ainda algo que suspende, ainda que apenas por um *instante*, a Vida, com V maiúsculo, ou a Sociedade⁶. Nas próximas páginas, investigo leituras dos conceitos *suplemento* e *instante* junto a fragmentos de dois dramas colocados em cena no espaço literário.

As duas cenas são da literatura do começo do século XX. Nestes textos, encontro fragmentos que tornam-se fundamentais para discussões atuais da comunidade, respondendo, anacronicamente, a algumas das urgências do pensamento no decorrer do século XXI. Este processo produz leituras fragmentárias, montadas de maneira a extrapolar os contornos dos conceitos, forçar seus limites.

A FEBRE DE HANS CASTORP OU A COMUNIDADE COMO SUPLEMENTO

Você diz, na verdade, que estamos aqui não para nos tornar mais inteligentes, mas para melhorar de saúde. Mas, meu caro, acho que deve ser possível combinar essas duas coisas. Caso contrário, você chegaria a dividir o mundo, e isso não pode dar certo.

Thomas Mann, *A montanha mágica*

⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁵ BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Trad. Eclair A. Almeida Filho. Brasília: Editora UNB, 2013.

⁶ Tal distinção entre vida e Vida, com V grande, é emprestada d'A *Confissão de Lúcio*: “E nem mesmo cheguei a entrar nunca na Vida, na simples Vida com V grande - na vida social, se preferir”. Ela é paralela à oposição entre comunidade e sociedade. Sobre esta distinção, o Comitê invisível produz uma formulação clara: “Na primeira, mantemo-nos ligados apesar de todas as separações, enquanto na segunda mantemo-nos separados apesar de todas as ligações”. SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. Lisboa: Atlântico Press, 2013, p. 25; COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos*. Trad. Edições antipáticas. São Paulo: n-1 edições, 2015, p. 233.

SUPLEMENTO

Suplemento indica algo que se soma a uma totalidade sem dela fazer parte *essencialmente*, sem ser um atributo. Algo como uma soma *exterior*. Das diversas ideias em torno do significante, uma definição dicionarizada próxima seria: “parte que se ajunta a um todo (ou seja, que é parte sem ser parte do todo) para ampliá-lo”.⁷ Dos sinônimos pertinentes, destacam-se acréscimo, desdobramento, propagação, *exagero*⁸.

Jacques Derrida⁹, ao ler na obra de Rousseau uma articulação da época logocêntrica que tem como objetivo desconstruir, coloca o suplemento como conceito decisivo. Acompanhando o percurso que a palavra faz em Rousseau, Derrida começa por distinguir duas significações que coabitam o termo. A primeira é o suplemento como excesso que enriquece uma plenitude, uma culminação da presença. É neste sentido que a arte (ao lado da imagem, técnica e representação) suplementa a natureza. A segunda significação é do suplemento como substituto. Nesta significação reside o perigo, o “perigoso suplemento” apontado por Rousseau, que desdobra a reflexão sobre a linguagem produzida por Derrida no texto de Rousseau.

O perigoso suplemento em Rousseau é a escritura, condenada como “destruição da presença e doença da fala”.¹⁰ Rousseau torna-se escritor no momento em que a fala frustra a presença a si que deveria, naturalmente, fornecer. A escrita é a escolha da ausência numa sociedade fundada na clausura da metafísica da presença. Derrida expõe esta clausura: a própria razão é constituída pela impotência de pensar o movimento entre uma carência da natureza e sua suplementação. O suplemento é perigoso, também, para a *saúde* da razão.

O suplemento se manifesta na cadeia de signos que, no vazio da presença, agem por procuração, ou melhor, dramatizam.¹¹ Que a ausência aja: tal é o escândalo inconcebível que precisa estar escondido para que o edifício logocêntrico permaneça em pé.

⁷ SUPLEMENTO. In: MICHAELIS: *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>. Acesso 20 abr. 2021.

⁸ SUPLEMENTO. In: NASCENTES, Antenor. *Dicionário de sinônimos*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2018.

⁹ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.

¹⁰ *Ibidem*, p. 174.

¹¹ “O perigoso suplemento rompe com a natureza. Toda a descrição deste distanciamento da natureza tem um teatro”. *Ibidem*, p. 185.

A centralidade dada à suplementaridade na leitura produzida por Derrida se justifica na medida em que o suplemento “descreve a própria cadeia, o ser-cadeia de uma cadeia textual, a estrutura da substituição, a articulação do desejo e da linguagem [...]”.¹² O suplemento-substituto só representa na falta anterior de uma presença. No limite, “nunca houve senão a escritura, nunca houve senão suplementos, significações substitutivas que só puderem surgir numa cadeia de remessas diferenciais, o ‘real’ só sobrevivendo, só acrescentando-se ao adquirir sentido a partir de um rastro e de um apelo ao suplemento”.¹³

O conceito de suplemento, *exorbitante* à tradição, tem uma estranha economia: ao mesmo tempo presente e ausente, exposta e invisível. Giorgio Agamben investiga outra aparição deste conceito, desta vez em Tomás de Aquino. O contexto é a articulação, no livro *A comunidade que vem*¹⁴, de termos que traçam os contornos da sua contribuição na discussão sobre a comunidade. Agamben parte do termo *qualquer* para pensar uma singularidade capaz de desativar o falso dilema que coloca de lados opostos o indivíduo e o universal. O *ser qualquer* é aquele no qual nenhuma propriedade determina sua essência (ou é passível de diferença), sem abdicar de qualquer predicado em direção à generalidade.

Trata-se de escapar ao pressuposto não pensado, que lembra Roberto Esposito¹⁵, de que a comunidade seria uma propriedade dos sujeitos que une. Se a propriedade é um atributo *próprio* ao sujeito não pode ser, por definição, *suplementar*. Esposito se distancia desta ideia ao recuperar o sentido forte do significativo comum: justamente o que *não* é próprio.¹⁶ Neste caminho, propõe um esvaziamento radical da propriedade: o que caracteriza o comum é o impróprio, o outro e, no limite, o nada.¹⁷

Agamben procura, na história do pensamento, espaços em que uma comunidade inessencial - dispersa a partir de existências - pode se articular. Lembra, para isso, a parábola sobre reino messiânico, que circulou nas trocas

¹² *Ibidem*, p. 199.

¹³ *Ibidem*, p. 194.

¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

¹⁵ Na história moderna, o com é sacrificado, diante do perigo que representa (a possibilidade hobbesiana de que qualquer um pode tirar a vida de outro). A sociedade, visto isso, é projeto de imunização, a negação do dom (munus) que a comunidade forneceria, a negação da convivência a favor da sobrevivência. A imunização, entretanto, não subsume totalmente o “com” da comunidade. Ele permanece enquanto ausência, ou exigência. ESPOSITO, Roberto. *Communitas (Origen y destino de la comunidad)*. Trad. Carlos R. Molinar Marotto, Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

¹⁶ *Ibidem*, p. 22.

¹⁷ *Ibidem*, p. 33.

de Scholem, Benjamin e Bloch. Nela, “o mundo que vem”¹⁸ será exatamente como o mundo atual, mas um pouco diferente. Em outras palavras: o mundo que se espera é o mundo de hoje *mais* um pequeno deslocamento. A natureza do deslocamento logo é explicada: “O pequeno deslocamento não diz respeito ao estado das coisas, mas ao seu sentido e aos seus limites. Ele não tem lugar nas coisas, mas na periferia delas, no espaço ao lado entre cada coisa e si mesma”.¹⁹

Onde há perfeição, ainda há espaço para movimento, um espaço em tensão com o estado de coisas eterno, irreparável. Para investigar este estado, Agamben lê o pensamento de Tomás de Aquino sobre a auréola. O filósofo medieval tem como pressuposto a perfeição ou beatitude dos eleitos: por definição, nada de essencial lhes pode ser acrescentado. Tal é o espaço da auréola como *suplemento*, ou seja, algo, definido por Tomás de Aquino, como o acidente passível de ser acrescentado à perfeição, adicionando a ela uma vibração, fazendo brilhar seus limites²⁰.

Este modo de pensar a auréola desdobra-se no problema da individuação, escapando à doutrina que nega qualquer possibilidade de modificação, seja acréscimo ou redução, àquilo que é completo, perfeito. Se a auréola é *suplemento* do perfeito, ela é o espaço em que, *depois* do ato, ainda se faz possível a singularidade. A maneira como algo se torna singular é o que interessa: paradoxalmente, a auréola permite pensar uma individuação por indeterminação. Fazendo vibrar os limites, ela permite que o completo torne-se *qualquer*. Tal é o deslocamento que marca a diferença entre este mundo e o mundo que vem.

O lugar que o conceito de suplemento ocupa nos pensamentos apresentados permite, ao menos, dois caminhos de leitura. Em primeiro lugar, o suplemento é *anacrônico*. A ideia de *suplemento* suplementa a história da filosofia, desde a teologia cristã. De alguma maneira, ainda que periférica, tem habitado a tradição enquanto margem. Por outro lado, o suplemento é *exorbitante*:

¹⁸ Assim escreve Walter Benjamin sobre a parábola. A versão de Ernst Bloch passa pelo pequeno deslocamento de “todas as coisas”, AGAMBEN, *A comunidade que vem*, op.cit., p. 67.

¹⁹ *Ibidem*, p. 85.

²⁰ A auréola que circunda a beatitude é antecessora da aura das obras de arte pensada por Benjamin a partir do efeito esbranquiçado de indeterminação presente sobretudo nos retratos obtidos nos primórdios da fotografia. A aura é aquilo que circundava e, justamente, pela indeterminação no espaço entre figura e fundo, gerava um efeito singular. Cabe aqui pensar a aura da obra de arte como suplemento: algo accidental - daí a dificuldade de definição, não há propriedade positiva que a defina - que se acrescenta a um todo. Ali, ainda que nada tenha mudado, há uma pequena diferença, talvez a diferença que torna a arte singular, a cada vez. BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política*, Volume I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

circunda o projeto teleológico de completude. É o fora que coloca em questão a possibilidade de um *dentro*.

MONTANHA MÁGICA

A viagem com a qual Thomas Mann inicia seu romance²¹ provoca a suspensão da Vida de Hans Castorp. Inicialmente em virtude de uma visita a um primo internado num sanatório nas montanhas, a suspensão começa pelo espaço: um ambiente afastado, com ar rarefeito e nova companhia. Tudo o que fazia parte da planície - a vida mundana, baseada em “rir, ganhar dinheiro e encher a pança²²” - é desativado pelo novo ambiente.

O tempo passa neste espaço e Hans Castorp prolonga sua estadia por conta de uma febre discreta e inusitada, além de motivos mais secretos, como insinua a certo ponto o narrador:

[...] chegamos a supor que Hans Castorp não teria ultrapassado o prazo preestabelecido para a sua estadia ali em cima e nem sequer teria alcançado, nesse ambiente, o dia em que paramos, se sua alma singela houvesse encontrado, nas profundezas do tempo, uma informação satisfatória quanto ao sentido e à finalidade desse serviço que é a vida.²³

A febre de Hans Castorp é nomeada a partir da aquisição do termômetro, item essencial aos pacientes do sanatório. Sem o instrumento, o visitante sentia um ardor nas faces, atribuído à aclimatação, às emoções dos dias, ao cansaço ou à excitação. A medição da febre autoriza a estadia do paciente e é feita com a regularidade de um ritual.

A suspensão se prolonga indefinidamente. Para além dos longos descansos na espreguiçadeira, Hans Castorp começa a estudar: analisa espécimes de plantas no microscópio, lê livros de botânica, escuta atentamente a um paciente auto-afirmado humanista discursar sobre as maravilhas técnicas do progresso humano, trava conversas com o médico do sanatório sobre o funcionamento dos corpos.

A sala escura da radiografia, negativo da clara amplitude da vista do quarto e das eloquentes palestras ouvidas, é onde Hans Castorp entra em contato com a certeza da morte, trazida pelo contato com a imagem radiográfica, artifício da técnica

²¹ MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

²² *Ibidem*, p. 320. Esta caracterização da vida mundana repete-se diversas vezes ao longo do livro, com pequenas alterações.

²³ *Ibidem*, p. 315.

Viu, antecipado pela força dos raios, o futuro trabalho da decomposição; viu a carne em que vivia, solubilizada, aniquilada, reduzida a uma névoa inconsistente, no meio da qual se destacava o esqueleto minuciosamente plasmado da mão direita, e em torno da primeira falange do dedo anular pairava, preto e frouxo, o anel-sinete que o avô lhe legara, um objeto duro desta terra, com o qual os homens adornam o corpo destinado a desfazer-se por baixo dele, para que fique novamente livre e possa enfiar em outra mão que o use durante algum tempo.²⁴

A visão da radiografia é uma experiência que mescla morte, arte (ou imagem) e comunidade, no que diz respeito à possibilidade da presença de uma ausência, ainda que por um instante.

Na suspensão atenta de Hans Castorp desenvolve-se em sua mente - anteriormente pouco propensa a abstrações - a definição de *vida*. Não lhe é mais possível, a partir do que experimenta na montanha, opor vida e doença, na medida em que foi a partir da doença que seu corpo permitiu *sentir* a vida.

O pressuposto inicial da pesquisa de Hans Castorp é simples: há uma matéria, cuja transformação infinita gera formas de vida. Resta conceber como surge a matéria orgânica, numa cosmogonia de improviso. *O ponto do ser* passa pela transformação do imaterial em matéria. O imaterial se basta: é eterno, silencioso, pacífico. A matéria é a febre do imaterial. Agitação, angústia, tremor, suor: a gênese da vida, segundo a singular filosofia a que chega Hans Castorp, é a doença da *imatéria*:

A enfermidade era a forma licenciosa da vida. E a vida, por sua vez? Não passava ela, quiçá, de uma doença infecciosa da matéria, assim como aquilo que se podia denominar de geração espontânea da matéria talvez fosse apenas apenas uma enfermidade, uma excrescência causada por uma irritação do imaterial?²⁵

A doença é a forma voluptuosa, exagerada e ébria da vida. A matéria é o desvio semelhante do imaterial. A morte, por sua vez, é a potência licenciosa escondida por trás das instituições. A metafísica flerta com a morte, espalhando seus efeitos à margem do silêncio da morte natural.

Hans Castorp apresenta a contradição íntima da vida orgânica, ao menos na medida em que é apreendida pela filosofia ocidental. Bataille, em *A Animalidade*²⁶, se aproxima do paradoxo partindo do pressuposto - mais tarde questionado - da imanência (ou imediatez) da animalidade. Ao contrário dos

²⁴ *Ibidem*, p. 300.

²⁵ *Ibidem*, p. 391.

²⁶ BATAILLE, Georges. *La oscuridad no mente*. Trad. Ignacio Díaz de la Serna, Madrid: Taurus, 2002.

humanos, os animais são imanentes na medida em que não transformam o outro, mesmo no momento da captura predatória, em objeto.

Entretanto, Bataille logo assinala a diferença entre a imanência animal e a imanência da matéria inorgânica: o ar e a água são perfeitamente imanentes já que carecem de necessidade. A imanência do organismo vivo é de outra espécie: se o animal deseja durar (ou teme não durar), é preciso que obedeça relações determinadas com os outros elementos. Constantemente, precisa inserir em si o elemento externo: não pode deixar de viver num mundo do qual, paradoxalmente, só pode querer se isolar²⁷.

A vida animal, da qual a humanidade é prolongamento, é impenetrável ao entendimento humano: para imaginá-la, seria preciso acessar um espaço que não é nem o sentido dado pela humanidade às coisas, nem o não-sentido das coisas jamais refletidas por consciência alguma. A representação confundiria-se com a ausência de representação. Ciente deste impasse, Bataille conclui que, na diferença entre o animal e o “eu”, o incognoscível se mescla com o conhecido. Só é possível conhecer objetos e, portanto, a consciência precisa tornar-se objeto para ser conhecida. Não há resposta: há vazio diante dos limites da racionalidade.

As observações - ao mesmo tempo líricas, médicas e técnicas²⁸ (como reconhece Hans Castorp), levam a pensar que a vida, aquela que pode ser notada se forem desconsideradas as regras da Vida, aquela que está presente no pequeno detalhe de uma folha vista no microscópio, não é regra, mas exceção. Diante da vertigem das possibilidades de cosmogonia, é evidente que a vida não é maior, lógica e teleológica, mas *menor*, desviante, labiríntica.

Assim é o pensamento com febre: a doença e a morte, enquanto formas ébrias, exageradas ou desmedidas são reconhecidas como fundamentais para pensar a natureza íntima da vida. Colocando a vida em questão, antes de serem fraquezas ou faltas, tornam possível uma certa comunidade. Justamente por isso, por constituírem a identidade entre exposição e intimidade, doença e morte precisam ser recalcadas para que a Sociedade obtenha a si mesma como produto.

O que foi colocado à margem do funcionamento do mundo, o *resto* da operação que vai de vida a obra, é possível vislumbrar nas frestas abertas pela suspensão, talvez apenas no instante, onde a duração não impôs suas regras.

²⁷ *Ibidem*, p. 39.

²⁸ MANN, Thomas. *A montanha mágica*, op.cit., p. 384.

A FEBRE DE LÚCIO OU A COMUNIDADE COMO INSTANTE

Três anos após a chegada de Hans Castorp às montanhas, Lúcio Vaz, personagem e narrador da *Confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro²⁹, escreve a confissão dos fatos (inverossímeis) pelos quais pagou com dez anos de prisão. Esta escrita, para ele, é um trabalho rigoroso sobre o *instante*³⁰. A escrita do instante é a escrita de um morto-vivo: passado o momento culminante que, por definição, não pode durar, resta descrever minuciosamente os fatos.

O paradoxo está colocado: desde o início, o narrador compreende que é impossível relatar algo que é da natureza do instante. Ao mesmo tempo, passado o instante, esses vestígios (os fatos, as imagens, as memórias que circundam o instante) são o único material disponível para seu trabalho.

A narrativa inicia junto ao começo da relação com Ricardo, na cidade de Paris dos anos 1900. No texto, é impossível confiar nas diferenças entre os personagens. Ambos são escritores: Lúcio escreve prosa, enquanto Ricardo escreve poesia. Lúcio admite, de diversas maneiras, que inventa, através da memória escrita, falas de Ricardo.³¹

O tempo cronológico é desativado: “Esses dez anos esvoaram-se-me como dez meses. É que, em realidade, as horas não podem mais ter ação sobre aqueles que viveram um instante que focou toda a sua vida”.³² Ainda assim, a narrativa começa com a data e uma caracterização sóbria do local e personagens. Conforme avança, trai seu propósito:

Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara de fatos. E, para a clareza, vou me lançando em mau caminho - parece-me. Aliás, por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará - estou certo - a mais incoerente, a mais perturbadora, a menos lúcida.³³

A memória é constantemente levada ao limite pela ficção: “Esquecer é não ter sido”.³⁴ Há um jogo, que se intensifica na medida em que a narrati-

²⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, op.cit.

³⁰ O que é possível saber sobre ele, de início, é cercado de segredo: poucos experimentam, todos querem, ainda que signifique a destituição do que se chama vida.

³¹ “Porém, refletindo melhor, descobri que em realidade o meu amigo me não dissera nada dito. Apenas eu - numa reminiscência muito complicada e muito estranha - me lembrava, não de que verdadeiramente ele mo tivesse dito, mas e que, entretanto, mo devera ter dito”.
Ibidem, p. 54.

³² *Ibidem*, p. 7.

³³ *Ibidem*, p. 8.

³⁴ *Ibidem*, p. 74.

va avança, que torna indecível se os acontecimentos narrados emergem da criação literária ou vice-versa. E ainda: de qual camada da criação emergem.³⁵

De qualquer maneira, são memórias *com febre*: a febre pensada como excesso inexplicável.³⁶ A febre de Lúcio, entretanto, não é medida. É sentida no fim do dia, interpretada como um fenômeno dos nervos, de uma sensibilidade alterada.

Os pilares escolhidos pelo narrador, pontos que sustentariam a ordem narrativa entre causas e efeitos, são ameaçados por epifanias sensíveis, reveladoras de algo *comum*: “Referimos certos acontecimentos da nossa vida a outros mais fundamentais - e muitas vezes, em torno de um beijo, circula todo um mundo, toda uma humanidade”.³⁷ Assim é o comum que, em Nancy, não se confunde com o banal ou com a Sociedade e precede toda possibilidade de diferença:

Este es menos discernible que cualquier forma determinada y que cualquier obra colectiva, sin duda tan oculto e inconfesable como los secretos de los amantes y de los solitarios. Pero, para terminar, no es ninguna obra que no parta de él y que no hable de él, ninguna que no se desobre en él. Sin duda nunca ha tenido lugar más que en el instante.³⁸

Se o comum surge no instante, compartilha com sua economia: ou equivale à desapareição (nunca acontece) ou existe na suspensão do tempo. Lá, “onde se trocam olhares, se tocam os corpos, vozes e silêncios”³⁹, algo aparece e não desaparece. O que aparece é, como compreendera Lúcio, um mundo.

O instante ocupa um espaço fundamental no pensamento de Bataille. Em *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Bataille o investiga em paralelo ao

³⁵ Esta dúvida é colocada na medida em que o narrador expõe que são construídos através da literatura: “Porém... nele, eu sabia que tudo isso era verdadeiro, sentido. Quando muito, sentido já como literatura”. Ainda, a memória reconstituída confunde personagens de tempos diversos da vida do personagem, dando margem para pensar que o que conta é a dramatização de forças colocadas em jogo pela invenção do escritor. *Ibidem*, p. 26.

³⁶ É o mesmo tempo histórico em que se passa *A montanha mágica*. Como se lê em detalhe na obra, as febres eram fortemente relacionadas às paixões, à juventude, à criatividade. No sanatório, Dr. Krokowski desenvolve, ao longo de palestras semanais, teses filosóficas sobre a natureza da doença. Para ele, “o sintoma da doença nada é senão a manifestação disfarçada da potência do amor; e toda doença é apenas amor transformado”. MANN, Thomas. *A montanha mágica*, op.cit., p. 177. Assim aparece a febre de Lúcio: nas noites sente-se febril, é questionado diversas vezes a respeito da sua saúde. SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, op. cit., p. 82; p. 47 etc.

³⁷ *Ibidem*, p. 22

³⁸ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad revocada*. Trad. Felipe Alarcón, Buenos Aires: Mardulce, 2016, p. 160.

³⁹ *Idem*, tradução minha.

erotismo. Afirma, para começar, que não haveria Vida possível se o valor do erotismo fosse reconhecido. Toda conduta é fundada na antinomia entre momento voluptuoso e vida organizada. Logo, para ir ao fundo das coisas, é preciso questionar o sentido da voluptuosidade que, ainda que se aproxime da felicidade, está condenada pelas regras da vida cotidiana.

Na *Confissão de Lúcio*, a voluptuosidade é a impossibilidade que só pode ser atravessada pela ficção. Os dois protagonistas estão apartados da concretização do desejo erótico, na medida em que *não podem* possuir uma criatura do mesmo sexo⁴⁰, como é revelado paulatinamente ao longo da novela. A interdição se desdobra em múltiplas dores: “dores físicas na alma”⁴¹ e, ao mesmo tempo, na proliferação do erotismo na sensibilidade artística. O primeiro encontro de Lúcio e Ricardo, que abre o acontecimento-extremo da narrativa, é num espetáculo luminoso promovido por uma americana em Paris. Ali, mistura-se arte e voluptuosidade através da pesquisa técnica da artista: o êxtase é colocado em jogo, em *comum*, pela arte.

Em Bataille, a condenação do erotismo pela sociedade acontece, sobretudo, porque este jogo consome energia, sem contraponto produtivo. Às custas da negação do erotismo, tornamo-nos humanos, traidores noturnos do dia. Este movimento é entregue à literatura: é a ela que os movimentos (opostos, violentos) que nos habitam entregam o rosto escondido da verdade.⁴²

A felicidade - seja no sentido positivo da voluptuosidade, seja no sentido negativo do repouso - é *gasto* e não aquisição. Portanto, não é um objeto, não pode ser adquirida e, como dispêndio, é acompanhada de angústia⁴³. A felicidade da razão, aquele que nega a embriaguez e escapa à angústia, só pode ser a negação da felicidade. A felicidade da embriaguez, por sua vez, prenuncia a desgraça. Diante desta “dialética milenar”, Bataille situa o instante, em contraponto à duração.

Trata-se de duas lógicas distintas: quem procura a felicidade em duração não pode considerar o instante. Do outro lado, a duração não importa no valor do instante. Na Vida, onde o instante é expulso em direção à angústia, o momento extremo (aquele que possui um sentido imediato, aquele que detém o maior poder de sedução) é definido racionalmente como uma armadilha. Assim, a verdade mais íntima só pode habitar a escuridão.⁴⁴

⁴⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, op.cit., p. 84.

⁴¹ *Ibidem*, p. 27.

⁴² BATAILLE, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura (Ensayos 1944-1961)*. Trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004, p. 84.

⁴³ “Mi angustia comienza desde el momento en que tengo la sensación, cierta o no, de gastar en un tiempo más de lo que adquiero”. *Ibidem*, p. 86.

⁴⁴ BATAILLE, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura (Ensayos 1944-1961)*, op.cit., p. 88.

Esposito, ao ler a questão da comunidade em Bataille, mostra que o *com batailliano*, antes de ser a condição originária do ser humano, é o *limite* impossível de ser experimentado sem a perda de si. Não é possível habitar o limite para além do instante (“o riso, o sexo, o sangue”) que aproxima o ápice e o abismo.⁴⁵

Produzir um pensamento do instante é um desafio que também enfrenta Furio Jesi, em *Spartakus*⁴⁶. O objeto do ensaio é justamente a suspensão do tempo histórico, no instante da revolta. A revolta em questão é o movimento espartaquista na Alemanha, com seus levantes organizados nas ruas contra o governo de Weimar no contexto da Guerra. De início, Jesi mostra como a sociedade burguesa reduz a subversão ao colocá-la no ciclo do eterno retorno. Contrário a isso, o autor aproxima a ideologia⁴⁷ à experiência poética, na medida em que ambas são inseparáveis da epifania (não repetição). Nelas, ocorrem experiências míticas, se tomarmos o mito em sua paradoxal realidade, como algo que sempre existiu e (sempre) existe pela primeira vez.⁴⁸

Ao se deter no acontecimento *Spartakus*, Jesi descreve a temporalidade peculiar da revolta: neste tempo, cada ato está livre da cadeia de causalidades e consequências que normalmente o conectam com a História⁴⁹. Esta suspensão instantânea, circunscrita pelo tempo histórico e pela duração rotineira das vidas individuais, é, a cada vez, coletiva. No espaço em que se dá, “todo ato vale por si mesmo, em suas consequências absolutamente imediatas”.⁵⁰ Esta entrega radical é, ao mesmo tempo, sacrifício e conhecimento. Diante disso, Jesi exige: “Trata-se de encontrar uma saída do beco dos grandes sacrificadores e das grandes vítimas”.⁵¹

Na primeira camada da narrativa que constrói, Lúcio não encontrou a saída buscada por Jesi: tornou-se sacrificador e vítima. Esgotou-se no instante luminoso e (hoje) apenas sobrevive. Este é o Lúcio do esqueleto do drama,

⁴⁵ ESPOSITO, Roberto. *Communitas (Origen y destino de la comunidad)*, op.cit., p. 197.

⁴⁶ JESI, Furio. *Spartakus (Simbologia da revolta)*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko, São Paulo: n-1, 2018.

⁴⁷ Jesi inicia o ensaio pela distinção entre ideia e ideologia. A ideologia é a ideia cristalizada, tornada assim manejável pela burguesia. Mesmo assim, subsiste na ideologia uma certa experiência do ser que, ainda que cristalizada pela força da sociedade, chegou ao silêncio a partir da voz ou ao menos de uma vontade de voz. Jesi expõe a potência deste silêncio, mesmo quando o momento da revolta passou: “É um silêncio povoado de emblemas, de símbolos, tanto mais reais quanto mais o homem - o ideólogo, o poeta - lhes infundiu sua realidade vivente sacrificando a si próprio”. *Ibidem*, p. 41.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 40.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 63.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 72.

⁵¹ *Ibidem*, p.123.

réu do crime⁵². Numa segunda camada, Lúcio-escritor relembra seu passado misterioso e pode, talvez, res senti-lo⁵³. As camadas são múltiplas e se atravessam: há suspeita de que cada parte descrita seja a criação de um monstro de linguagem, capaz de fazer brilhar os impasses angustiados de um solitário.

No texto, o instante *comum* explode o encadeamento de causas e efeitos. O drama encenado é também a luta entre duração e instante, sociedade e comunidade. Ainda que se esgote (dando lugar ao tempo normal), o instante é circundado pela linguagem (ou “sentido já como literatura”⁵⁴).

Tais movimentos da linguagem em torno do instante são “lembranças” anacrônicas que remetem a um *continuum* espaço-sensibilidade e funcionam para despertar novas relações entre espaço e coletividade. É o caso do relato de Jesi, no momento em que ele descreve a transformação da relação com a cidade no momento da revolta, num trabalho sobre a liga espartaquista alemã, o autor reverbera a própria experiência nas manifestações de 1968 na França⁵⁵.

Neste sentido, o Comitê invisível caracteriza o possível que fissa a sociedade: qualquer movimento, qualquer encontro verdadeiro, qualquer episódio de revolta, qualquer greve, qualquer ocupação é uma brecha aberta na falsa evidência desta vida e mostra que uma vida comum é possível, desejável, potencialmente rica e alegre.⁵⁶

A brecha aberta pelo instante desativa o tempo cronológico, a organização convencional das causalidades, a diferenciação entre grandes imagens e pequenos detalhes. Está abolida a barreira entre experiência individual e coletiva. Se isso só se dá no instante, os textos analisados são seu paradoxal prolongamento: deliberado, técnico. Estudar o instante, escrever o instante, pode, como sugeriu Andrea Cavalletti na sua leitura de Spartakus⁵⁷, “es-

⁵² Ricardo cria uma mulher para poder se relacionar com Lúcio. Na revelação dessa monstruosidade, Ricardo mata sua criação com um tiro. No mesmo momento, desfeita a magia, Ricardo morre e Lúcio é acusado do assassinato.

⁵³ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, op.cit., p. 90.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 26.

⁵⁵ “Nas visões de Spartakus, a Berlim de 1919 é uma Paris transfigurada. Ou melhor: nos instantes suspensos da revolta, a Berlim de Rosa Luxemburgo vive e se confunde na Paris de 1968, e projeta sua sombra sobre a cidade de Jesi, a Turim das lutas estudantis e operárias daqueles anos, enquanto em todas essas cidades de ontem e de hoje ainda se vislumbra com clareza a Paris da Comuna”. CAVALLETTI, Andrea. Prefácio. In: JESI, Furio. *Spartakus (Simbologia da revolta)*, op.cit.

⁵⁶ COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos*, op.cit., p. 248.

⁵⁷ CAVALLETTI, Andrea. Prefácio. In: JESI, Furio. *Spartakus (Simbologia da revolta)*, op.cit.

conjurar o jogo das dicotomias” que, na Vida, isolam o instante de revolta da História, o instante mítico entre amantes da ordem do dia.

RESÍDUO DA FEBRE

Como visto, o drama em Bataille, em amplo sentido, é lido como possibilidade de comunicar, escapando da clausura da razão. A relação entre drama e pensamento é tensa: o drama força a linguagem do pensamento em direção aos seus limites.

É preciso, por um momento, olhar o drama de um ângulo mais específico, o drama como arte realizada e realizável, a arte dramática, para que seja possível pensar o espaço do pensamento. Jacques Rancière, em *O teatro dos pensamentos*, investiga, na história e na teoria do teatro, a nova forma de racionalidade implicada no novo drama. Pensar teatro é pensar a política, já que se trata de investigar maneiras de interpretar os caminhos e efeitos da ação, ou a história.

Rancière se pergunta sobre o que aconteceu entre o pensamento, a palavra e ação no teatro moderno, partindo da formulação de teatro popular em Victor Hugo, na qual o novo drama promove um igualitarismo radical: mistura no palco o que é misturado na vida⁵⁸.

Tal dramaturgia da coexistência rompe, simultaneamente, com duas figuras clássicas que relacionam pensamento e drama: seja o modelo platônico (negativo), no qual o pensamento é subjugado pela imagem; seja o modelo aristotélico (positivo), em que o pensamento rege o drama a partir da intriga, organizando causalidades e gerando verossimilhança.

Rompidos estes dois modelos, qual lugar o pensamento pode ocupar? O modelo do vivo passa a ser o sistema nervoso: “uma rede sem fim de fibras e sinapses que não se deixa aprisionar em uma unidade de um organismo ou mobilizar na unidade de uma ação”.⁵⁹ O pensamento, por sua vez, é excesso,

excesso nos atos, excesso nele mesmo. Seu próprio efeito, também, só pode ser excessivo: escapando ao controle de indivíduos que buscam seus fins e determinam os meios para obtê-los: desconhecendo as relações normais que determinam que causas produzem que efeitos.⁶⁰

⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. Trad. Marcelo Mori, São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 127.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 130.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 132.

Os dois dramas colocados em jogo neste texto, desta vez a partir do espaço literário, encerram-se num trovão⁶¹. O trovão de Hans Castorp, “a ensurdecadora denotação da sinistra mistura de tédio e de irritação de há muito acumulados”, é histórico: a grande guerra começa. O trovão que encerra o drama de Lúcio vem da Sociedade: ele é preso.

Filhos do século XIX, os jovens adentraram o novo século em suspensão. Lúcio e Ricardo, como Hans Castorp, estão distantes da Vida. Os primeiros têm com ela uma relação angustiada, que se afasta da indiferença aliviada do personagem de Mann. Como escritores, admiram profundamente a vida de todos os dias, mas se sentem apartados do seu tempo: “É a vida simples, a vida útil, que se escoia em nossa face horas que nos não pertencem”.⁶²

O que é desenvolvido nas duas obras é o intervalo, no qual não há hierarquia entre grandes acontecimentos e minúsculos dados sensíveis, abstrações e observações concretas.

A possibilidade de medida é abalada pelo *suplemento* e pelo *instante*. Não à toa que a democracia em Rancière, impura e em deslocamento, é definida como a própria “perda da medida com a qual a natureza regia o artifício comunitário através das relações de autoridade que estruturam o corpo social”.⁶³ A política só começa onde houver um título *suplementar* àqueles que organizam a sociedade. Este título, puro suplemento, não possui nenhum atributo a não ser fornecer o espaço vazio entre as identidades, impedindo a hierarquização.

O comitê invisível explicita a desmedida do instante: Se o capitalismo é a “extensão universal da medição”, um trabalho constante de remissões e articulações de conjuntos, o instante é político na medida em que apresenta “a insubmersível heterogeneidade dos modos de ser e fazer – a impossibilidade da menor totalização”.⁶⁴ Em certo limiar momentâneo, rompe-se a superfície uniforme do social, despedaçam-se uniões, comunicam-se subterraneamente fragmentos diferentes.

A febre é um ponto de articulação entre sensibilidade e medida. A primei-

⁶¹ “Abafemos a voz para comunicar que de fato estrondeou aquele trovão, de que todo mundo tem conhecimento, a ensurdecadora denotação da sinistra mistura de tédio e de irritação de há muito acumulados; um trovão histórico - seja dito com discreta reverência - que abalou os alicerces da Terra e, para nós, o trovão que fez explodir *a montanha mágica* e arremessou o nosso dorminhoco brutalmente diante das portas. MANN, Thomas. *A montanha mágica*, op.cit., p. 976.

⁶² *Ibidem*, p. 33.

⁶³ RANCIÈRE, Jacques. *Ódio à democracia*. Trad. Mariana Echalar, São Paulo: Boitempo, 2014, p. 57.

⁶⁴ COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos*, op.cit., p. 77.

ra ideia de temperatura (ou de seu excesso) é diferencial. Sem um instrumento padrão de medida, é percebida no tato: algo é *mais frio* ou *mais quente* do que o corpo que sente. Os primeiros termômetros foram criados no século XVI, mas as escalas ainda eram múltiplas e incertas. É justamente no século XIX que se inventa o zero absoluto da física. No contexto da Guerra, instala-se a primeira escala prática internacional de medidas⁶⁵.

Enquanto a leitura da febre oscila entre interpretações múltiplas e objetividade científica, Hans Castorp mede a febre e dramatiza *de dentro* dela. Lúcio jamais a mede, ainda que coloque em dúvida de onde dramatiza. Três linhas, já no fim d'A *Confissão de Lúcio*, tornam incerto o lugar da febre, em um dos curto-circuitos entre memória e invenção

Mais tarde, nas audiências, havia de observar igualmente que o juiz que me interrogava se parecia um pouco com o médico que tinha tratado, havia oito anos, de uma *febre cerebral* que me levara às portas da morte.⁶⁶

Com febre, os personagens *descobrem* o caráter infeccioso da vida. Hans Castorp através da contemplação lenta e rigorosa, encontra na textura da matéria orgânica o ponto onde o desconhecido a atravessa:

Mas, se bem não fosse material, [a vida] era sensual até a volúpia e até o asco, o impudor da natureza tornada irritável e sensível com respeito a si própria, e a forma lasciva do ser. Era um movimento clandestino, mas perceptível no casto frio do universo, uma secreta e voluptuosa impureza.⁶⁷

Lúcio através da vertigem luminosa, profundamente dolorosa e repleta de conhecimento

[...] a sua carne só me repugnava numa sensação de monstruosidade, de desconhecido: eu tinha nojo do seu corpo como sempre tive nojo dos epiléticos, dos loucos, dos feiticeiros, dos iluminados, dos reis, dos papas - da gente que o mistério grifou...⁶⁸

Ambos vivem, na doença, a intimidade com a potência da morte, que perfura o modo positivo de apreender a vida. Hans Castorp passa a visitar os lei-

⁶⁵ PIRES, Denise Prazeres Lopes; AFONSO, Júlio Carlos; CHAVES, Francisco Artur Braun. *A termometria nos séculos XIX e XX*. Revista brasileira de ensino de física, v. 28, n. 1, p. 101-114, 2006.

⁶⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*, op.cit., p. 88.

⁶⁷ MANN, Thomas. *A montanha mágica*, op.cit., p. 377.

⁶⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio* op. cit., p. 68.

tos de morte dos pacientes no sanatório, prática interdita pela tradição local. Lúcio relaciona a impossibilidade que enfrenta com a morte, inserida por ele na vida.

Um e outro apresentam a potência caótica dos pensamentos que não estão subordinados às grandes causas e não se esgotam em ação. Assim é o drama que, como mostra Rancière, decompõe-se numa série de atos idêntica a um encadeamento de pensamentos: ramificações infinitas onde estão indistintas as razões de falar e calar, agir e não agir.

Não por acaso as duas histórias terminam com ações significativas, autoritárias, que cortam a suspensão. Depois da ação, tanto a extensa *Montanha Mágica* quanto a breve *Confissão de Lúcio* encerram-se em poucas linhas.

O pensamento é *suplemento e instante*: não se deixa apreender pela máquina das causas e efeitos, ainda que seja atravessado, por vezes soterrado, por ela. Mesmo depois de terminada a febre, há algo que resiste e prolifera. Um silêncio povoado.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior (Seguida de método de meditação)*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 45.

BATAILLE, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura* (Ensayos 1944-1961). Trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

BATAILLE, Georges. *La oscuridad no miente*. Trad. Ignacio Díaz de la Serna, Madrid: Taurus, 2002.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In: Magia e técnica, arte e política*, v. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Trad. Eclair A. Almeida Filho. Brasília: Editora UNB, 2013.

COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos*. Trad. Edições antipáticas. São Paulo: n-1 edições, 2015.

DE SÁ CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. Lisboa: Atlântico Press, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas (Origen y destino de la comunidad)*. Trad. Carlos R. Molinar Marotto, Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

JESI, Furio. *Spartakus (Simbologia da revolta)*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko, São Paulo: n-1, 2018.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

PIRES, Denise Prazeres Lopes; AFONSO, Júlio Carlos; CHAVES, Francisco Artur Braun. A termometria nos séculos XIX e XX. *Revista brasileira de ensino de física*, v. 28, n. 1, p. 101-114, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *Ódio à democracia*. Trad. Mariana Echalar, São Paulo: Boitempo, 2014.

SUPLEMENTO. In: *MICHAELIS Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>. Acesso 20 abr. 2021.

SUPLEMENTO. In: NASCENTES, Antenor. *Dicionário de sinônimos*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2018.

